

**TRANSFORMACIONES CROMÁTICAS
SUITE CONCIERTO**

JAIRO ALBERTO CARDONA CHAVES

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
ESPECIALIZACIÓN EN ARTES
MÚSICA – COMPOSICIÓN
MEDELLÍN
2006**

**TRANSFORMACIONES CROMÁTICAS
SUITE CONCIERTO
PARA FLAUTA, VIENTOS, GUITARRA Y PERCUSIÓN**

JAIRO ALBERTO CARDONA CHAVES

**Monografía para optar al título de
Especialista en Artes – Música Composición**

**DIRECTOR
Maestro Gustavo Adolfo Yepes Londoño**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
ESPECIALIZACIÓN EN ARTES
MÚSICA – COMPOSICIÓN
MEDELLÍN
2006**

*A mi hijo, a Marta, a mi madre,
mi familia y a mis maestros.*

AGRADECIMIENTOS

El compositor agradece a:

El maestro Gustavo Yepes, por todos sus aportes y aclaraciones.

El grupo Valores Musicales Regionales, por su colaboración.

Luis Carlos Rodríguez, por suministrarnos tan valiosa información.

Gustavo Morales y Rodrigo Henao, por el excelente trabajo en la edición de partituras.

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág
LISTA DE FIGURAS	
LISTA DE ANEXOS	
RESUMEN	
1. DEFINICIÓN Y OBJETIVOS	1
1.1 OBJETIVO GENERAL	1
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	1
2. ASPECTOS METODOLÓGICOS	2
2.1 FASE 1	2
2.2 FASE 2 CRONOGRAMAS	2
3. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS TEÓRICAS Y ARTÍSTICAS	5
4. DESARROLLOS CONCEPTUALES Y ARTÍSTICOS	7
4.1 IDENTIDAD CULTURAL Y FOLCLOR	9
4.2 ETNIAS FORMATIVAS Y SUS APORTES	12
4.3 MESTIZAJE	17
4.3.1 INFLUENCIA AFRO – CUBANA EN COLOMBIA	20
4.4 ORGANOLOGÍA DEL FOLKLORE COLOMBIANO	22
4.5 LOS RITMOS	24
4.6 TRABAJO COMPARATIVO SOBRE BELA BARTOK	29
4.7 RESULTADOS	31
4.7.1 LAS PIEZAS	31

4.8 CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	38
ANEXOS	42
PARTITURAS	51

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Modelo

Figura 2. Mapa de Colombia, con colores, ritmos y tónicas de las piezas.

LISTA DE ANEXOS

	Pág
Anexo 1. Arte Conceptual.	42
Anexo 2. La Crisis del personaje en el teatro moderno.	45

Figura 1

MODELO

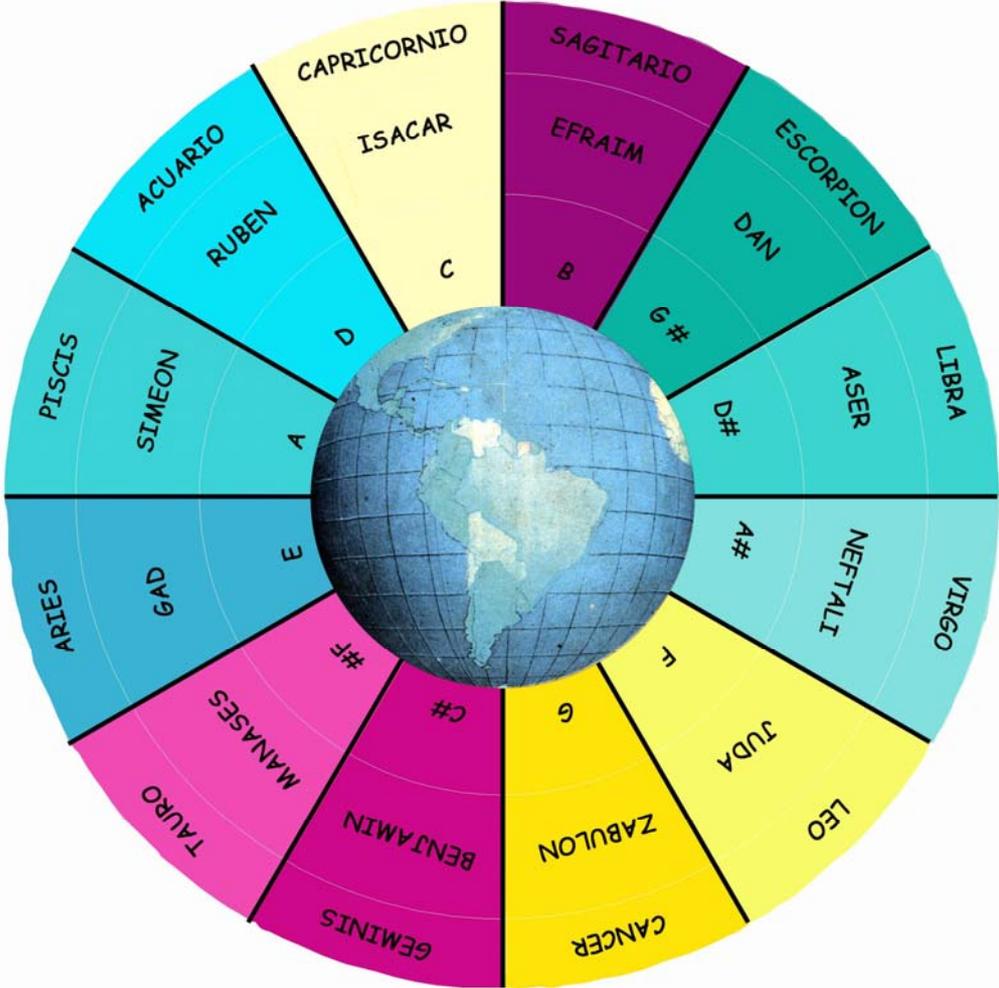
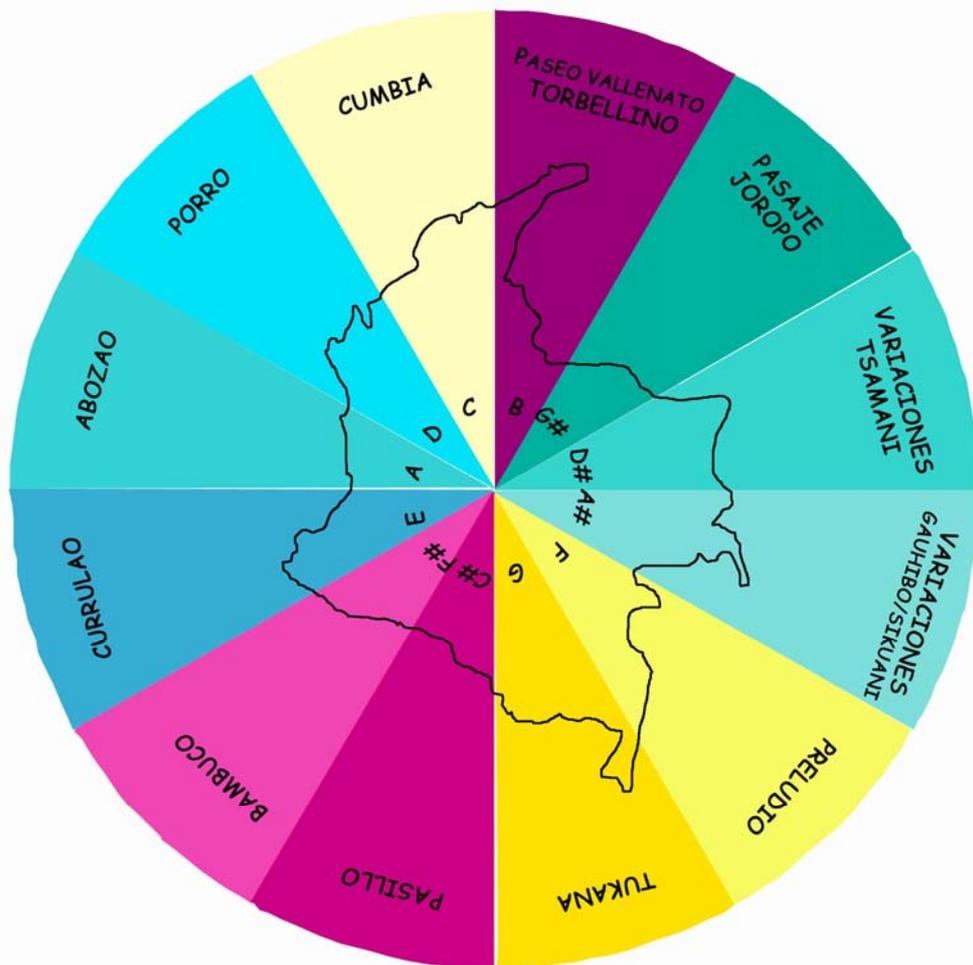


Figura 2

COLOMBIA



TRANSFORMACIONES CROMATICAS

RESUMEN

La Suite Concierto, "Transformaciones Cromáticas", consiste en una obra musical escrita para flauta traviesa e instrumentos de viento, guitarra y percusión. La obra consta de 12 movimientos o piezas no mayores en duración, cada una, a 5 minutos.

La obra completa tiene una serie cromática única de 12 sonidos, donde cada sonido, es un centro de atracción (tónica-modal), en cada uno de los movimientos; cada pieza está escrita de manera modal-tonal, con algunos elementos cromáticos; es decir, que los recursos melódicos son múltiples y variados, de acuerdo con el contexto de cada pieza y su centro.

La serie única es, C-C#-D-D#-E-F#-G-G#-A-A#-B y la estructura rítmica esta basada en la rítmica nacional, que posee una riqueza inmensa repartida en sus 5 zonas: Caribe, Pacífica, Andina, Orinoquia, Amazonia, y en su pluralidad étnica. Cada pieza tiene una voz expresiva que la caracteriza, Ej.: porro, bambuco, etc., esta voz expresiva es la palabra clave que activa el siguiente punto: el movimiento.

El color es la siguiente consideración. Cada movimiento está asociado a un color determinado, que nos muestra un punto importante: la imagen visual y la sensación del color como percepción sonora. Usamos los colores primarios: amarillo – azul – rojo, la primera mezcla, el verde, y obviamente los matices resultantes por las mezclas. Esto es lo que se conoce por "matiz" en la música; cada pieza tiene un color clave.

El modelo utilizado fue el del zodiaco, asociado con el análisis de la ubicación de las doce tribus de Israel en cada uno de lo signos según la Cábala Judía. Este modelo se insertó en el mapa de Colombia dividiéndolo en doce secciones, cada una con un color, una nota clave y un ritmo.

Tenemos pues interactuando los elementos fundamentales de las tres artes: sonido, imagen y movimiento.

La idea es que se pueda ampliar posteriormente la obra a una "puesta en escena", con actor-danzante y artista plástico.

1. DEFINICIÓN Y OBJETIVOS

La obra como problema de creación, planteó varias dificultades:

- A) La interculturalidad de nuestro país.
- B) La gran mezcla presente, en todo el territorio, de la triétnia fundamental: blanco, negro, indio y sus mezclas, que originan a la vez, una pluralidad criolla musical, con predominio de acuerdo a la zona, de algunas culturas sobre otras.
- C) El hecho musical creativo y su elaboración, a la vez que los criterios para esa elaboración
- D) La visión plástica expresada en colores, la definición del color para cada sección y la definición del movimiento.
- E) La duración de cada pieza, respetando el límite propuesto.
- F) La selección rítmica predominante para cada sección.
- G) La metodología de elaboración, con unos limitantes temporales-un mes como máximo-para cada pieza.
- H) Resumir el país musicalmente en 12 piezas.
- I) Seleccionar la instrumentación de cada pieza.

1.1 OBJETIVO GENERAL:

Ofrecer a la comunidad en general, una obra escrita a la manera de la “Suite Concierto”, donde se muestra la interculturalidad de nuestro país.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- En lo musical, creación de melodías, ritmos, sensaciones de color, cambios de intensidad y timbres, simultaneidad instrumental, acompañamiento, y los demás elementos que exige una obra de este tipo.
- En lo artístico restante, la interacción con las demás artes, cuando la música actúa como hilo conductor.
- En lo social-comunicativo, la actualización, por medio de la obra, de una cantidad de elementos que existen en el inconsciente colectivo como un patrimonio de todos y que se comunican a través del artista.
- En lo metodológico, encontrar la manera de desarrollar las ideas creativas, con unos limitantes temporales.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

La elaboración de la obra tuvo el siguiente diseño metodológico.

2.1 FASE I: Propuesta metodológica. Elaboración de una pieza mensual así:

1. Recopilación de la información, repaso, audición y sensibilización con las músicas de cada sección.
2. Proceso de digestión de los materiales recopilados, e imagen previa de la pieza.
Estos dos puntos se realizaron en los primeros 15 días.
3. Creación y escritura de la pieza; este punto se realizó, en los restantes 15 días del mes.

2.2 FASE 2: CRONOGRAMAS

PROYECTADO

Fecha	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
Sección											
1	24										
2		25									
3			23								
4				23							
5					24						
6						24					
7						24					
8							23				
9								25			
10									10		
11										23	
12											23

RESULTANTE

Fecha	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
Sección											
1	24										
2		25									
3			23								
4				23							
5					24						
6							1				
7							15				
8							24				
9								22			
10									24		
11										10	
12											1

Como se puede observar en el cronograma resultante, el proceso metodológico propuesto, no se logró desarrollar exactamente en todas las piezas, puesto que en algunas, por no ser de uso corriente del compositor, su proceso de elaboración fue mayor. En cambio en las piezas que pertenecen a las zonas interioranas, por ser de uso más frecuente, los resultados fueron más rápidos. Sin embargo, la metodología que se propuso, sirvió de excelente referente para el logro final.

En cuanto al diseño estructural, la obra tiene dos momentos fundamentales: El primero fue el descubrimiento del modelo utilizado. Esta tomado de una investigación realizada, sobre textos Bíblicos, asociados con textos de la Cábala de predicción, en los cuales se ubica a cada tribu de Israel, con un correspondiente signo del Zodíaco, de origen egipcio, y a la vez según el texto del Pentateuco, Números, a cada tribu se le otorga un estandarte y un orden de partida para la marcha por el desierto hacia la tierra prometida, después de la salida de Egipto. Por esta razón decidimos tomar la serie de quintas ascendentes, que nos ayudaría a expresar el movimiento en avance, desde ese punto inicial, resultando la siguiente serie: F-C-G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#-, cada una de éstas notas como tónica modal, para el orden de partida de las tribus, con su correspondiente estandarte así: Judá, Isacar y Zabulón con el color amarillo; Rubén, Simeón y Gad con el color azul; Efraím, Manasés y Benjamín con el color rojo y Dan, Aser y Neftalí con el color verde. Los signos correspondientes a cada tríada serían: Leo, Capricornio y Cáncer, amarillo; Acuario, Piscis y Aries, azul; Sagitario, Tauro y Géminis, rojo; Escorpión, Libra y Virgo, verde. Este fue nuestro modelo inicial, ver figura n° 1.

El segundo momento, corresponde a la inserción del modelo en el mapa de Colombia. Se observa que en el centro del país está su capital, Bogotá. Tal vez es de los únicos países con esta característica. A partir de ese punto como centro, el país queda dividido en doce zonas claramente diferenciadas y sorprendentemente, se encuentra una correspondencia del color con la realidad: al oriente, el verde –Llanos orientales, Orinoquia y Amazonia-, al occidente, el azul –

Caribe y Pacífico-, el rojo se ubica en la zona de las cordilleras, hasta la Sierra Nevada de Santa Marta, y el amarillo repartido entre Oriente y Occidente: luz naciente y luz crepuscular al oriente y luz alta o plena al occidente. El solo hecho de acceder a un cambio en la mirada del territorio, ha revelado esta hermosa coincidencia, al insertar ese modelo en el mapa. De esta división se han sacado nuestras doce piezas, con su color, modalidad y ritmo correspondientes: Preludio, Cumbia y Tukana, color amarillo; Porro, Abozao y Currulao, color azul; Paseo-Torbellino, Bambuco y Pasillo, color rojo; Pasaje-Joropo, variaciones Sikuni Tsamani y variaciones Guahibo-Sikuni, con el color verde. Los modos correspondientes a cada triada son: Lidio, Jónico y Mixolidio; Dórico, Eólico y Frigio; Jónico, Mixolidio y Dórico; Eólico, Frigio y Locrio, ver figura n° 2.

En muchas de las piezas, han sido los elementos plásticos y visuales (el color y la luz), los que han motivado la temática. En otros, la técnica plástica de Jackson Pollock (el chorreo), por ejemplo, ha sido la fuente de inspiración; en el color y la luz, Cezanne y Matisse, nos han dado brillantes ideas. La idea del movimiento, la danza y su imagen, también provocaron el encadenamiento de líneas melódicas o por lo menos han producido el impulso inicial de ellas. Lo que se quiere expresar con esto, es que las artes casi obligatoriamente interactúan, pero no se les tiene en cuenta en el momento mismo del hecho creativo de manera consciente.

3. ANTECEDENTES, INFLUENCIAS TEÓRICAS Y ARTÍSTICAS

Esta obra creativa es sólo una parte de un proyecto mayor que se ha venido realizando durante la vida, investigando y desarrollando, a partir de observaciones, vivencias, teorizaciones y conclusiones en la práctica, de la búsqueda de la verdad, para lograr el entendimiento, la comprensión y la claridad sobre la razón de la existencia de la vida y, por ende, de la muerte.

Por lo tanto, los libros de consulta han sido los libros sagrados de las principales culturas: la Biblia, el Bagavad Gitá, I Ching, textos del Corán y la Sabiduría Islámica, el Tarot, las Efemérides, la Ilíada y la Odisea, Mahabarata y Ramayana, las Runas Nórdicas, y otros, que son patrimonio de la humanidad.

La idea original de la que surge esta obra se fundamenta en una visualización hecha sobre textos del Antiguo y del Nuevo Testamento, en los cuales se describe un plan trazado con respecto a la salvación del género humano.

Pentateuco	ley antigua	pasado
Profetas	ley antigua	futuro
Evangelios	ley nueva	presente
Apocalipsis	ley nueva	futuro.

Egipto simbolizaba las ciencias exactas. Este es el punto de partida de la promesa hecha a Jacob (Israel), que se termina de estructurar con José en Egipto, donde nacen sus dos hijos, Efraím y Manasés, de una egipcia que simboliza el Islam-el pueblo Árabe, los hijos de Ismael (Génesis, cap. 41, v: 50-51-52).

Efraím y Manasés son José, pero el derecho de primogenitura lo lleva Efraím, el menor, que remplazará a la tribu de José y la nueva será la de Manasés, sustituyendo a la tribu del Leví que se convierte en la tribu Sacerdotal (Génesis 48, v: 20-21), hasta el Apocalipsis (Capítulo 21 v: 12).

Las doce tribus se definen aquí, los Levitas se convierten así, en la tribu sacerdotal (Números, caps. 2 y 3).

En toda la historia de la música, han existido y existen obras que expresan el sentido religioso y espiritual de los pueblos y que, a la vez, materializan y dan sentido a la necesidad interior de los artistas.

En la música occidental, recordaremos la música de Josquin Desprez, Cristóbal de Morales, Tomas Luís de Victoria y Palestrina, así como la de Juan Sebastián Bach, que fueron escritas desde una perspectiva religiosa y espiritual. La ópera y la zarzuela clásica, interactuando con el teatro; igualmente en el romanticismo, los

dramas musicales de Richard Wagner, como Parsifal, la música programática de Liszt como el Viacrucis y de Richard Strauss Muerte y Transfiguración.

En la música del siglo XX abundan los ejemplos: “Invocaciones al Crucificado” y “Babel” de Xavier Montsalvatge; “La Creación del Mundo” de Darius Milhaud; “Arcana” de Edgar Varese; “Sinfonía de los Salmos” y “Canticum Sacrum” de Igor Stravinsky; “Los Siete Pecados Capitales” de Kurt Weill; “Concierto a la Memoria de un Ángel” de Alban Berg; “Cinco escenas sobre el niño Jesús” de Olivier Messiaen; “Moisés y Aarón de Arnold Schönberg; “La Pasión según San Lucas”, y “El Paraíso Perdido” de Penderecki, son algunas de estas obras.

En Colombia tenemos, por ejemplo, “La Suite San Pablo” de Antonio Estrada Hincapié; Ecce Sacerdos de Ramón Cardona García y el Réquiem de Guillermo Uribe Holguín entre otras.

4. DESARROLLOS CONCEPTUALES

En el 4º libro de la Biblia, Números, capítulo 10 v: 11 a 28, se habla de un orden de partida. Se dio pues a cada sección, asociada con cada tribu, un sonido, un color (estandarte) y un orden de partida; la asociación de las tribus con una ubicación espacial, está dada por la interpretación de la escritura, de acuerdo a la ubicación de los signos del zodiaco y la asociación de las características de los hijos de Jacob, descritas en Génesis, Cáp. 49 y Deuteronomio, cap 33, y que están explicadas en la Cábala de Predicción. (Janeiro, 1982: 133 á 177). Recordemos que el Zodiaco es de origen egipcio, y será nuestro punto de partida.

En música se sabe que el movimiento tonal en avance sucede por quintas. Entonces, nuestra serie cromática es la siguiente: F-C-G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#-, que se otorga a cada una de las 12 secciones en las que hemos dividido el mapa de Colombia. Es este país, pues, el espacio escénico que se seleccionó para la realización de este proyecto, por su pluralidad étnica y cultural, que va muy de acuerdo con el relato Bíblico y la promesa que en él se describe.

La otra razón por la que se escogió esa serie surge de la observación del teclado del piano, en donde las teclas negras forman una escala pentatónica y las teclas blancas, la escala de do mayor o jónica en do.

La escala pentatónica simboliza a oriente y la escala mayor, a occidente.
Oriente –Los cinco príncipes Pandavas – Bhagavad Gita. Cinco teclas negras.
Occidente –Las siete Iglesias Cristianas en Turquía – Apocalipsis, cap. I. Siete teclas blancas, vistas las teclas en sentido ascendente.

Al hacer un estudio etnológico, nos encontramos con estos elementos: unos conquistadores, representados por europeos mezclados con judíos y árabes (recordemos que Europa fue ocupada por siglos por los Musulmanes). Traían negros esclavos y encontraron indios que esclavizaron, con los que a la vez se mezclaron. Las primeras mezclas hechas en América fueron en Suramérica y las podemos observar en nuestro territorio; de ahí la riqueza rítmica y la pluralidad cultural.

Esto fue diferente al poblamiento hecho en Norteamérica, que surge de colonias que se fueron mezclando.

Los ritmos de este proyecto, fueron tomados de la rítmica nacional y se seleccionaron de acuerdo al predominio de unos sobre otros, en cada sección.

Los últimos sucesos y acontecimientos ocurridos en nuestro planeta, dos guerras mundiales, el ascenso de la ciencia, la guerra con los musulmanes y los pueblos

orientales, el ascenso y caída de la cortina de hierro y el muro de Berlín, los desastres naturales, están hablando de hechos apocalípticos; y se observa , la realización de las predicciones de la escritura Bíblica. Todo esto nos lleva a tratar de materializar en la obra estas observaciones en términos del arte.

Concluyendo: después de A# no sigue F, sino E#. Es decir la escala cromática tiene sentido en el “no” retorno, en la creación de un mundo nuevo. La espiral sonora, en términos de la música contemporánea, se abriría y continuaría en su movimiento de avance. O sea, para la contemporaneidad musical, la enarmonización de las notas, pierde validez puesto que se trabaja directamente con frecuencias: cada sonido es una frecuencia numérica.

La razón de la selección de la guitarra como instrumento básico principal es la siguiente: es el instrumento de expresión propia, se trata de un arco, un cordófono. En el capítulo 4 v: 21 del Génesis, se habla de Jubal como el padre de los que tocan la cítara y la flauta. En el capítulo 10 v: 8 y 9, se habla de Nemrod, tercera generación desde Cam, como el primero en ejercer el poder sobre la tierra por delante de Yavé. En los Salmos de David, constantemente se hace referencia a la cítara y, en el Apocalipsis de Juan, se lee sobre los 144.000 Citaristas, que son los que siempre acompañan al Verbo Divino.

Se sabe también que la guitarra actual es el resultado de una mezcla de culturas, la vihuela y la guitarra antigua española con el laúd árabe, descendientes de la cítara hispánica, conocida en la cultura oriental como gaiterna.

La flauta traversa, los instrumentos de viento y los de percusión, propios de las zonas, son los encargados de completar esta obra.

La creación de estas 12 piezas musicales, esta basada en la división del mapa en las 12 secciones antes expuestas. Las doce secciones son las siguientes:

- A. Amazonia-Orinoquia, color amarillo, luz del naciente.
- B. Costa Atlántica, desde el norte de Antioquia hasta la Sierra Nevada de Santa Marta, color amarillo, luz del mediodía.
- C. Amazonía, color amarillo, luz del poniente.
- D. Costa Atlántica-Pacífica, Córdoba, Chocó y Antioquia, color azul.
- E. Costa Pacífica, Chocó, Valle, Antioquia “la grande”, color azul.
- F. Costa Pacífica, Chocó, Valle, Cauca, Nariño, color azul.
- G. Las últimas tres, zonas de los océanos, por eso el azul.
- H. Región Andina Oriental y la Guajira, color rojo.
- I. Región Andina Occidental, color rojo.
- J. Región Andina-Amazónica Occidental, color rojo.
- K. Región Orinoquia-Llanos, color verde.
- L. Orinoquia, color verde.
- M. Orinoquia-Amazonia, color verde.

Como se dijo anteriormente, la rítmica está elaborada de acuerdo al predominio de una cultura o como una mezcla. Los determinantes armónico-melódicos, surgen de la repartición para cada sección de un centro modal, que corresponde a una nota de nuestra escala cromática, ordenada por quintas desde F(fa).

Cada pieza no durará más de cinco minutos y así tendremos aproximadamente, una hora de música.

4.1 IDENTIDAD CULTURAL Y FOLCLOR

Guillermo Abadía Morales en su Compendio del folklore colombiano, nos dice: La palabra "Folklore", está formada por dos voces inglesas que etimológicamente significan: "Folk", lo popular; "lore", significó en la antigua Inglaterra, las canciones tradicionales y, finalmente, todo lo *tradicional*; así que puede definirse como *tradición popular*; ésta tradición popular estaría constituida por todos los conocimientos del pueblo, es decir, por el saber popular. Lo que el pueblo "cree, piensa, dice y hace". Se debe hablar de *saber popular* y no de *sabiduría popular*, ya que la sabiduría es el conocimiento de la ciencia y el arte y constituye el objeto de la Filosofía. La Filosofía como ciencia contempla teorías y doctrinas que no están dentro del área de conocimiento del pueblo, ya que éste procede por medio de prácticas que le suministran una experiencia directa y por ello no es científico sino "empírico", palabra griega que significa, "experto", es decir, el individuo que se guía por la experiencia y las prácticas. Por ello el sociólogo André Varagnac dice que el folklore "está constituido por las creencias colectivas sin doctrina y por las prácticas colectivas sin teoría.

La palabra "tradición" se deriva del verbo latino "trado" que significa, *yo entrego*; es por ello, todo lo que una generación entrega a otra. Esta tradición puede ser: oral, escrita y monumental. La tradición oral (del latín os-oris: boca) se transmite por medio de la palabra hablada y es la más común en los fenómenos folklóricos. La escrita es la que se transmite por medio de documentos gráficos. La monumental es la que se muestra en obras físicas, templos, estatuaria, cerámicas, artesanías, etc. El folklore es la *tradición popular típica empírica y viva*". Estas para Abadía, son las cinco características necesarias, para los sucesos folklóricos. (Abadía, 1977:19 - 20)

Octavio Marulanda en su libro, *El folclor de Colombia*, nos cuenta que *Identidad cultural*, es la vigencia del hombre con todos los valores de su origen, su carácter y su ubicación histórica. Es la condición que asume el hombre actuante con la individualidad que lo singulariza, en los diversos planos de su capacidad creadora, ante el panorama universal.

"El proceso de la identidad de un pueblo, se realiza en dos planos, que están interrelacionados entre sí: Primero la identidad cultural que posee contenidos específicos tomados de las raíces étnicas e históricas, de las siembras vernáculas (nativas); y luego surge la identidad nacional, que involucra, a la primera, pero que

extiende sus basamentos hasta los procesos socio-políticos, incluyendo el devenir geográfico.

La identidad cultural considera al hombre como resultado de un conjunto de fenómenos particulares: origen racial, expresión espiritual, religiosa y estética.

La identidad nacional ubica al hombre como un elemento celular de organismos institucionales, cuya dinámica está pautada por el transcurrir de la historia: grupos humanos, migraciones, organizaciones políticas, tipos de gobierno, sistemas de mando, formas económicas, estratos productivos, asentamientos humanos, etc. Debido a que en nuestro país la cultura ha sido una cuestión accesoria y circunstancial del Estado, cuyo destino errático y marginal la ha dejado expuesta permanentemente al ataque de influencias extranjeras y de las deformaciones cosmopolitas y de que nuestra mentalidad *colonial*, acostumbrada a subordinarse ante el más fuerte, es permeable a las novedades momentáneas, a las corrientes publicitarias y a los caprichos de la civilización”. En Colombia no ha existido una conciencia clara sobre lo que es la identidad cultural, no ha sido un impulso masivo de las gentes, sino más bien una tendencia cultivada por algunos patriotas, artistas, intelectuales y aficionados de lo vernáculo. Solo ahora se crea un Ministerio de la Cultura, pero con un funcionamiento caótico, dependiente de los vaivenes políticos.

Para Marulanda, existen dos etapas fundamentales que se deben llenar para el establecimiento de una identidad cultural:

“Primera: Etapa de reconocimiento.

Presentación de la cultura autóctona como un hecho necesario a la vida espiritual, emocional y social de nuestras gentes, no solo desde el punto de vista informativo y cognoscitivo, sino desde el punto de mira que impone un reconocimiento de nuestros orígenes.

Segunda: Etapa de Identificación.

Es el principio del cambio, porque exige incorporar la cultura autóctona como ingrediente indispensable para la vida espiritual, educativa y estética del país, como un acto de renovación de las motivaciones que inducen al comportamiento comunitario”. (Marulanda, 1984: 13.)

“EL FOLCLOR ES LA PRÁCTICA DE LA IDENTIDAD CULTURAL”.

Hasta este momento se ha descrito lo que existe sobre el concepto de identidad cultural en nuestro país, fundamentalmente con dos autores que han sido grandes investigadores y que han logrado plasmar su pensamiento al respecto. Teniendo ya alguna claridad sobre los dos conceptos básicos: folclor e identidad cultural, entraremos a describir nuestro trabajo dentro de estos dos términos.

En la obra "Transformaciones Cromáticas"; construimos 12 piezas, con 12 ritmos nativos, con las cuales se hizo un recorrido mas o menos general, por toda la geografía nacional. Además se ha agregado un ingrediente nuevo: "el color"; este ingrediente nos lleva a la búsqueda de la expresión plástica en términos sonoros, cuestión bien compleja, pues se están desarrollando estesias, pero desde una teorización previa a manera de inducción. No es solo el concepto induciendo a la sensación, es también una realidad clara y sonora, que puede generar la percepción de las transformaciones de la luz, esta vez desde el espectro sonoro; de todos modos es una búsqueda que parte de un concepto básico: el todo y la parte, lo parcial semejante a lo total, el concepto de los fractales, expresados desde la percepción auditiva y no la visual.

En términos de folclor, se identifica primero los ritmos nativos, como productos de esa identidad cultural, en las diferentes zonas. La unidad temática aparece en grupos de tres piezas, donde el color y las características propias de un tema se pueden transformar, sin cambiar mucho sus elementos, tanto en matices de ese color, como en la manera de expresar y ordenar las mismas notas con algunas variantes, de acuerdo a la expresión rítmica específica. Se tienen así, los tres colores primarios y la primera mezcla, el color verde. La foto se revela entonces primero en la imaginación, quiere decir que se hace primero la imagen, y luego con esta base se construye la pieza paso a paso, hasta que la realidad sonora, coincida con esa imagen previa. Algo así como lo que algunas veces escuchamos decir a un fotógrafo: "En este sitio encontré la foto que había buscado durante toda mi vida".

Los ritmos, entonces, son los elementos de identidad cultural, de los que somos portadores vernáculos, pero las elaboraciones melódicas, o mejor dicho, las subjetividades temáticas, tiene de ambas cosas, singularidades y colectividades, puesto que el compositor habita en una zona determinada, y esta zona es la que sus sentidos dominan. Lo otro, lo general, se construye por los desplazamientos y por la profundidad de las relaciones afectivas, con el medio geográfico y el medio humano, en el que quedan incluidas las relaciones históricas, por ser éstas parte de la identidad nacional, al estar determinadas por los sucesos políticos y económicos comunes a todos sus habitantes. O sea, después de un largo trayecto de aprendizaje, estudios musicales teóricos y prácticos, confrontaciones con colegas, análisis, investigaciones sobre los orígenes de nuestra música, recorridos por los diferentes relieves del país, audición de músicas ejecutadas por los grupos de las distintas regiones, y muchos otros acontecimientos y sucesos de vida, se ha recapitulado el álbum de imágenes que como el de las fotos, llama a la descripción de todo ese recorrido, ahora, desde lo creativo para expresar esas estesias nacionales y culturales luego de años de elaboración.

En los términos del maestro Abadía, esto es un hecho de sabiduría, puesto que posee una doctrina, y es ciencia y es arte; el siguiente paso estaría dado por la

apropiación de estas obras, cuestión que no depende del compositor, sino de la resonancia con el medio.

En cuanto a la identidad cultural, se entiende que cotidianamente se generan hechos de identificación propios y únicos, los cuales en su desarrollo se retrasan, muchas veces por los manejos inadecuados de los fenómenos colectivos, que al ser el resultado de años de interacciones, se convierten en acumulaciones energéticas que tarde o temprano revientan por algún lado, produciendo los acontecimientos históricos que marcan las realidades para el colectivo.

4.2 ÉTNIAS FORMATIVAS Y SUS APORTES

Aporte español-europeo: El aporte español penetró en Colombia en los siglos XVI-XVII y XVIII. Su música, una mezcla de alegría Sefardita, con la melancolía castellana y el misterio sonoro de los árabes.

En la época de los reyes católicos, perduraban las canciones populares del medioevo, interpretadas por los juglares españoles: romances, canciones de alba, canciones dramáticas, canciones de danza, canciones piadosas, villancicos, algunas de ellas interpretadas en las "rondallas", acompañadas por las guitarras. (Ocampo, 1976: 31-32).

En las Cantigas de Alfonso X y el Cancionero de Palacio, de los siglos XV y XVI, encontramos los cantares castellanos, populares en España y, a la vez, entonces, en sus colonias americanas. Del siglo XVI, encontramos: canciones caballerescas, políticas, picarescas, religiosas, amorias, pastorales y aún bailables e interpretadas a tres y cuatro voces. De Aragón, Valencia, Navarra y lugares de Castilla, la jota, acompañada de guitarras, guitarritos y bandurrias. El cante flamenco, de Andalucía, legado de los gitanos, no fue proyectado en las colonias americanas.

Con los cantos y la música popular, introdujeron las danzas y bailes de la época. Desde los salones de la aristocracia, bajaron a los estratos inferiores de las ciudades y campos, fenómeno llamado, "transculturación musical". Como ejemplos, tenemos: el saltarello, la calata, la del ballo, superviviente en el baile del tres del altiplano cundiboyacense, la morisca de influencia musulmana, la folía, el villancico, la seguidilla y la serranilla. Otras danzas fueron: la pavana, la zarabanda, la chacona, el pasacalle y la sevillana. Algunas parece que surgieron en América Central y se transplantaron a Andalucía, como la zarabanda, la chacona, el fandango y sus variantes, la granadina, la rondeña, la malagueña y la murciana en el siglo XVII.

La "danza de los palitos", presenta supervivencia colombiana, en la "danza de la trenza" o "danza de las cintas". La "gallarda" da origen en Colombia, al "baile del

cuatro” ó “baile de la copa”, que se ejecuta con sombrero. Las danzas aristocráticas se popularizaron en las festividades religiosas.

A mediados del siglo XVII y principios del XVIII, aparece la época del “minué”, de influencia francesa. El minué, el paspié, el rigodón, la gavota, la courante y el branle, se bailaban en los salones aristocráticos de Tunja, Santa Fé, Popayán, El Socorro y otras ciudades, contrastando con los bailes criollos, más festivos y bullangueros.

Ya en el siglo XVIII, se hablaba del “Torbellino”, y de la “Jota chocoana”, como músicas colombianas, resultadas del mestizaje.

Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, son los aires ingleses los que desplazan a los españoles. Inglaterra pasa a ser la potencia mundial, y es la contradanza (country-dance), la que más sobresale; llamada en España, La española, y que en Colombia sobrevive en La vencedora y La libertadora, piezas que guardan recuerdos de la Independencia nacional. En las Islas de San Andrés, sobreviven en “Las cuadrillas”, y en los Andes colombianos en “la media caña”. En el siglo XIX, se habla del Bambuco como aire criollo, en la batalla de Ayacucho, a paso de vencedores con La guaneña.

La contradanza es superada por el “Vals” de origen alemán (Ländler campesino), en el siglo XIX. En Colombia aparece el Vals colombiano, que da origen al Pasillo colombiano y en Venezuela, el Vals venezolano, región por la que inicialmente penetró la cultura alemana en Suramérica.

Estas serían las influencias de Europa y en especial de España en nuestra cultura. La organología la presentaremos aparte.

Aporte indígena: El aborigen es el elemento primigenio en la etnia colombiana. Corresponde a las supervivencias de los pueblos nativos clasificados en las siguientes familias lingüísticas: Chibcha, Caribe, Arawak, Tukano, Huitoto, Quechua, Tupi-Guarani, Saliva y Puinave, Guahibo-Sikuani y otras familias independientes sin clasificar. (Ocampo, 1976: 53-54)

El más desarrollado fue el Chibcha o Muisca del altiplano cundiboyacense, con un desarrollo político, religioso, jurídico, agrícola y en cerámica, orfebrería, tejidos, y otros. También sobresalieron las culturas Tairona, Quimbaya, Calima y Zenú, con sus finos trabajos en oro, cerámica y cestería. La megalítica cultura de San Agustín, sobresale por su estatutaria en piedra, lo mismo que la cultura Tumaco. Las demás poblaciones indígenas, se consideran en etapa pre-formativa, de concepción animista, pueblos nómadas, cazadores y pescadores con una incipiente agricultura. Estos pueblos conformaban, las tres cuartas partes del total y ocupaban los valles, el litoral y la llanura del actual territorio colombiano, en la Orinoquía y la Amazonía.

El indígena sufrió el impacto de la dominación española, en el siglo XVI y sus valores fueron destruidos en su mayoría. Su música casi desaparece como consecuencia de este dominio. Actualmente aparecen núcleos indígenas aislados de aproximadamente 300.000 individuos. Se destacan los Guajiros (Arawak), Kogi, Ika y Sanka (Chibcha) de la Sierra Nevada de Sta. Marta, los Mutilones y Docubí (Caribe) en la Serranía del Perijá, los Chimilas en la vertiente de la Sierra Nevada de Sta. Marta, los Chocó, Emberá, Cholos, Baudó, Noanama y Catíos (Caribe), en la zona chochoana y el Golfo de Urabá, los Cunas en la frontera con Panamá, los Paeces en Tierradentro, los Quillacingas, Cuaquier y Sibundoy (Chibcha) en Nariño, los Huitotos, Sionas, Ticunas y Coreguajes en el Amazonas parte Sur, Macunas en el río Apaporis, Tukano del Vaupés, Tariana, Carijona, Baré y Baniva de las familias Arawak, Caribe, Tukano y Makú, los Guahibos en las orillas de los ríos Meta y Vichada, los Piapoco (Arawak) en el río Guaviare, los Guayaberos de dialecto Guahibo en San José del Guaviare, Uwa en Tunebia, entre Santander y Boyacá y algunas otras tribus diseminadas en las selvas y llanos orientales.

La música aborigen colombiana, tiene esencialmente un carácter mágico-religioso, en las fiestas, ceremonias religiosas, ritos de pubertad, actividades guerreras, ritos de cosecha, con los que expresan su espíritu de agrupación. Aparecen así, las danzas ceremoniales, ceremonias propiciatorias de la fertilidad de los campos, ceremonias de iniciación sexual y actividades de caza, pesca y recolección de frutos, que sirven para ahuyentar los espíritus malignos de las enfermedades, en las que el poder mágico reside en el “Shamán” o “Curaca” de la tribu, y cantos preparatorios para la guerra. En los Chibchas se destaca la influencia del compás y el ritmo, en los trabajos colectivos, con los que lograban un mejor aprovechamiento de su esfuerzo y mejor rendimiento en sus faenas. Ofrecían todo en honor al sol y la luna, como imágenes de lo inconmensurable presente en su cotidianidad. El cronista Lucas Fernández de Piedrahita señala que en sus bailes “son tan acompasados que no discrepan un solo punto en los visajes y movimientos y de ordinario usan estos bailes en corro, asidos de las manos y mezclados hombres y mujeres. La misma proporción guardan cuando arrastran madera o piedra, juntando a un tiempo la voz de uno que les sirve de guía, a la manera que soloman los marineros en los navíos, y es para ellos este ejercicio de tan gusto, que lo tienen por fiesta y para entonces se ponen penachos de plumas y medias lunas...”..(Ocampo, 1.976: 61). Una de las fiestas importantes para los Chibchas, era la fiesta religiosa conocida luego como “El Dorado”, en la laguna de Guatavita.

En general se habla de la música indígena como, monótona, triste y lenta, pero también se sabe de ciertos estados febriles en las celebraciones o en las ceremonias, bajo los efectos de sus plantas alucinógenas (Yagé, Yopo), en las que se comunican con el Espíritu Supremo.

Algunas melodías y cantos que se conocen son: el Ufanoco de los Huitotos, rito funerario de animales, el Yayganagadi, rito de pubertad entre los Cunas del

Darién, el Carichipari de los Noanamá y Emberá, canto nupcial; los Erag, estreno de vivienda de los Huitotos; el Kaja de los Murui del Amazonas, canto de cosecha, los Pikkigui de los Rossigaro del Amazonas, canto al chontaduro.

La música chibcha, supervivió en las músicas mestizas del altiplano cundiboyacense y de la zona andina: guabinas, torbellinos, bambucos, las coplas, los cantos de romerías y labranzas y los cantos de las fiestas patronales.

Tukanos: Habitan en la Amazonia, el clima de esta zona es húmedo, sin estación seca definida y de lluvias constantes. Hablan una lengua que reconocen como propia y diferente para cada tribu. Viven en asentamientos de aldeas de aproximadamente veinte viviendas, de tipo rectangular, paredes de tablón ó bahareque, con techos a dos aguas en palma o zinc. Se alimentan de su agricultura, caza, pesca y la recolección. En sus ceremonias, realizan danzas que alternan con instrumentos musicales, donde participan los diferentes segmentos sociales, realizando actos rituales. El contacto con el blanco condujo a un descenso de la población, por la aparición de enfermedades, la explotación y la generación de guerras.

Guahibo-sikuani: Grupos denominados “momowi”, se hallan dispersos en los Llanos orientales y la Orinoquia, con pequeñas diferencias lingüísticas. Dependen de sus tierras, la caza y la pesca. Tienen dos estaciones climáticas marcadas por el régimen de lluvias. Su base alimenticia está fundamentada en el cultivo de la yuca brava, con la que preparan el casabe y el mañoco que conservan y almacenan, el maíz, la miel de abejas y la uva caimaron. Intercambian sus productos. También el yopo (planta sicotrópica) usado en sus rituales, resinas, extractos naturales, maracas y collares. Poseen un sistema social abierto y elástico, en el que la magia, lo sobrenatural y lo esotérico, hacen parte de su cotidianidad. La parafernalia, los instrumentos musicales y los objetos rituales, se construyen con especial cuidado. En estos, la estética del color y la forma, así como los adornos, tienen un manejo importante. En su sistema de clanes reúnen: Emblema o apellido cognático, territorio, particularidades lingüísticas y endogamia. (Expedición Humana, pag 57, serie 5)

Aportes africanos: La influencia del negro africano en la cultura colombiana, aparece en la segunda mitad del siglo XVI y se consolida en los dos siglos siguientes, con el trabajo en las minas y en las grandes haciendas.

La inmigración africana llegó según Herskovits....(Abadía, 1.977: 215) así:
Zona desértica (Senegal y Berebere principalmente), Zona del Sudán Occidental (Balanta, Bámbara, Mandinga, Biafara, Yolofo, Kambia, Baol, Bagnon y Soso), zona de la costa de Guinea (Guineo, Yoruba, Yalunka, Kalabari, Mende, Arara, Ibo, Bran, Assanti, Fanti, Benin, Edo, Popo, Ken y Bulón), zona del Congo (Angola, Congo, Bantú, Lunda y Chokwe), Nigeria y Ghana. También aparecen los Muserengos, Manikongos y Lucumies, así como la cultura Dahomeyana.

Habitaron las zonas cálidas de las costas Caribe y Pacífica, el Chocó, los grandes valles del Cauca, Magdalena, Patía y sus afluentes, zonas cercanas a las minas antioqueñas, Popayán y áreas de explotación agrícola. Su influencia va desde los estratos más bajos, en su mezcla con las demás etnias.

Algunos se conservaron en estado puro, sobretodo en los Palenques y en la costa Pacífica, debido a la impenetrabilidad del territorio, otros se mezclaron con españoles e indígenas. Su música es una de las supervivencias de más influencia en las músicas tradicionales colombianas, por su alegría y expresividad, con un carácter mágico-religioso, donde se observa la acomodación y el sincretismo. Uno de los elementos más atrayente es el ritmo, que se ha mezclado y sobrevive en el mestizaje de nuestra música.

Los negros fueron traídos principalmente, debido a las disposiciones reales, animadas por el presbítero Fray Bartolomé de la Casas, a la gran mortalidad indígena por el exterminio y la gran cantidad de enfermedades desconocidas para los indios. Los principales traficantes de esclavos fueron: los portugueses, los ingleses, los holandeses y los franceses. España era la encargada de contratar a los otros países, para que le suministraran los africanos esclavos. Se calcula que un tercio de ellos morían en las travesías. La Nueva Granada fue una de las zonas que más importó, eran obligados a trabajos en plantaciones de caña de azúcar, tabaco, algodón, extracción de metales preciosos, labores domésticas, buceo de perlas, en minas de oro, plata, platino y carbón. Trabajaron también como aparceros en haciendas, compartiendo con indígenas tributarios y trabajadores libres, como bogas en el río Magdalena, en fin, se generó un gran comercio con ellos. “El Garrote” fue denominado al castigo físico que recibían para evitar su liberación y debilitar su cultura. La fuga de esclavos originó entonces la conformación de lo que se llama “Palenques”, formados por cimarrones (negros prófugos) y zambos fruto de la unión de negros e indios. Vivían en pie de guerra y se establecieron fuera del control de las autoridades, como en los Palenques de San Basilio y la Matuna. Uno de sus grandes líderes fue Benkos Bioho ó Domingo Bioho, defensor de su libertad e independencia, de sus costumbres, ritos, lengua y en general de su cultura. Así se formaron entonces los Cabildos Negros, que fueron entidades encargadas de vigilar, ayudar a la reconstrucción y revivir las historias propias; se permitía el baile y la música a la usanza de sus tierras de origen.

Aparecen dos formas de contextos religiosos: el guiado por el sacerdote católico y el templo, y el otro independiente en su expresión ancestral e híbrida. La cantadora se destaca por su papel en los rituales sagrados, aguardiente, música y religión son los ejes de sus manifestaciones y celebraciones. Los disfraces también hacen parte de este universo. San Andrés fue poblada inicialmente por

negros cimarrones de las Antillas y luego por los esclavos llevados por los ingleses desde 1629 para las plantaciones.

Las manifestaciones musicales, estaban representadas en, cantos de trabajo, cantos funerarios, gritos, cantos responsoriales, un solista canta la melodía y un coro monofónico o polifónico responde. Sus melodías van desde el modalismo y tonalismo, hasta giros microtonales ornamentales, repeticiones adornadas y laleos. Es muy común en sus músicas, la integración de canto, música, danza y hasta mímica teatral, con movimientos cadenciosos y expresivos que denotan gozo, cólera, lástima, fragor sexual, con los cuales descargan energía y escapan a sus conflictos. En la organología también tienen supervivencias importantes en nuestra música.

4.3 MESTIZAJE

La conformación del pueblo colombiano, se constituye con los diversos elementos étnicos y culturales del indígena, el europeo español principalmente- y el africano. Colombia es una de las naciones tri-híbridas americanas, de conformación esencialmente mestiza. Esto es fundamentalmente lo que define lo colombiano, junto a los procesos histórico-culturales que se han destruido ó fusionado, conformando los pueblos testimoniales en el presente.

La sociedad indígena es la formación primigenia que tuvo vigencia durante cientos de años, fueron pueblos asiáticos y oceánicos, según las últimas investigaciones sobre el poblamiento americano, que establecieron sus culturas y se adaptaron a este territorio. Se encuentran pueblos indígenas arcaicos y tribales, pastores y nómadas en el Amazonas, Orinoco, Caribe y Pacífico, y pueblos de cultura formativa y de comunidad compuesta, como los Quimbayas en el occidente. De cultura clásica y comunidad ampliada, aparecen los Chibchas y Taironas, los más desarrollados de los aborígenes colombianos.

En el siglo XVI penetró la sociedad española con su cultura occidental cristiana. España, sociedad en expansión, como Portugal, Francia, Inglaterra y Holanda. Liberados de ochocientos años de ocupación musulmana, poseían una cultura avanzada, con la que ejercieron su dominio colonial, estableciendo su poder político, económico y social. Difundió su cultura con la lengua, la religión, las instituciones y las tradiciones. Su dominio duró hasta el siglo XIX, cuando se crean los Estados Nacionales Americanos.

Además de los españoles, tuvieron presencia otros pueblos europeos: Alemania, Italia, Francia, Inglaterra, Holanda, Portugal y algunos otros países en menor escala.

El otro elemento del pueblo colombiano, el negro africano, fue traído como esclavo para trabajos en las minas, las haciendas, la carga y el servicio doméstico. Se localizaron en las costas Atlántica y Pacífica, valles de los ríos Magdalena y Cauca y regiones diversas de las minas y las haciendas.

Este contacto socio-cultural, llevó al hibridismo racial y cultural, del cual surge un pueblo mestizo nuevo, en el ámbito histórico americano y mundial. Los diferentes grados de evolución en este contacto racial y cultural, imponen la cultura más evolucionada en su maquinaria de guerra, en nuestro caso, la española.

Fue en los niveles populares donde el proceso de adaptación, alcanzó manifestaciones bien integradas. La aculturación-contacto de culturas-, fue el producto de los niveles populares, o sea, de los grupos folk, creadores del folclor colombiano, a diferencia de la élite-lore.

Encontramos, en los andes colombianos la cultura mestiza, unión de español e indígena; en las costas Caribe y Pacífica y los valles interandinos, culturas mulata y zamba, negro y español, negro e indígena respectivamente; en los Llanos Orientales, mestizos e indígenas y en la Amazonía, aborígenes y mestizos. Las principales familias lingüísticas son: Chibcha, Caribe, Arawak, Huitoto, Tupi-Guaraní, Quechua, Tukano, Guahibo-Sikuani, Saliva y Puinave y otras sin clasificar, diseminadas en el territorio nacional.

Se dio entonces comienzo, por la fuerza de los hechos, al proceso de mestizaje tri-étnico, que caracteriza tan marcadamente la conformación racial de nuestro país: dominante blanco-español, campesino indígena sobreviviente del exterminio y negro esclavo. Históricamente, la integración operó sin que el español, lograra un dominio cultural pleno y adecuado sobre la población. En algunos casos logró imposiciones culturales definitivas, como el idioma, pero en otras debió, por el contrario adoptar elementos de las razas dominadas, en un proceso que llevó al peninsular al enfrentamiento con el aborigen y el negro. Más íntimamente, la malicia indígena y la picardía negra en contraposición a la arrogancia castellana.

Al indio y al negro los unía la pobreza y la opresión. Su fusión se da en la convivencia socio-cultural. Lo contrario aconteció con el colono español cristiano, y él mismo en mestizaje con sefarditas y árabes en la península ibérica (los moros). En la sangre española bullía la mezcla de tres culturas: la refinada malicia de los hijos del desierto, la chispeante alegría de la música hispana y la musicalidad del pueblo de Israel.

Los barcos partían con el heterogéneo personal de novela picaresca en que estaban representadas todas las vertientes étnicas y religiosas de la España Imperial: cristianos nuevos, mozárabes, peninsulares, italianos, flamencos, piratas, galeotes, prófugos, soldados, clérigos, hetáiras, pícaros y negros. Lenguas varias tornasoles y tintes de todos los pelambres, cargamentos

sinnúmero, blasfemias, vizcainos, promiscuidad de sexo, barajas y dado, tonadas policrespas, vihuela brava y pandereta gitana....(Enciclopedia de Colombia Vol. IV Perdomo, 1977: 83).

En el desarrollo y evolución de los órdenes genéticos colombianos, los cruces maritales surgieron de la unión de hecho entre hombres españoles y mujeres indias y negras, pues era imposible, por prejuicios de clase del peninsular, que un hombre negro o indio se convirtiera en marido de una española. Lo anterior fue decisivo en la conservación de las costumbres ancestrales negras é indígenas, puesto que se añadía la renuencia del español a institucionalizar mediante el matrimonio, sus vínculos con mujeres de ascendencia africana o aborígen, mantenidas, sin embargo, con situaciones secretas de hecho que crearon vínculos de parentesco basados en gestaciones ocultas, con lo que se favorecieron los grupos primitivos básicos al quedar la descendencia de dichas uniones en su poder, es decir, en el seno de la cultura materna.

La sectorización étnica, consecuencia de las discriminaciones raciales, preservó las culturas subvaloradas y logró, por aislamiento, la subsistencia de muchas manifestaciones (mestizos, mulatos, zambos y cuarterones).

El mestizaje presentó una jerarquización: a mayor pureza y marginamiento, mayor preservación de la cultura original. El poder lo condicionaba la Iglesia Católica; el orden era: primero los indios y después el negro. Persiguiendo al negro en nombre de la fe, prohibieron al español, la práctica de las manifestaciones de las clases dominadas. Al indio mediante las misiones resguardos y las encomiendas, se le condicionó casi hasta su extinción. Al negro se le estimuló su fecundidad (negocio hereditario) y propició relaciones extramatrimoniales, con cuanta mujer negra se prestara según el caso; de ahí que el mulato actual adquirió una mayor inclinación a los hábitos sexuales, todo esto expresado en sus músicas.

En síntesis el actual pueblo colombiano es heredero de las cualidades y defectos de las razas que entraron en su composición. Trajo el español como aporte, el sentido de la moderación, el ánimo altivo y los conocimientos; los indígenas aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos; los negros sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y vivas y el sentido frenético del ritmo.

Los misioneros aunaron a la doctrina de Cristo, rudimentos de filología y arte. Enseñaron a los indios intérpretes algo de canto eclesiástico, para dar mas solemnidad al culto, y como estos iban asimilándolo, ya sabían algunos extractos del kyrial y jaculatorias cantadas, canciones y saltas, gozos y novenas.

Hay tres mecanismos de supervivencia y resistencia: la acomodación, la simbiosis y el sincretismo.

Acomodación: Esta tuvo particular expresión a través de la implantación de los resguardos de tierras, institución que no iba directamente en contra de la tradición autóctona toda vez que reconocía el uso comunal de la tierra, la posición del cacique y sus consejeros (cabildantes), los núcleos de población (reducciones) y formas especiales de ocupación del territorio (dispersión, movilidad espacial). Permitió la conservación de una serie de costumbres y tradiciones.

Simbiosis: La hacienda permite la mezcla entre blancos criollos, indígenas y negros en la cual estas dos últimas categorías hicieron mayores aportes gracias al manejo directo de las vacadas, inventando técnicas adaptadas a las condiciones del medio ambiente, por ejemplo el embalse y la arriería trashumante del ganado. Esta integración simbiótica de las tres etnias en un mismo territorio y en una misma tarea daría origen no solo al mestizaje, sino a la conformación de una nueva cultura que necesariamente se expresó en las manifestaciones musicales que persisten hoy como patrimonio de las clases populares campesinas y pueblerinas.

Sincretismo: Las instituciones coloniales de los cabildos y cofradías, permitieron que se conservaran y se mezclaran tradiciones indígenas autóctonas del país y africanas con creencias religiosas cristianas y valores culturales españoles. Esta mezcla de elementos de una y otra cultura, en una nueva síntesis, es la que se llama sincretismo.

El habla regional surge de: el castellano arcaico, el castellano actual, voces europeas, voces judías y árabes, voces chibchas, voces caribes, voces arawak, voces de las demás etnias indígenas y voces negras, fundamentalmente bantú y yoruba.

4.3.1 LA INFLUENCIA AFRO-CUBANA EN COLOMBIA

Francisco Javier Cisneros, ingeniero nacido en Cuba, llegó a Colombia el 11 de Noviembre de 1874. Desembarcó en Cartagena de Indias, con él cuentan que vinieron varios músicos, cuya influencia aún está por estudiarse. En 1898-99, visitó Colombia el violinista Claudio José Domingo Brindis de Salas, sublime negro, mago del violín apodado el "Paganini negro" (el rey de las escalas), dio varios conciertos. De 1919 a 1923 vino el trovador cubano Juan de la Cruz. En 1923 vino con el Sexteto Boloña, dirigido por el sonero jorobado Alfredo Boloña-guitarrista y bongosero-con el compositor Manuel Corona. Uno de los temas "Martillo clavo, clavo martillo", fue grabado por el Sexteto de San Basilio de Palenque, que se conformó desde 1930. Este sexteto se formó al estilo cubano.

En 1926, “Diorama Animado y su grupo” visitan el país. La presencia negra no se limita a la zona intertropical bañada por el mar Caribe, sino que ha penetrado a selvas y montañas. En 1934, Rafael Cueto, Miguel Matamoros y Siro Rodríguez, “El trío Matamoros”, desde Cúcuta a lomo de mula, recorren parte del país, sus últimas presentaciones fueron, en Medellín, Puerto Berrío, Barrancabermeja, Bucaramanga, Cartagena y Barranquilla.

Dos orquestas (Los Piratas y el grupo femenino Ensueño) precedieron al trío Matamoros en Barranquilla. El paso del trío por Colombia fue un hito significativo, como memoria de una excepcional manera de hacer música popular, hecho que echó raíces en el gusto musical colombiano; utilizaban un tiple cubano más grande que el colombiano.

El Danzón cubano y el porro colombiano, tienen parecidos y de hecho parece que se hibridaron, pues varias bandas colombianas los tocan como propios. Una de las variantes del porro, el porro pelayero o “palitiao”, tiene una introducción parecida a la del Danzón. Danzas negras comunes a Brasil, Cuba, Colombia y otros países son consideradas precedentes del porro, estas son: La calenda, la yuca, la ombligada y el baile andé o aporreado.

Hacia 1905-1910, con la traída de instrumentos de viento desde Panamá, en San Pelayo surgen las bandas pelayeras, que interpretan un tipo de porro, con una introducción de ocho compases afín al danzón cubano. Según la tradición oral, fue un músico cubano de apellido Deschamps (De los Campos) quien introdujo la parte del danzón en las bandas pelayeras en la ejecución del porro. Fortunato Sáenz, Joaquín Arias, Alejandro Barranco, Daniel Lemaitre, Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Francisco Zumaqué, han cultivado el “danzón” en distintas épocas.

En San Andrés se conocen: el son, el danzón y el bolero cubanos, interpretados por el grupo conocido como “La Estudiantina”(guitarras, tiples y bandolas), teniendo incluso danza coreográfica. En Colombia antes del danzón, existía la danza cubana. El son cubano tiene un homólogo, llamado “Son costeño”, que tiene estrecha relación con el son vallenato.

En la música caribeña, los comienzos se encuentran asociados al desarrollo de la música interiorana de bambucos y pasillos, y géneros internacionales como: el jazz, el tango, el fox, la canción, el son cubano, la rumba, el danzón, el bolero, la guacharaca, el merengue, y algunos otros. A finales de la década del veinte y comienzos de los treinta, los sones cubanos se habían metido en la sensibilidad musical colombiana, con grupos como el Cuarteto Machín, El Trío Matamoros, El Sexteto Habanero y El Sexteto Nacional de Ignacio Piñeiros. Esto origina, imitativamente, formatos instrumentales parecidos: marímbulas, bongoes, claves, maracas. También con timbal, cencerro, guacharaca, acordeón y guitarra (tiple en algunos casos). En San Basilio de Palenque no existe la cuerda pulsada; en

Arboletes y San Juan de Urabá, el sexteto sonero utilizaba la guitarra, se perdió este instrumento, pero ahora se está recuperando.

En ritmos como la puya y el garabato, géneros profanos, la intensidad rítmica y la danza, tienen un sentido sagrado de las culturas Yoruba y Bantú, semejante al cubano y es el de incitar a Dios para que se mueva. La salsa mezcla de son y músicas caribeñas, así como “el reggae”, dominan buena parte del gusto costeño.

4.4 ORGANOLOGÍA DEL FOLKLORE COLOMBIANO

En cuatro categorías están divididos los instrumentos principales y más conocidos de nuestro folklore: aerófonos, membranófonos, cordófonos e idiófonos o autófonos.

Aerófonos: Producen el sonido por medio de una columna de aire.

- A) Libres: El aire impulsado, sin caja de resonancia. El zumbador, los agujeros zumbadores, la hojita vegetal (guayabo, limón, naranjo o mandarina).
- B) De silbato simple: El aire entra por un orificio y sale por uno ó dos orificios. Pitos vegetales y silbatos de arcilla y huesos de procedencia indígena.
- C) De silbato compuesto: Entra el aire por un orificio especial y sale por varios según se obture. Silbatos de arcilla, el bgui-buico, el sikano (cráneo de sapo), indígenas.
- D) De boquilla: Se soplan por una boquilla empataada en la parte superior; son de arcilla, madera y hueso. Quena, shiwaporis, atuunsa, ayushik, penanucha, kamuseut, karlbeebil, korki-kala, el köke, el tetenono, las kuisis ó suaras macho y hembra, el botuto de tierra, el miyesfjuá, uriga, kulirina, síruu, la pipana, la urisidí, la uakerrmía, el churo, el suribí, gajuai y judue, el yuruparí, el he, el ñama-cohe y el tede; todos de origen indio.
- E) De embocadura: Boca indiferenciada, no separada del cuerpo. En general caracoles y flautas traverseras. Kuvi, la flauta gigante de los Camsá, el carisso los icos y queco dentro de las flautas. En los caracoles, el concha, el sihoo, el sineh, el churo y el cacho de toro o de venado llamado jatonés de los Inganos.
- F) De lengüeta simple: El aire penetra por las ranuras de una lengüeta excavada en el cuerpo de la flauta. La chirimía, la caña de millo, las massí, el ontorroyoy y el toré indígenas.
- G) De lengüeta múltiple: El aire accionado por varias lengüetas. El acordeón de botones, la dulzaina española, los yapurutús y el peduyo.

- H) Siringas: Kuli y kamu purrui, la flauta de pan, los capadores-rerimbocue, toríbacue y pichanú. El kariso, el webo, uliapá, talásuba, sirumée, el hehéi, el peru- liro, el siröró, el meyeskababa, el sui, el sirú, el soke, tséko, urútsa, el desa-lú, perubalí, el orébi, el nunumatá y el rondador, todos indígenas.
- I) Ocarinas: Semejantes a la ocarína clásica, pero sin los 8 orificios y sin embocadura. El daripará y el doksará de los Yuco-motilón, hechos de tierra cocida. Gaxpi-soro de semillas, pertenecientes a Tucanos y Tunebos, los karakara de frutos secos, la mukuki de los Barasana y Guahibos hechos en cráneo de venado, el sikano de los Huitoto de cráneo de sapo.

Membranófono: Instrumentos en los que el sonido se produce por el aire sacudido de uno o dos parches, pieles ó membranas. La piel o el cuero de diversos animales es el material con el que se construyen.

- A) Una membrana y fondo abierto: Tambor tubular, el currulao, el mapalé, el pechiche, el tambor macho (llamador), el tambor hembra (pujador) y la pandereta española.
- B) Una membrana y fondo cerrado: Los cununos macho y hembra y la guacherna.
- C) Una membrana perforada: El furruco, que es una calabazo o tonel de madera con cuero de res o venado. La zambumbia, de totumo o calabaza con cuero de conejo, tatabra, chivo o cordero. El marrano ó la puerca, similar a los anteriores.
- D) De dos membranas: Bombo o tambora, bombas, nupalé, snjanabé, el katsatí, el kut, cuchimbalé, la cache, el tondó, el tonóa y el redoblante español.
- E) De madera: Sin parches, con madera vibrátil. Las canoas kugiu y japa de los Tatuya y Barasana y las bateas o artesas, que son instrumentos golpeados con palitos de madera o pateados, como el tambor de patear y los tambores de pies o los golpeados con palitos como el maguaré macho y hembra, el taátoré y el tambor de los Ticuna de caparazón de tortuga llamado Dyadiko.

Cordófonos: Instrumentos en los que el sonido se produce por vibración de una o más cuerdas, o elementos que funcionan como estas.

- A) De pulsación: Se utilizan la uña, el plectro o las yemas de los dedos. El arpa, el tiple, el cuatro, que vienen de la guitarra de cuatro órdenes, la guitarra española y la criolla, el requinto, las bandolas llanera y andina, y el arpa llanera de origen europeo.
- B) De percusión: El carángano de guadua.
- C) De fricción: El carángano de vejiga.

D) De arco musical: El timbirimbá, el birimbao que algunos lo consideran aerófono de pulsación, el sokske o arco musical y el tarirai.

Idiófonos o autófonos: Sonido producido por la vibración del cuerpo mismo del instrumento.

A) De choque: Las palmas de las manos, las claves costeñas, los palitos, el popóro con su sukala, la carraca (mandíbula equina) y el pico de coyongo.

B) De entrechoque: Las cucharas, el ñaguindall y las piedras sonoras indígenas.

C) De sacudimiento: Recipientes con semillas, piedras o frutos secos. Maracas y chuchos, los capachos, la ja-jauculi, el keyari, la maraca de coco, la nassi de maíz, de los Cunas, la nasa, la nyaxranu, la tani y la zira. Las chaquiras, sonajas, ataduras a los pies como el firisai, el káapolet, el kurubeti, el bebóru, la tsakapa, el uaitu, el zha y el ye'e de los Tucano que se ata a una lanza. El quiribillo, el guasá y el guache.

D) De fricción: La raspa, la carraca de fricción, la guacharaca, la guacharaca de calabaza, la esterilla, la concha de armadillo, la Yakumana, la marköne, el peyúvari, el goo ó juh que son de caparazón de tortuga.

E) De lengüeta: La matraca.

F) De percusión: La marímbula, las marimbas de guadua o madera fuerte, el xilófono, y los bastones ahuecados yolomo y el weka de los indios.

4.5 LOS RITMOS

La Cumbia: Apócope de cumbiamba, derivada de la voz negra “cumbé”, que tuvo el significado de “danza”. (Abadía, 1977: 205). Entre nosotros cumbiamba designa el festival en general, para ejecutar cumbia, bullerengue, mapalé o porros.

La cumbia es el aire típico dominante en la costa Atlántica. Se ejecuta con gaitas indígenas, a veces caña de millo indígena en su reemplazo, maraca caribe, tambores macho y hembra, tambora o bombo y a veces guache, como zambaje cultural (negro e indio). O sea culturas Chibcha, Arawak y Caribe, mezcladas con la cultura africana. Se cree que al principio se usaron las flautas derechas de Cunas y Koguis llamadas, “tolos, kuisis, suaras, y o gaitas”, cuyo timbre es el mismo y es obvio que las tonadas nacen de los instrumentos y no viceversa (Abadía, pag. 206). Posteriormente parece que se adoptó la “caña de millo” para su ejecución, esta es de origen Guajiro y son llamadas “massi”. Para algunos la

cumbia se baila con velas encendidas y banda, que es diferente a la cumbiamba, que se baila sin velas y es ejecutada con acordeón y caña de millo. De modo general se usa cumbia para la danza y cumbiamba para todo el festejo o celebración.

El Porro: Es una modalidad rítmica de la cumbia según nos cuenta Abadía Morales. Su nombre se deriva del porrazo o golpe de porra, que se le da al bombo en su ejecución. También “porro”, designa a un tambor cónico truncado de un solo parche y que se identifica con “cununo”, tambor de la zona Pacífica, usado en el currulao. Esto nos muestra la relación que tienen las culturas negras de ambas costas, que aunque diferentes, presentan elementos transculturados similares; el río Atrato da razón de esto, al ser el enlace entre los dos océanos y el punto por donde transitan y se comunican los chocoanos. Sería entonces el río el que genera las “transestesias” de ambas culturas.

Existen dos variedades de porros: el palitiado o gáita, que en los estribillos golpean el aro del bombo con los palos o baquetas; esto le da cierto parecido con el redoblante del abozao, que es de la zona de interinfluencia chocoana, y da cuenta de esa transestesia. La otra variedad es el porro tapao o puya, en cuya interpretación jamás deja de sonar el bombo, y se golpea con la porra en el parche, tapando el parche opuesto con la mano para que no vibre. En el porro aparecen los formatos de las bandas, con clarinetes, tuba y o bombardinos, a veces saxofones, en algunos casos trompetas, bombo y redoblante.

El Abozao o Abozado: Abadía Morales lo relaciona con un canto de marinería, puesto que el término “abozar”, se refiere a poner bozas o cabos fijos en la proa de las embarcaciones para amarrarlas a la orilla. A título personal, y sin ánimo de crear polémicas, se nos ocurrió otra posible traducción del término; podría referirse también al estado libre de los negros, puesto que el término “bosal” se refiere al negro recién llegado de África y que no podía hablar, al perder su lengua nativa, y la letra “a” que significa “sin”, lo que traduciría “sin bosal”, refiriéndose al poder hablar libremente, por lo que el término podría sincréticamente referirse a un canto y ritmo de los negros libertos que se movilizaron por el Atrato y se ubicaron en el Chocó. Este ritmo se convierte entonces en un verdadero puente de culturas, una transestesia clave para la comprensión del origen del currulao que se le conoce también como bambuco viejo, y que a la vez está relacionado directamente con el porro del Caribe. Se interpretaba originalmente con “chirimias”(instrumento parecido al oboe europeo), que sobreviven en Girardota y San Vicente (Antioquia), lo que nos daría otro puente cultural hacia el interior del país. En la actualidad se utilizan tanto el clarinete como el saxofón para su interpretación, en reemplazo de la chirimía, en formatos similares a los de las bandas pueblerinas, con redoblante, bombo y guasá.

El Currulao: Tonada y danza base que domina en el litoral Pacífico. La mezcla del negro con el indio en el Pacífico fue mas bien poca; el indio desprecia al negro al

apropiarse de su territorio, y por tanto el negro también lo odia, El indio se retira a la selva y a las zonas altas, secas y frías, mientras el negro no sobrepasa la cordillera.

El currulao toma su nombre según Aquiles Escalante, del tambor llamado así, pero Abadía afirma que es posible que sea la corruptela de la palabra “cununo”, con el que se interpreta el currulao. (Abadía, 1977: 215). De cununo entonces parece que salió la voz “currulao”. Se ejecuta con dos cununos (macho y hembra), tambora o bombo, los guasá y junto a estos encontramos las marimbas de chonta que por lo general son dos, la que marca los bordones y la que lleva la melodía principal. Esta última es la que ejecuta los quintillos, en contraste con la base rítmica que es ternaria, creando ese contraste, característico del ritmo.

La mayoría de los ritmos negros del Pacífico, son variedades o se derivan de él, como por ejemplo: el patacoré, el berejú, el aguabajo, el maquerule que es más bien una canción que hace referencia a un personaje inglés que habitó en la zona, el pango o pángora, el andarele o amanecer, como los más conocidos.

El Bambuco: Es el ritmo mestizo que más se conoce de la zona Andina. Existen varias teorías sobre su origen. La indígena afirma que su esencia triste y melancólica, se asemeja mucho a la música chibcha; otros afirman que en el Pacífico existían unos indios llamados “bambas” que dieron origen a este ritmo. La teoría africana, expuesta por Guillermo Abadía Morales, en la que cuenta de unos instrumentos llamados bambucos, construidos con tubos de bambú, y que parece lo une con el bambuco viejo o currulao. La teoría española, que habla sobre el origen vasco del ritmo, ya que el zortzico, ritmo traído por los vascos y que se ejecuta en cinco octavos, presenta similitud con el bambuco viejo o currulao ejecutado en cinco cuartos. Lo cierto es que el ritmo parece ser un verdadero mestizaje triétnico. Desde el siglo XIX se le menciona como aire criollo y se le considera polirrítmico, o sea en tres cuartos y en seis octavos, fórmula preferida ya que han existido muchas polémicas para escribirlo y llevarlo a la orquesta. Se habla del bambuco caucano, lento y triste; del fiestero en los Santanderes y Tolima; del lírico, romántico en Valle y Antioquia; del campesino o anónimo, mas popular. El ritmo de “caña” y las rajaleñas, parecen ser formas del bambuco.

En cuanto a la tonalidad, los hay en mayor y menor; en los antiguos generalmente se inicia triste y lento en tono menor, y se finaliza alegremente en tono mayor. Uno de los compositores más conocido fue Pedro Morales Pino, quien con su bambuco “Cuatro preguntas”, sirvió de modelo a muchos compositores.

El Pasillo: Se hace popular en el siglo XIX, viene del Ländler que se convierte en el vals vienés y posteriormente en el pasillo y vals venezolano. Tiene un ritmo ágil y rápido lo que lo llevó a ser un baile de moda en su época. Existen variantes como el pasillo fiestero instrumental, que se hizo popular en las fiestas, bailes de casorios y garrotes. El pasillo lento vocal o instrumental, en el que se evocan recuerdos de amor, desamor y luto, fue muy común en las serenatas y reuniones

sociales. Se ejecuta en ritmo de tres cuartos, algunos presentan similitud con el bambuco en tres cuartos. Su formato presenta la estructura andina del trío similar a la del bambuco: bandola, tiple y guitarra, y también se suele usar flauta y o clarinete, saxofón y acompañados por los instrumentos de percusión típicos de la zona. Son famosos los pasillos, Rondinella, La gata golosa y Patasdilo.

El Torbellino: Es uno de los ritmos nacionales mas antiguos. Se le relaciona mucho con el galerón llanero, ya que este es considerado su antecesor, según Daniel Zamudio, quien afirma que se originó en los cantos litúrgicos españoles traídos a América.

La expresión “torbellino” indica, movimiento acelerado o remolino, que se manifiesta en su danza. Se le conoce junto con el galerón, desde el siglo XVII, lo que los convierte en los mas antiguos. La mujer baila con vueltas muy ligeras, como si fuera un trompo alrededor del hombre, que va zapateando. Se conocen algunas variedades como: el melancólico del altiplano, el festivo de las zonas calientes, el versiao en versos, el no amisa, que se bailaba antes de la misa de gallo en el valle de Tenza (Boyacá), el de la boterra, danzado en Villa de Leyva y el palmoteado. Según los musicólogos es una tonada, canto o danza, de características indígenas en su mestizaje.

Es usado también por los copleros y presenta mucha similitud con la “guabina”. En su ejecución se utilizan, el tiple, los requintos, la guitarra e instrumentos de percusión como la esterilla, los mates, el guache y otros de la zona Andina.

El Paseo Vallenato: Hace parte de las músicas del Valle de Upar (Valledupar). Es de origen mulato y conjuga ritmos cubanos (mestizaje) con ritmos negros propios. Normalmente se ejecuta con acordeón, que reemplazó a la guitarra, caja vallenata y guacharaca; algunas veces utilizan un tambor monoperkusivo como auxiliar.

Es ante todo un canto, y anteriormente el trovador o cantor utilizaba solo la guacharaca o la guitarra para acompañarse el canto; tiene un fondo social en sus trovas, parecido a las trovas clásicas griegas. Es un periódico cantado de lo que ocurre importante en la zona: sucesos políticos, religiosos, amorosos, laborales, que se ejecutan en “las parrandas”. El cantor es similar a el payador pampero argentino, al joropero del llano o al rapsoda homérico. Estos cantores se convierten en personajes populares- como los cantores de gesta-, son músicos naturales que aprendieron a tocar, tocando y a cantar, cantando, y que le dan un timbre inconfundible a sus músicas y cantos. Actualmente también son famosos sus acordeonistas, por el gran virtuosismo en la ejecución.

Pasaje-Joropo: El pasaje y el joropo son lo mismo, solo que el pasaje es más lento que el joropo y utiliza más el canto en la temática amorosa, descriptiva y lírica. El joropo utiliza mas la copla regional. Son aires mestizos, donde se nota más el ancestro español por los portamentos de la voz y el zapateo en su danza. En Venezuela es igualmente uno de sus principales aires. Se ejecuta con cuatro, bandola llanera o requinto, arpa, capachos y a veces caja percusiva.

Anteriormente se usaba la carraca (mandíbula equina), en lugar de los capachos (pequeñas maracas).

El “galerón” es un canto con ritmo de joropo, lo mismo que el “zumba que zumba”, que solo varía en la letra del texto; estos ritmos, en especial el galerón, presentan similitud con el torbellino como ya hemos explicado. La otra variedad de joropo es “el seis”, y existen, el numerao, el por derecho, el figurao y el corrido. Es típico de los llanos orientales.

Ritmos y músicas indígenas: Para los indígenas, la música, igual que las demás artes (danza, teatro y magia), son una vivencia trascendental, una necesidad de su práctica religiosa. La música preside la mayor parte de sus actividades cotidianas.

Los principales ritos son los de fertilidad, cosecha, caza y pesca, iniciación-pubertad o himeneo-, conjuro y ensalmo médico, cuna o arrullo, estreno de vivienda y anfitriones, bienvenida, libación y preparación de bebidas, viajes, guerras, funebretería y algunos otros.

Se han encontrado arsenales de instrumentos, que revelan un desarrollo importante en el arte de la música, en la tradición oral y en los cantos. (Abadía, 1,977)

Sus ritmos presentan polimetrías y polirrítmias, que tienen que ver más con la articulación de su lenguaje en los cantos, que el establecer un ritmo único; se podría decir que cada canto tiene su propia rítmica. En lo melódico, observamos modos similares a los nuestros y otros muy propios: el mayor, el menor, los modos gregorianos con muchas variantes y notas comáticas diferentes a las utilizadas por los modos occidentales, que se asemejan más a las utilizadas por la música contemporánea hecha en computador, escalas pentatónicas y pentáfonas, similares a las músicas orientales. Todo esto da cuenta de su riqueza melódica, rítmica, formal, y de la gran importancia de la música y el canto en su vida diaria, de ahí su gran desarrollo.

La mayoría de nuestros instrumentos tienen origen en la organología indígena, con excepción de algunos traídos por los españoles, ya que el negro al ser desplazado de su territorio original, tuvo que utilizar construir o copiar, los ya existentes, utilizando los materiales propios del territorio que habitan.

4.6 TRABAJO COMPARATIVO SOBRE BELA BARTÓK

Para comenzar, diremos que no pretendemos encontrar, “el verdadero folklore”, ni tampoco “quitar las capas de mal gusto”, que pueda tener nuestra música popular, como hizo Bartók en sus profundizaciones folklóricas. A diferencia de él, lo que pretendemos es lograr una expresión propia, a partir precisamente, del estudio etnológico y etnográfico, de los orígenes de nuestro variado folklore, pero también de nuestra música erudita (en su mayoría muy europeizada), así como también Bartók, fué influenciado por Frank Liszt. Se trata más en nuestro caso, de elaborar un trabajo creativo, a partir de las estesias que nos genera, nuestra pluralidad étnica y cultural. Para esto, hemos dividido nuestro mapa en doce secciones, a partir de un punto central, la capital, un centro cartográfico. También a diferencia de Bela, no pensamos en pormenorizar, ni detallar cada sección, en la que se ha dividido el mapa, puesto que resultaría una propuesta para Maestría o Doctorado. Lo que aquí escucharemos es más bien el resultado de una sumatoria de estesias, a las que el compositor, ha estado expuesto durante su largo camino como músico ejecutante de lo popular, como intérprete de la guitarra y estudioso de la cultura musical universal, tanto desde la academia como en la escuela de la vida.

Bartok hizo una recolección y un análisis detallado de los temas del folklore descriptivo y comparativo, de una amplia zona: la región húngara del Imperio Austro-Húngaro, y localidades rumanas, eslovacas, rutenas, serbias, argelinas y turcas, teniendo que abortar los proyectos griego y ruso por serias dificultades de realización. Recordemos que Bartok trataba de ser muy exacto con las transcripciones, y que pensaba que se debería ser muy estricto en este sentido.

Sin embargo si existe en este trabajo, la doble praxis planteada por él: “la investigación y la composición”. También tenemos un regreso a las fuentes, pero en este caso no hemos sido los recolectores, ni tampoco los que encontramos las melodías más originales. La recolección ya había sido hecha, solo accedimos a la fuente recolectora, y ha múltiples grabaciones hechas durante nuestra vida, como músicos. También ha habido investigación, pero una investigación más analítica, utilizando textos que poseen información de las zonas, y haciendo uso de las formas de análisis que hemos aprendido, con los maestros académicos y no académicos, comparando versiones, sacando conclusiones, visualizando los elementos propios artísticos de cada sección, los tipos de población, las expresiones popularizadas, en fin, buscando cierta esencia y ciertos elementos comunicativos, que activaron el hecho práctico y real: escribir música, y sobre todo música propia.

La obra es el resultado de una reflexión de años de práctica y del trabajo intelectual, estudiando esquemas teóricos, y fusionándolos con las vivencias del recorrido por la geografía nacional. Es una digestión del material, que a la luz del

proyecto, crea la necesidad de escribir bajo unos limitantes, que son el resultado de conclusiones, teórico-prácticas, que al hacer contacto y confrontarlas con las fuentes, han resultado ser ciertas.

A diferencia de Bartók, no se partió de la transcripción de las fuentes, para elaborar o reelaborar una melodía y purificarla, hasta lograr su expresión más auténtica, simplemente se sacaron unas conclusiones sobre los elementos melódicos, rítmicos, armónicos y formales y se establecieron esquemas guías para la elaboración de las piezas.

Esas determinantes fueron: la escala cromática-F-C-G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#, o sea las doce notas en orden de quintas ascendentes desde F, que conforman las tónicas modales de cada una de las 12 piezas. La rítmica, quedó definida por las expresiones más antiguas y típicas de cada sección. También tenemos una búsqueda del color, planteado desde lo visual, pero expresado en lo musical: tres primarios, amarillo, azul, rojo y una mezcla, el verde. También hay una ubicación de esos colores, que surge de la observación aérea del mapa: azul hacia el occidente (los océanos), verde hacia el oriente (selva y llanos), y amarillos y rojos, repartidos entre norte y sur (regiones cálidas y cercanas a la línea ecuatorial, la zona más caliente de la Tierra). Estas observaciones y determinaciones dentro de esta obra, de alguna manera coinciden con una manera de proceder de Bela, que tomó de la metodología de Arnold Van Gennep: "El folklore utiliza en primer lugar, el método de observación y ello porque se ocupa de hechos vivientes y actuales...".

La trietnia existente en el país, negros, blancos e indios, mas las mezclas resultantes, presentan unas ubicaciones muy específicas, acordes a las costumbres y la adaptación al medio más conveniente para cada étnia. También resulta un mapa muy claro del predominio de ciertos ritmos, melodías y armonías. Negros y mulatos, más hacia las costas, lo mismo que algunos grupos indígenas que se mezclaron, con ellos, algunas etnias mulatas buscando los bordes de las cordilleras y valles interiores, más cálidos. Blancos y mestizos, más en las cordilleras y valles, así como los indios, buscando zonas más frías. La mayoría indígena, en las zonas selváticas de la Amazonia y la Orinoquia, y hacia la periferia de estas zonas, más mestizos.

No se observa mucha población negra en las selvas; entonces las músicas indígenas, en zonas verdes y amarillas, las negras, zonas azules preferiblemente y los mestizos, en zonas rojas y amarillas.

Las piezas igualmente, como gran parte de las obras de Bartók, presentan un trabajo fundamentalmente modal. En nuestra obra resultan:

1-Dos escalas mayores o modos Jónicos: C y B.

2-De cada modo Jónico resultan: C-D-E-F-G-A-B

B-C#-D#-E-F#-G#-A#, lo que daría 14 modos.

3-Como B es una de las tónicas jónicas, la eliminamos como Locrio en C.

4-Como E es la tercera del modo Jónico en C, la eliminamos como Lydio en B.

5-De esta manera tendremos pues, los 12 modos de nuestro proyecto:

2Jónicos, 2 Dóricos, 2 Frígios, 1 Lydio, 2 Mixolidios, 2 Eólicos y 1 Locrio.

El canto aquí, es delegado al instrumento de viento ó, a la guitarra según el caso. La guitarra podrá ser utilizada como instrumento de percusión, cuando esté reemplazando a un instrumento utilizado dentro de la cultura Tucano llamado la canoa, y es una canoa que consiste en una canoa que se voltea y se golpea, ya sea pateada o con unos palitos. La canoa de este proyecto es, la guitarra, recordando un poco el mito de los Argonautas que viajaban recorriendo el mundo, igual que los músicos, que han sido los mensajeros de las culturas.

El ritmo de las melodías, busca conservar cierta esencia de la fuente, como en Bartók, pero obviamente, estamos plasmando una estética propia a partir de muchas otras, lo personal también cuenta.

Esta obra también contempla la posibilidad, como lo hizo Bela, de una puesta en escena. Será entonces, a partir del movimiento, expresado en la danza, donde completaremos nuestra exposición. Recordemos que Bartók escribió, El Castillo de Barba Azul, El Príncipe Esculpido en madera, y El Mandarín Maravilloso, como obras con expresión dancística y teatral.

Terminaremos nuestro trabajo, agradeciendo al maestro, todas las luces y todas las ayudas proporcionadas a través de sus obras y sus investigaciones, así como también la metodología, doble praxis, sin cuya aplicación no hubiera sido posible elaborar esta obra.

4.7 RESULTADOS

4.7.1 LAS PIEZAS

Las doce piezas están concebidas como un todo, a partir de la siguiente escala cromática: C-C#-D-D#-E-F-F#-G-G#-A-A#-B. De esta escala resultan dos escalas jónicas o mayores, tomando a C como una tónica y a B como la otra. Se distribuyen las tónicas modales para cada pieza así: C-D-E-F-G-A, para la serie sin alteraciones; resultan los modos, jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio y eólico. B-C#-D#-F#-G#-A#, para la serie con alteraciones, resultando los modos, jónico, dórico, frigio, mixolidio, eólico y locrio. Las únicas piezas que tienen alteraciones cromáticas son las dos escalas jónicas o escalas mayores que estructuran cada serie (C y B).

Los colores se distribuyen en grupos de tres según el orden de aparición por quintas: F-C-G, color amarillo para, el preludio, la cumbia y tukana; D-A-E, color azul para, el porro, el abozao y el currulao; B-F#-C#, color rojo para, el paseo-torbellino, el bambuco y el pasillo; G#-D#-A#, color verde para, el joropo-pasaje, variaciones tsamani y variaciones guahibo-sikuani.

Es importante anotar, que cada grupo o serie de piezas, presenta unidad temática. O sea, el tema del preludio, por ejemplo, en la cumbia, aparece pero con las transformaciones rítmicas y melódicas que la pieza requiere para su zona. A continuación se hace una breve descripción de cada pieza.

Preludio: Esta pieza fue escrita en el modo Fa lidio, y está inspirada en las melodías de los yapurutús, ejecutadas por los indígenas Tukano oriental de la Amazonia. Su color amarillo representa la luz del amanecer, el sol naciente. Por esta razón la ejecución guitarrística debe hacerse cerca al puente, donde la sonoridad adquiere cierto brillo, lo que nos ayuda a dar la imagen del color asignado. Presenta heterometría, similar a la que se presenta en las melodías tukanas. Posee también, esta pieza, un trabajo con los armónicos; esta sonoridad nos ayuda a complementar la idea del brillo luminoso que se produce, cuando los rayos del sol se cuelan entre las ramas y las hojas de los árboles. De Cezanne, se tomaron algunas ideas en cuanto a la luz, que han servido en la elaboración de estas tres primeras piezas.

Cumbia: Escrita en Do jónico. He aquí el ritmo representativo de la Costa Caribe y uno de los mas conocidos en el ámbito mundial. La pieza presenta cromatismos, que da la idea de la extensión tonal desarrollada en Occidente con este modo. En cuanto al color, se pretendió dar la idea de la luz alta, la luz que proyecta el sol cuando se acerca al cenit y sus rayos caen perpendicularmente sobre la tierra. La ejecución guitarrística, con la mano derecha, se desplaza un poco hacia la boca del instrumento y así el color de la sonoridad se satura un poco más que en la pieza anterior. Se busca cierta plenitud, cierta dilatación de la luz, que se produce cuando el sol se encuentra en dicha posición. La improvisación hace parte de la interpretación de esta pieza, ya que es una de las características importantes de este ritmo y de las músicas de esta región. El solo de guitarra, nos da la idea de un momentáneo chubasco, que sale de una nube pasajera y que nos produce cierta nostalgia (la mirada en lontananza), al tener que quedarse quietos observando el fenómeno.

Tukana: Es la tercera pieza de la serie de color amarillo. Se halla aquí la idea de la tercera forma de la luz natural, la luz crepuscular. El sol comienza a ocultarse por detrás de las montañas, se carga de oscuridad, (azules y rojos) por esta razón la sonoridad es un poco más pesada, la idea del ocultamiento de la luz, la mano derecha se mueve más en dirección a la tarraja (boca). Su ritmo también surge de músicas tukanas, pero ahora de la zona occidental de la Amazonia. Está escrita en el Sol mixolidio. Existen heterometrías (cambios de compás) en su estructura.

El solo de flauta, simulando el canto tukano, surge de la idea del respeto a la voz solista entre los indígenas de esta étnia, por esta razón el canto fue reproducido casi textualmente.

La imagen mixolidia genera la idea de la tensión constante, que correspondería a la imagen que produce la llegada de la noche, de lo oscuro, de lo oculto y misterioso.

Porro: Es la primera pieza de la serie azul. La imagen del agua, del océano. Hay aquí un ritmo inicial ondulante y cadencioso, que ayudará en la percepción del color. La ejecución guitarrística cerca de la boca, mejorará esta percepción, ya que en esa ubicación se logra más profundidad sonora y menos brillo.

El ritmo del porro, en este caso, muestra una combinación de sus dos variantes: el tapao y el palitiao; mostraremos dicha mezcla, es una unidad de contenido, donde queda expresada la región de manera general. Aquí utilizamos el recurso del contrapunto imitativo y fugado, aprovecha la plasticidad de sus temas, lo que nos proporciona múltiples posibilidades expresivas. Hacia el final, se halla también, la idea del “porro paisa”, llamado vulgarmente, “porro cachaco” por los costeños. En éste los acentos se ubican sobre los tiempos fuertes, a diferencia del costeño que tiende a acentuar sobre el cuarto tiempo y anticipar la armonía. Esta expresión paisa del porro, ayuda a comprender, la transestesia que se origina en la zona de interinfluencia costera y cordillerana, que se dirige hacia los ritmos del interior del país. En la playa, la ola llega y se retira, en ese momento se produce el sonido, que luego en la expresión folk, se traduce en acentos en tiempos débiles, lo que no acontece en las montañas. Está escrita en Re dórico.

Abozao: Segunda pieza de la serie azul. Zona costera chocoana, Caribe y Pacífica. Escrita en modo La eólico o escala menor natural occidental. Este ritmo es una verdadera transestesia (estéticas en movimiento) Atlántico-Pacífico. Está emparentado con el porro, sobre todo en la instrumentación y en la ejecución del redoblante, pero también posee elementos, como el ritmo ternario, que lo hace familiar muy cercano del currulao. En la introducción, se acentúan los tiempos fuertes, pero ya en su desarrollo, los acentos se encuentran desplazados hacia los pulsos internos. Este ritmo es un verdadero puente, de las culturas negras en los dos océanos y su función podría compararse a la que realiza el río Atrato, como verdadero canal natural interoceánico. El estribillo hace parte importante de este ritmo, ya que cumple la función de representar al colectivo y a la vez recuerda el canto responsorial.

Currulao: Última pieza azul de la serie. Es el ritmo base de las músicas del litoral Pacífico. Llamado por algunos Bambuco Viejo, pensamos que existe una

diferencia fundamental en la ejecución de las marimbas, en la intención y función del ejecutante. En el currulao, éste, es el sabio, el guía espiritual del grupo, que cuando interpreta, realiza cierta oposición al ritmo general ternario, ejecutando quintillos y creando ciertas polimetrías con la percusión, que tienen una intención claramente espiritual; esto es lo que le da su peculiar sonoridad y lo diferencia del bambuco, más híbrido, con una clara tendencia al ritmo ternario y no parece ser intencionalmente espiritual.

Por supuesto, esto nos aporta datos importantes en la comprensión del bambuco y sus orígenes. Escrita en Mi frigio, en esta pieza la guitarra hace las veces de marimba, se halla una sonoridad similar, utilizando los armónicos que se producen sobre los bordones. Como es característico de las músicas pacíficas, también posee estribillo.

La ejecución de la guitarra como marimba, es lo que más ayuda en la visualización del color azul, así como la ubicación de la mano derecha en la región de la tarraja, oscureciendo la sonoridad.

Paseo-torbellino: En esta pieza, comienza la serie de color rojo. Esta sonoridad se encuentra en la guitarra, colocando la mano derecha entre la boca y el final del diapasón (tastiera), donde el sonido se vuelve más profundo; además el ámbito en que se mueven los instrumentos, también ayuda en la búsqueda del color.

El paseo está escrito en Si jónico, (Si mayor en occidente). Es la segunda modalidad-tonalidad, en la que utilizamos la escala cromática, con doble alteración (dobles sostenidos) inclusive, y las resultantes armónicas de esta ampliación tonal. Como percusión acompañante aparece la guacharaca y las claves, tal como lo hacían los formatos que utilizaban la guitarra en vez del acordeón. En el torbellinoguabina, el tratamiento armónico y melódico a sido similar; la percusión aquí se le encomendó a la carraca (quijada equina), y a la esterilla. La unidad temática mantiene la cohesión de la pieza, a pesar del cambio rítmico tan marcado, pero lo que tratamos de mostrar, en síntesis, es la transformación que sufre un tema (personaje), cuando se desplaza a través de un corredor cultural, como el que existe desde la Guajira, pasando por los Santanderes, Boyacá, llegando hasta Cundinamarca y por supuesto a la capital. En algunas partes del torbellino se incluye el cifrado (acordes en anglosajón) con ritmo obligado, buscando que el guitarrista exprese su conocimiento y gusto más libremente.

Bambuco: Segunda pieza de la serie roja. El ritmo más representativo del interior del país, y el que más polémicas a causado por la manera en que escribe. Se construyó la melodía en seis octavos y la percusión en tres cuartos, para indicar de esta manera, que el bambuco posee las dos métricas, que no existe tal discusión, que como el compositor lo escribe, así lo siente, y no deja de ser un

bambuco. En este caso, la melodía tiene más aire indígena que mestizo (bambuco caucano), por esta razón su escritura fue hecha en seis octavos. Algo importante de señalar, es que esta melodía, surgió como una pintura con la técnica de Pollock, llamada el chorreo, casi sin borrones hasta el compás 68, lo que da cuenta del conocimiento y dominio de este ritmo. El tiempo de elaboración debido a esto fue menor. A partir del compás 69, se escribió en un contexto más contemporáneo, puesto que la primera parte melódicamente es más tradicional. Escrito en Fa# mixolidio, en su acompañamiento la percusión utiliza fundamentalmente el bombo o tambora.

Pasillo: Última pieza de la serie roja. Igual que las dos anteriores, el color se buscó entre la boca y la tastiera; en general el registro de la guitarra no pasará del noveno traste, lo que nos ayuda en esta búsqueda. Esta pieza también en su elaboración melódica, resultó muy fluida y en su solo de guitarra, se evoca en la expresión, “nube lenta”, cierto ritmo y aire nostálgico. Hacia el final, cambia un poco la sonoridad de la guitarra, transformándose en una sonoridad más brillante, presagiando la aparición de la serie verde, que continúa con acordes y líneas melódicas más agudas y contemporáneas. Fue escrita en Do# dórico.

Pasaje-joropo: Primera pieza de la serie verde. Escrita en Sol# eólico (Sol# menor natural). Sabemos que el color verde, resulta de la mezcla de un azul y un amarillo, que de acuerdo a la proporción de los dos, se logran los matices. Según esto, se encuentra este color, en el punto donde se mezclan los dos primarios, que en la guitarra corresponde a un punto entre la boca y el puente, justo donde se termina la idea del brillo y la sonoridad comienza a oscurecerse (hacia el azul). La expresión rítmica pasaje-joropo, quiere significar que el movimiento no es tan lento como el pasaje, ni tan rápido como el joropo. En la percusión se utilizaron los capachos (maraca llanera), con los que se logra dar claridad rítmica sobre la zona. También la guitarra al imitar ciertas formas de acompañamiento, similares a las que ejecuta el arpa, completa la idea fundamental que se quiere expresar. Contiene un solo, donde se logran plasmar los elementos fundamentales del ritmo, básicamente ternario.

Variaciones Sikuaní-Tsamani: Pieza en Re# frígio de la serie verde. Esta pieza está fundamentada en un canto indígena sikuaní, llamado “Tsamani”. Los Sikuaní son los indígenas de la familia lingüística Guahiba, que se encuentran dispersos en la Orinoquia y Llanos Orientales. En el canto original, el cantor se acompañó de una guitarra con la que tocaba las mismas tres notas, a manera de acorde, durante todo el canto. Esto ya nos muestra una mezcla cultural, semejante y equivalente al color verde. El canto enmarcado en este ambiente, produce un efecto hipnotizador, pues la repetición constante produce cierto estado en trance, como si entraras en contacto con un mundo más espiritual, más elevado y flotante.

En esta versión, aparece una introducción corta, en la dominante modal La#. Luego sigue la melodía, de la que se elaboraron doce variaciones, con tres modelos de acompañamientos, intercalados en secuencia circular.

Aparece de nuevo la introducción como intermedio, continuando con otras trece variaciones, en las que los modelos de acompañamiento han sido cambiados, de manera que el último será el primero, continuando su movimiento circular. Inicialmente se hizo un análisis de la métrica, resultando once cuartos como la mejor expresión: para facilitar su ejecución, se transformó a tres compases de dos cuartos y uno de cinco cuartos; solo en el último compás se utiliza el metro original de once cuartos. No tiene percusión, respetando la versión Sikuaní.

Variaciones Guahibo-Sikuaní: Última pieza verde de la serie y de la obra. Se ha utilizado una melodía ejecutada en flauta de pan, también de la cultura Guahiba, en la que se encontró una modalidad similar a la buscada: La# locrio. Al comienzo hacemos una presentación de varias melodías, algunas transcritas y otras creadas, sin un metro definido, solo el referente sobre cuatro, que establece la unidad pulsar como “la negra”. Luego, en líneas punteadas, establecemos una separación entre las unidades formales melódicas, como son percibidas por el oyente. Estas melodías, se mueven en el ámbito de una octava, entre su dominante superior e inferior, ubicando su tónica modal, en el medio. Posterior a esto, aparecen los ritmos resultantes de las melodías, con sus metros respectivos, casi siempre en siete cuartos y cinco cuartos, pero presentando múltiples variaciones. De todos modos el sentido indígena del ritmo es mucho más libre y espiritual. Se incluye un acompañamiento guitarrístico y de maraca que no se encuentra en la pieza original, a manera de aporte cultural, simbolizando la mezcla, incluido el color.

4.8 CONCLUSIONES

Los hechos antiguos que han sobrevivido, reflejan lo más auténtico de la mentalidad del pueblo. O sea los hechos con más raigambre, siglos de duración en proyección estructural. Williams Thoms, iniciador de la ciencia del folclor, identifica el lore de los pueblos, como las supervivencias antiguas de usos, costumbres, ceremonias, romances, refranes, fiestas, etc. Alfredo Poviña afirma que el “haber del folclor” se refiere a:

- 1) Lo que piensa el pueblo (folclor de la inteligencia).
- 2) Lo que siente el pueblo (folclor del sentimiento).
- 3) Lo que hace el pueblo (folclor de la voluntad).

En la cultura folk de Hispanoamérica, se manifiesta el contacto entre indígenas y negros con la cultura europea y en especial la cultura dominante española en la época colonial.

Una de las características de la música folklórica, es su “anonimato”. Nadie se puede adjudicar la autoría del primer torbellino, el primer bambuco o la primera cumbia. Estos aires son vernáculos (nativos), es decir productos de la transculturación que fue adoptada por la población de los estratos más bajos que en la colonia y la república, tuvieron acceso a los ritmos, cantos y bailes de la aristocracia española y a la vez a las músicas que las clases bajas españolas, les enseñaron a los indios, negros y mestizos.

La resultante, es una música que expresa los sentimientos, el pensamiento y la voluntad de los habitantes de éste país en sus distintas regiones y en su diversidad cultural, de acuerdo a las diferentes mezclas. Es obvio que los compositores folcloristas han llevado al pentagrama sus músicas, y que han aportado rasgos propios, pero el anonimato se refiere mas a la aparición del sistema, rítmico, armónico y melódico, así como dancístico, que da origen a las primeras piezas, que luego se convertirían en la base de la construcción de un todo musical que caracterizará a cada zona, región y finalmente al país entero, dándole cohesión con su mestizaje, y caracterizándolo, sobre los demás países del continente. Pero es particularmente, en los límites, en las zonas comunes donde se presentan las dificultades. Cuando los límites no son accidentes geográficos, estos tienden a desaparecer, creando zonas comunes entre países distintos, que desde el folclor corresponden a la misma zona. Esto ocurre en toda Latinoamérica, y el fenómeno transcultural da cuenta de ello.

Estas piezas son el resultado, de las vivencias del saber popular, como punto de partida, más el desarrollo de teoría y doctrina, expresado en términos de Abadía Morales, como sabiduría. Las sensaciones y sentimientos, mas el conocimiento adquirido durante años de estudio, concretados en una estética resultante, plasmada en esta obra. El proceso de asimilación como identidad cultural, obedece a una temporalidad determinada por la ejecución, audición y asimilación de ellas, tal como en el desarrollo metodológico quedó expresado, en términos de memoria del proceso, solo que aquí, este, es de mayor duración. Los procesos naturales son lentos pero completamente seguros y verificables, las grandes obras de los artistas en todos los tiempos y espacios, así lo demuestran.

BIBLIOGRAFÍA

ARTES PLÁSTICAS

ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín. El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno. Ediciones Istmo. Madrid. 1983.

BARILLI, Renato. El Arte Contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias. Grupo Editorial Norma Colección Vitral. Traducción de Carlos Arturo Fernández. Bogotá. 1998.

C. DANTO, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona Paidós. 1999.

GUASCH, Ana María. Los Manifiestos del Arte Moderno. Textos de Exposición 1980-1995 Colección Arte Contemporáneo. Madrid. 2000.

GUASCH, Ana María; SUREDA, J. La trama de lo Moderno. Editorial Akal. Madrid. 1993.

KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos. Traducción Alfonso Gómez Cedillo. Editorial Alianza. 1985.

KUSPIT, Donald. Signos de psique en el arte moderno y posmoderno. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Editorial Akal. Madrid. 2002.

MARCHAN, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Editorial Akal. Madrid. 1986.

PIJOAN, J. Historia del Arte, tomos VIII – IX – X. Editorial Salvat. Barcelona. 1970.

SMITH, Roberta. El arte conceptual. Thames and Hudson. Conceptos del arte moderno, páginas 255 a 269. Editorial Destino. Barcelona. 2000.

JARAMILLO, Carlos Mario. Documentos y apuntes de clase. U. de A. Medellín. 2004 y 2005.

LONDOÑO, Francisco. Documentos y apuntes de clase. U de A. Medellín. 2004.

MÚSICA

ABADÍA, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Instituto Colombiano de Cultura. Editorial Andes. Bogotá. 1977.

BARTOK, Bela. Escritos sobre música popular. Editorial siglo XXI. México. 1981.

BETANCUR, Fabio. Sin clave y bongó no hay Son. Medellín. 1993.

BOULEZ, Pierre. Puntos de referencia. Editorial Gedisa. Barcelona. 1989.

Hacia una estética musical, traducción Walter Guido.
Editorial Monte Avila. Caracas. 1990.

DAVIDSON, Harry. Diccionario folklórico de Colombia, tomo III. Editorial Banco de la República. Bogotá. 1980.

GOMEZ, Paula. Principios fundamentales del diseño indígena. Expedición humana, serie n° 5. Pontificia Universidad Javeriana. Editor Jaime Bernal. Medellín. 1995.

GRAUT, Donald J; PALISKA, Claude. Historia de la música occidental. Editorial Alianza. Madrid. 1993.

LONDOÑO, María Eugenia y otros. Valores musicales regionales, volúmenes I –II – III. Editorial Universidad de Antioquia. 1994.

MARI, Pierrette. Bartok. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1974.

MARULANDA, Octavio. El folclor de Colombia. Editorial Artestudio. Bogotá. 1984.

MUNNSHE, Jorge. La sinfonía del cosmos. Editorial Contrastes. Puerto Rico. 1995.

OCAMPO, Javier. Las fiestas y el folclor en Colombia. Editorial Áncora. Bogotá. 1985.

PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Editorial Real Musical. Madrid. 1985.

QUIROZ, Ciro. Vallenato, hombre y canto. Editorial Icaro. Bogotá. 1983.

ULRICH, Michels. Atlas de la música., traducción Leon Manes. Volúmenes I – II. Editorial Alianza. Madrid. 1997.

YEPES, Benjamín. La música de los Guahibo-Sikuani-Cuibá. Editorial Finarco. Bogotá. 1984.

PROCULTURA. Música tradicional y popular colombiana, fascículos IV, V, VI, VII. Editorial Printer colombiana. Bogotá. 1987.

Enciclopedia de Colombia, volúmen IV. Editorial Nueva Granada. Bogotá.

MEJÍA, Vicente. Documentos y apuntes de clase. U. de A. Medellín. 2004.

YEPES, Gustavo. Documentos y apuntes de clase. U. de A. Medellín. 2004, 2005.

RODRIGUEZ, Luís Carlos. Apuntes de su seminario. U. de A. Medellín. 2005.

TEATRO

ABIRACHED, Robert. La crisis del personaje en el teatro moderno. Traducción de Borja Ortiz de Gondra. Capítulos IV – V – VI. Asociación de directores de escena de España. Madrid. 1994.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personajes en busca de autor; páginas 81 a 177. Ediciones Cátedra. Madrid. 1992.

ARANA, Thamer. Documentos y apuntes de clase. U. de A. Medellín. 2004.

CARVAJAL, Marleny. Documentos y apuntes de clase. U. de A. Medellín. 2005.

CELIS, Mauricio. Documentos y apuntes de clase. U. de A. Medellín. 2004 y 2005.

OTRAS REFERENCIAS

AROCHA, Jaime; FRIEDEMANN, Nina. Herederos del jaguar y la anaconda. Editor Carlos Valencia. Bogotá. 1985.

De sol a sol. Editorial Planeta. Bogotá. 1986.

JANEIRO, J. Iglesias. La Cábala de predicción. Editorial Kier. Buenos Aires. 1982.

INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA. Introducción a la Colombia amerindia. Bogotá. 1987.

Documentos y apuntes de los Seminarios dictados en el II semestre 2005. Universidad de Antioquia. Medellín. 2005.

FOLCLOR, Colombiano. Colección Joyas de la Música Colombiana. Siete volúmenes. Discos de Sonolux. Medellín. 1985.

FOLCLOR, Colombiano. Atlántico. Chocó. Culturas Tucano y Ticuna. Músicas indígenas. Cassettes y c.d.s, grabados. Fuente: Grupo Valores Musicales Regionales.

FOLCLOR, Colombiano. Pacífico. Músicas costeñas. Folklore Costa Atlántica. Cassettes grabados. Fuente: Guana Records.

FOLCLOR, Colombiano. Orinoquia. C.D. Fuente: Luis Carlos Rodríguez.

FOLCLOR, Colombiano. Música Colombiana. Porros, cumbias y gaitas. Llaneras. Cassettes grabados. Fuente: Personal.

FOLCLOR, Colombiano. Musical Colombiano. Banda Sinfónica Universidad de Antioquia. C.D. personal.

ANEXOS

Anexo 1. El Arte Conceptual

La palabra “concepto”, equivale a una idea o acto de pensamiento. El filósofo Carnap, la define “como todo aquello sobre lo cual pueden formularse proposiciones...(Sureda-Guasch, 1993: 149). El término “proposición”, clásicamente está definido como un discurso que expresa un juicio y significa lo verdadero ó falso; contemporáneamente, lo pensado en un acto ó la descripción de un hecho. Esto remite al concepto de autorreflexión, datos de la percepción para la intención del artista. Para Guasch y Sureda, “el concepto debe entenderse como anti-objeto, en tanto enfatiza en la eliminación del objeto artístico”. El artista entonces, se asemeja al investigador con relación al nivel de conocimientos y a la reflexión sobre los datos de su experiencia.

Casi para todos los estudiosos, el primer conceptualista fue Marcel Duchamp, artista francés que en 1.917, toma un orinal corriente, lo firma R. Mutt, y lo presenta como una obra de escultura titulada, “Fuente”, en una exposición en Nueva York, que estaba ayudando a organizar. En ese momento, según Kosuth, “deja de interesarse por la forma, por las cosas a decir, para preocuparse de la esencia de la forma de decir estas cosas”...(Guasch-Sureda, pag.,153). La obra de arte debe ser una proposición analítica. Duchamp llamó a esto “Ready Made”. Después del readymade, el arte no volvió a ser el mismo; él establece una premisa fundamental, “el arte como idea”, o sea el arte puede hacerse desde cualquier cosa, lo que lo convierte más en “función”, que en forma-objeto.

En los años 50's la corriente “Neodada”, acepta considerablemente a Duchamp; de ella hacen parte: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Piero Manzoni, Arman, el holandés Stanley Brown, el grupo Fluxus con sus performance multimedia, los happenings libres de los norteamericanos, Claus Oldenburg, Jim Dine, Allan Kaprow.

Pero es cuando el concepto, “arte como idea”, se transforma en “el arte como filosofía”, como lenguaje informático, como narrativa, que Duchamp alcanza la realización más pura de su inicial protoconceptualismo.

A partir de 1.960, en las artes plásticas surge un florecimiento de la “representación”, que había sido desplazada como vanguardia en los años 50's. Dos caminos son los que se insinúan:

- a) El de la renovación sintáctico-formal
- b) El de la semántica y el pragmatismo.

Se rechazan las convenciones estilísticas heredadas de la tradición, tanto en lo abstracto como en lo figurativo, y se cuestiona el estatuto existencial de la obra

como objeto... (Marchán, 1.986, pag. 11). En función del arte contemporáneo, la teoría ha sustituido al icono de tradición y se han constituido las críticas y las poéticas, éstas en función de los objetos y lo artístico particularmente problemático.

La innovación sugiere cambiar “estilos” por “tendencias”, que se apoyan en el concepto moderno de “modelo”. El modelo se comprende desde tres símiles:

- A) Lo técnico-expresivo (información de la obra).
- B) Lo formal (temática ordenada).
- C) Lo significativo (el uso práctico en el total social).

Así el modelo reduce las obras individuales a una operación, esto hace que se les llame “tendencias”... (Guasch-Sureda, 1993)

En el arte conceptual prevalece la teoría sobre el objeto; la obra se debe enmarcar en sus propias teorías, ya que esto da cuenta del estado reflexivo-estético del autor, o de una tendencia. O sea, son más importantes los procesos de formación del arte que la misma obra. Se da entonces la transición de la estética de la obra, a la estética del proceso y del concepto de la obra. La obra de arte al representar un signo, se transforma en un lenguaje en el contexto socio-cultural, tiene léxico, o sea es sintáctico, tiene valores y significado, por lo tanto es semántico e influye en el contexto social. Lo que lo convierte en pragmático. En lo semiótico, utiliza el código como fenómeno cultural y social, con significado para un determinado grupo o sociedad, habiendo códigos fuertes, que son los relacionados con las imágenes y códigos débiles que tienen que ver con el sentido y las connotaciones; esto determina lo convencional.

Las técnicas productivas propias del sistema capitalista como: la electrónica, la cibernética, la informática y otras, han influenciado los cambios técnicos y formales en el doble sentido, subjetivo y objetivo. Esto ha generado el concepto de “obsolescencia”, que psicológicamente incide en la obra de arte; ésta, la obra de arte, está condenada a un rápido consumo ya que los valores de cambio que impone la moda, van triunfando sobre los valores de uso, entonces lo artístico posee una función secundaria. Los E.E.U.U. imponen una tradición de lo nuevo, se salvan algunos intentos europeos, sobre todo los franceses: neofiguración, nuevo realismo cinético, figuración narrativa y algunos otros.

El concepto da conocimiento, mas allá que los significados que puede lograr la obra como significante, como signo lingüístico; la mimesis desplazada por la sintaxis, la reflexión sobre la naturaleza del arte, sobre la percepción de la luz, el color, la forma o el espacio, sobre la necesidad de un proceso auto-conciente, como análisis de los elementos sintácticos, en resumen un arte de reflexión cuyo punto de partida fue el constructivismo.

En 1.966 aparece la corriente lingüística o tautológica liderada por J. Kosuth (Art-Langage), de la que hacen parte Bochner, Weiner, Douglas Huebler y Robert Barry. Fueron los primeros artistas a los que se les llamó “conceptuales”; provocan una dicotomía entre concepto y percepción y llegan al límite en la eliminación del objeto artístico. Kosuth escribió: *La condición de arte, de las artes, es un estado conceptual*.

Weiner por su parte afirmó: *Sin lenguaje no hay arte*. Por esta razón este grupo, convirtió los medios (periódicos, revistas, anuncios, el correo, las fotocopias y otros), en temas de expresión para comunicar su mirada al mundo.

Los primeros en usar el término “arte conceptual”, fueron el californiano Edward Kienholz, Sol Lewitt con sus cubos minimalistas y Donald Judd. El minimalismo fue formalista y duchampiano al mismo tiempo, logró la forma pura abstracta, a partir de formas geométricas, sistemas matemáticos y fabricaciones seriales sin manipular.

Otra corriente menos radical conocida como “empírica”, considera el concepto en otro sentido: no eliminan el objeto estrictamente, sino que lo ubica en un lugar secundario. En este grupo aparece el japonés neoyorquino Arakawa, quien comenzaba una pintura nueva cada día, colocando la fecha en letras de molde y el holandés Jean Dibbets, con sus fotos de transiciones lumínicas.

El Art-Langage fue fundado por los británicos, Ferry Atkinson, David Brainbridge, Michel Baldwin y Harold Hurrell con su obra “Exposición de aire”, una columna de aire sin especificaciones, ellos optan por la lógica, la lingüística, las matemáticas, para desarrollar su discurso. De este grupo se destaca Stezaker, que en 1.973 realiza “Mundus”, una manera electrónica que crea una dialéctica entre artista y espectador. Mel Bochner en el mismo año con “Axiomas de indiferencia”, usa peniques y cinta de pintor en el suelo, para hacer localizaciones. Huebler y Haacke, usan las fotografías como lenguaje social y político. Vito Acconci, Cenis Burden y el dúo británico inseparable de Gilbert and George, utilizan el lenguaje de sus cuerpos para comunicar mas naturalmente. Acconci en su obra “Semillero”, establece un voyeurismo con su público; Burden en un performance, se hace disparar un tiro en el brazo, mientras la pareja Gilbert and George, muestra su propia vida a manera de “escultura viva”, como body-art y performance.

La última etapa del conceptual presenta una tendencia que se le designó como “arte narrativo o arte de relato”, obras ligeras entretenidas y casi como decoración. De ella hacen parte, William Begman, Hill Beckley, Tames Collins, Alexis Smith y la compositora y performance Laurie Anderson.

En música, se considera al compositor norteamericano, John Cage, como el padre del conceptualismo.

El conceptual al abandonar los medios tradicionales, se apropia de los nuevos medios, como nuevos modos productivos de comunicación. Se ubica más en el medio de lo tradicional y lo nuevo -imagen estática e imagen dinámica- que ha sido una zona descuidada por la tradición y la cinemática (contemporánea), acentuando la actividad del espectador y estableciendo otros procesos.

El conceptualismo parece haber cesado con la finalización del grupo Art-Language en 1976 en Nueva York. "Hoy por hoy, solo se manifiesta en soluciones individuales, no estructurales ni colectivas. Pero en cualquier caso, la propuesta conceptual no solo no inhibe las capacidades creativas de las personas, no consolida su pasividad, sino que provoca su actividad individual y colectivamente"... (Marchan, 1986: 268)

Observaciones:

- El arte conceptual cambia los soportes y los formatos tradicionales.
- Adhiere la idea como parte del lenguaje simbólico.
- Desarrolla el lenguaje más profundamente en la obra de arte.
- Adiciona pragmatismo, cualquier cosa se puede usar.
- Libera al arte, los involucra a todos, provoca la actividad.
- Cambia la mirada hacia la obra, reflexiona sobre el proceso y la función.
- Revela la comercialización y los medios de difusión.
- Al volver la obra efímera, le da perennidad a la acción del artista: "Mientras haya artistas, habrá arte".
- Se integra a la ciencia y a la tecnología, emplea nuevos medios.

Conclusiones:

- El arte conceptual, no logra finalmente eliminar la obra como objeto, pero si cambia la mirada hacia la obra y el artista.
- Logra profundizar en la relación significante- significado, creando un lenguaje y una reflexión mas profunda en lo artístico.
- Genera una nueva dialéctica entre el artista y el espectador.

Anexo 2. La crisis del personaje en el teatro moderno

Pensando en la realización de la puesta en escena a futuro, se escribió este trabajo, con base en el texto de Robert Abirached, "La crisis del personaje en el teatro moderno". Comienzo desde el capítulo IV – El escenario entre dos mundos – El personaje naciente – numeral IV – El personaje montado y desmontado. Se va haciendo un pequeño resumen y a la vez trato de dar respuesta a ciertas incógnitas que se presentan en cada capítulo y que son temas que me interesan, para la realización del trabajo creativo, cuando la

música necesita interactuar con el teatro, y, específicamente en la ampliación de la obra transformaciones cromáticas, a una posible puesta en escena.

Capítulo IV. El escenario entre dos mundos. El personaje naciente.

IV – El personaje montado y desmontado.

Al pasar del libro al escenario, el personaje épico no necesita completarse en un doble carnal, como en el teatro aristotélico: lo que le hace falta es un presentador intrépido y tan poco deseoso de imponerse, mediante la intimidación, que él mismo es reacio al arrebató de perderse en las imágenes. En última instancia, al actor le corresponde concluir el montaje del papel, con el pleno empleo de todos los recursos del teatro, sin simular ni disimular nada.

V – El actor y el escenario épicos.

El contador de historias: La acción la trata en pasado, ordenado y accionado (Retrasando, suspendiendo, causando, peripeciando.). Tiempo real-Pasado.

El mimo: Al contrario del contador, se adueña de la acción y la actualiza en su cuerpo, simulando no conocerla.

El contador es un testigo y el mimo es un doble.

Según *Brecht* realista quiere decir; que revela la causalidad compleja de las relaciones sociales; que denuncia las ideas dominantes como las ideas de la clase dominante; que escribe desde el punto de vista de la clase que tiene listas las soluciones más amplias a las dificultades más apremiantes en que se debate la sociedad de los hombres; que subraya el momento de la evolución en todas las cosas; que es concreto a la vez que facilita el trabajo de abstracción.

Una observación de esto a presente es: El contador actualmente, graba la acción para revelar futuro, cambia el soporte y el formato –la película, crea el cine. El mimo no simula, actúa su realidad, aprende la improvisación de su cotidiano, el tiempo es real. Así el *Verbo es la acción*. La proyección es el hecho aparentemente ficcional para el espectador.

VI – Lo antiguo y lo nuevo.

Entre el ayer y el mañana, Brecht no duda mucho, escoge el presente, desde donde ve el pasado deshaciéndose y el porvenir esbozándose, uno implicado en el otro y, más aún, uno reaccionando al otro. Su estrategia frente a la herencia cultural es captarla y volverla productiva para sus contemporáneos.

Donde el materialismo le plantea una dificultad es en el concepto de inconsciente colectivo, como tradición existencial: el hecho de que hasta el momento no exista por no haberse demostrado, no quiere decir que no pueda llegar a existir.

Capítulo V. Hacia otro escenario: La disolución del personaje

I – Lo surreal y su teatralidad.

André Breton: Todo induce a pensar que existe un determinado punto de la mente, donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente.

Este escrito plantea una solución: el personaje se disuelve en el ser verdadero, no hay teatralidad, no hay convenciones, no hay temporalidad ficticia, ni pasado, no hay contador de historia, se actúa, se vive.

II – El teatro conectado a la vida.

Antonine Artaud: Destruir todo, para volver a lo esencial". Mostrar que la idea misma de la representación teatral que se hace Occidente desde los orígenes, reposa sobre un malentendido engañoso y busca de hecho neutralizar la actividad espiritual de los hombres. De esto se sale el teatro comercial, que ha alcanzado el grado máximo de abyección. El arte está abocado por naturaleza a ser un adorno, y "un teatro de arte no puede ser sino un teatro secundario.

Es hora de caer en cuenta de que "la vida como tal no es representable y que no vale la pena tentar la suerte en esa dirección.". Estas premisas solo tienen una solución: *el arte es una necesidad* - es el planteamiento de nuestros indígenas. El teatro tiene sentido en *la educación*. En este punto no se ha considerado tampoco, la necesidad de lo secundario; si no fuera por lo menos importante, lo primario ya nos hubiera devorado, consumido.

III – Escribir en el espacio.

Artaud: La mente traiciona a la lengua. Esta ruptura traza en las llanuras de los sentidos, como un vasto surco de desesperación y sangre, este es el gran pesar que mina no la corteza del armazón, sino *la materia* misma de los cuerpos.

Lo nuevo creativo del lenguaje está conectado con esto. El cuerpo y su acción serán *el Verbo* escrito en el espacio, es más, siempre lo han sido, a penas ahora se está siendo consciente de ello. Las mentiras con la lengua están siendo corregidas por las acciones resultantes de las grabaciones del movimiento en el espacio, ésta para mí es la idea del juicio final, la verdad ya está escrita y entra en contradicción con la lengua falsa. El concepto de lenguas muertas, pienso que nace de este concepto. Se osifica la escritura, como lenguaje, al pretender la claridad de un solo sentido – balizar el pensamiento y clasificar el mundo en categorías racionales. El lenguaje sin vida, ya no puede ser útil mas que a la inteligencia discursiva, la cual produce y maneja informaciones, solidifica en conceptos el dinamismo de la mente, interpone entre el ser y su expresión un sistema de filtros y tamices que solo retiene de la realidad figuras debilitadas e inofensivas.

Los sonidos, los movimientos, las líneas y los colores son susceptibles de actuar físicamente y de reemplazar al discurso hablado en lenguaje. Así se crea la simbiosis de las artes.

IV – El escenario autárquico.

Borrar el teatro del teatro, se destruyen físicamente las huellas trazadas por la tradición representativa. Para desarrollar este lenguaje, se usa la técnica, como en el uso del sonido y la luz; en otros casos la imaginación es lo principal – la improvisación.

V – El personaje destronado por el actor.

Artaud expresa:

- 1) Se puede reducir el alma, a una madeja de vibraciones. La creencia en una materialidad fluída del alma, es indispensable para el oficio de actor.
- 2) El actor debe admitir una suerte de musculatura afectiva, que corresponde a la localización física de los sentimientos.
- 3) Hay que terminar con esa especie de ignorancia salvaje, en el teatro contemporáneo.

VI – Cuerpo – Teatro: Dos maneras de liquidar la representación.

Craig concibe un teatro sin actores, cuerpos reducidos a la condición de marionetas, animadas por los signos dinámicos, bajo el control del creador.

Artaud se aleja de Occidente. Fue a explorar el más allá, con la esperanza de aprender cuán lejos hay que ir para cambiar la vida. Esto no concierne al teatro, ni a los estetas, ni a los teóricos ni a los sociólogos.

Capítulo VI. El personaje desnudado por sus propios autores.

Después de la segunda guerra mundial, la sociedad occidental parece resistir, a pesar de todas sus fisuras. En Francia Cocteau, Anouilh, Salacrous, Montberlant, Camus, Sartre y Giradoux, ocupan el primer plano del escenario, no como seguidores del orden, sino por haber permanecido fieles a las reglas usuales de la representación y haber mantenido el estatuto que se habría asignado al personaje, desde el siglo XIX, adaptando su discurso, sus preguntas y sus actos al mundo contemporáneo. Lo mismo hacen Tennessee, Williams, Arthur Miller, Ugo Betti y Alfonso Sastre.

Se habla de *antiteatro*, de *nuevo teatro*, de *vanguardia*. Se imponen dramaturgias insólitas, en las que se cuestiona el personaje y su lenguaje, la

fábula y su temporalidad, el espacio escénico y su decorado; el repertorio clásico encuentra nuevos aliados en Francia y esto se dirige a nuevos públicos en los nuevos *centros dramáticos* que se crearon. Se modifican los códigos de la representación y en menos de quince años estas nuevas coordenadas se hacen familiares a todos los que tienen acceso a la *cultura*.

Jean Genet, el más irreconciliable de todos los escritores, ha entrado en el circuito de la cultura y el público lo ha asimilado a pesar de un poco de revuelo y de escándalo. Lo notable de la vanguardia de los 50's, fue su afinidad con el medio en que se produjo y no la novedad de su dramaturgia. Sus dramaturgos han terminado por dismantelar el teatro burgués desacreditando sus lecturas de la mimesis y ridiculizando los oropeles con que había revestido al personaje. Desnudaron al personaje y redujeron el juego de máscaras a sus mecanismos primordiales. Con esto llegaron al límite de la teatralidad, desnudaron al personaje, lo hicieron, se convirtieron en autores del personaje en cuestión, descubrieron la teatralidad verdadera, y la razón de la convención, esto significa, la quintaescencia del fenómeno teatral:

I – Todo lo real es irracional.

II – Soberanía del lenguaje. Actor sobre el personaje.

III – Los espejos invertidos. Los espejos existen como personajes e invierten. Se necesita conciencia.

IV – El teatro en sí mismo – La hiperteatralidad. El teatro se da simplemente por lo que es, como un juego sin principio ni fin, regulado hasta sus mínimas peripecias y encerrado para siempre en su propia reproducción.

V – El retorno del sentido. Entonces mejor regresar a esta verdad: *El espíritu es lo que siente*.

- 1) El signo se da en bruto. Sin referencias precisas y explícitas a un significado.
- 2) El signo no es absurdo, es idiosincrático. Puede ser seleccionado por un individuo o un grupo. El autor conoce su significado.
- 3) La racionalidad retorna pero transformada. Subjetiva y necesariamente comunicable, lo que la convierte en colectiva.

- El último cuarto de hora.

Se resume este último cuarto de hora en lo siguiente: Existe un principio, que es desde donde se origina la teatralidad – El primer gesto – el primer movimiento, que nos marca el límite de lo desconocido, que es posible de ser conocido y lo que no se puede conocer, pues pertenece a una esencia de

voluntad creadora, de la que surge la forma, el cuerpo y su acción, y por tanto su lenguaje verdadero. Ese principio es apenas discernible por las mentes más elevadas de nuestra especie, de una manera racional. Se necesita un cambio, espacial y corporal, para poder acceder a la comprensión de lo suprasensible, lo sobrenatural, que se convierte inevitablemente en lo espiritual conciente, lo sentido verdaderamente y por tanto necesita de una nueva corporeidad, capaz de resistirlo.

En la obra *transformaciones cromáticas*, existen doce temas, con una base común, el folclor colombiano, pero su comprensión no ha sido apropiada por el colectivo del que surge. Es pues una elaboración subjetiva, proyectada al colectivo; un resultado de cierta sabiduría, que contiene una porción básica del saber popular y otra porción del conocimiento y saber individual, es decir es teorica y posee una doctrina.

Es aquí donde aparece la idiosincracia individual y la colectiva que está representada en la necesidad de comunicarla, de convertirla en lenguaje grupal. Por eso he pensado, que de manera pirandelliana, podría llamarse: *Doce temas en busca de identidad cultural*.

PARTITURAS