

El libro *Ensamble Cultural del Caribe* presenta una colección de trabajos que abordan el estudio de la música del Caribe colombiano y su influencia en aspectos como el aprendizaje de la rearmonización musical con melodías de la región caribe colombiana, el aporte de Pedro Biava Ramponi y su contribución al patrimonio cultural de la historia musical clásica del Caribe, Colombia y el mundo. También se presenta un análisis de la música de acordeón y su relación con isotopías telúricas y nostalgia universal. También se presentan consideraciones teóricas acerca de la influencia africana en la música del caribe colombiano. Se hace un análisis considerando el riesgo en que se encuentra el repertorio académico del caribe colombiano. Y por último el lector se encuentra con un estudio sobre la pedagogía de la tradición y la construcción de imaginarios socioculturales.

ENSAMBLE CULTURAL DEL CARIBE

ENSAMBLE CULTURAL DEL CARIBE

Alonso Rodríguez Pernet • Santos Vizcaino Visbal • Yamira Rodríguez Núñez
Yaneth Sandoval Camacho • Erika Lara-Posada • Ángela Marín Niebles
Marelvís Mariano Viloría

EDICIONES
UNIVERSIDAD
SIMÓN BOLÍVAR



ISBN 978-958-5533-15-8



9 789585 533158 >

UNIVERSIDAD
SIMÓN BOLÍVAR
BARRANQUILLA Y CÚCUTA - COLOMBIA | VIGILADA MINECUCACIÓN



Res. 23095 del MEN

**ENSAMBLE CULTURAL
DEL CARIBE**

ENSAMBLE CULTURAL DEL CARIBE

© Marelvis Mariano-Viloria - Érika Lara-Posada - Ángela de Jesús Marín Niebles
Yamira Rodríguez Núñez - Yaneth Sandoval-Camacho - Santos De Jesús Vizcaino Visbal -
Alonso Enrique Rodríguez Pernet

Proceso de arbitraje doble ciego

Recepción: Febrero de 2018
Evaluación de propuesta de obra: Abril de 2018
Evaluación de contenidos: Junio de 2018
Correcciones de autor: Agosto de 2018
Aprobación: Octubre de 2018



ENSAMBLE CULTURAL DEL CARIBE

Marelvis Mariano Viloria • Erika Lara-Posada • Ángela Marín Niebles
Yamira Rodríguez Núñez • Yaneth Sandoval Camacho • Santos
Vizcaino Visbal • Alonso Rodríguez Pernettt•



Ensamble cultural caribe / Alonso Rodríguez Pernet [y otros 6]-- Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2018

137 páginas; cuadros a blanco y negro; 17 x 24 cm

ISBN: 978-958-5533-15-8 (Pdf descargable)

1. Música folclórica 2. Costumbres populares 3. Arte y música 4. Región Caribe-Colombia
I. Rodríguez Pernet, Alonso II. Vizcaino Visbal, Santos III. Rodríguez Núñez, Yamira
IV. Sandoval Camacho, Yaneth V. Lara-Posada, Érika VI. Marín Niebles, Ángela VII.
Mariano Viloria, Marelvis VIII. Título

398.09 E596 2018 Sistema de Clasificación Decimal Dewey 22ª. edición
Universidad Simón Bolívar – Sistema de Bibliotecas

Impreso en Barranquilla, Colombia. Depósito legal según el Decreto 460 de 1995. El Fondo Editorial Ediciones Universidad Simón Bolívar se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción o enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



©Ediciones Universidad Simón Bolívar

Carrera 54 No. 59-102

<http://publicaciones.unisimonbolivar.edu.co/edicionesUSB/>

dptopublicaciones@unisimonbolivar.edu.co

Barranquilla - Cúcuta

Fotografía de portada:

Marelvis Mariano-Viloria

Producción Editorial

Editorial Mejoras

Calle 58 No. 70-30

info@editorialmejoras.co

www.editorialmejoras.co

Diciembre de 2018

Barranquilla

Made in Colombia

Cómo citar este libro:

Rodríguez Pernet, A., Vizcaino Visbal, S., Rodríguez Núñez, Y., Sandoval-Camacho, Y., Lara-Posada, E., Marín Niebles, Á. y Mariano-Viloria, M. (2018). *Ensamble Cultural del Caribe*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

Contenido

Prólogo	7
<i>Francisco Zumaqué Gómez</i>	
Introducción	13
La pedagogía de la tradición y la construcción de imaginarios socioculturales	25
<i>Marevis Mariano-Viloria</i>	
Influencia africana en la música del Caribe colombiano	47
<i>Érika Lara-Posada</i>	
Repertorio académico del Caribe colombiano: patrimonio en peligro	65
<i>Ángela de Jesús Marín Niebles</i>	
Pedro Biava Ramponi: Una valiosa contribución al patrimonio cultural de la historia musical clásica del Caribe, Colombia y el mundo	85
<i>Yamira Rodríguez Núñez</i>	
Isotopías telúricas y nostalgia universal en la música de acordeón	111
<i>Yaneth Sandoval-Camacho</i>	
El aprendizaje de la rearmonización musical con melodías de la región Caribe colombiana	121
<i>Alonso Rodríguez Pernet</i> <i>Santos Vizcaino Visbal</i>	
Acerca de los autores	137

P R Ó L O G O

LOS CAMINOS DE LA MEMORIA

Francisco Zumaqué Gómez

Saludamos la aparición de esta obra –ENSAMBLE CULTURAL DEL CARIBE– como un aporte, en la dirección correcta, al reconocimiento de nuestros valores culturales y artísticos. Un trabajo que el libro empieza por las regiones, con el objetivo claro de “Hacer Memoria”, objetivo que es una de las condiciones *sine qua non* para construir y consolidar país. Reconocemos la aparición de este libro como parte de un movimiento valiente, determinado y necesario, que le indica a la academia de la costa Caribe colombiana y del país, la necesidad de abrir sus horizontes investigativos a los aspectos realmente importantes que juegan las artes y la cultura en la creación del tejido social, en la construcción de una memoria compartida o común, y en el proyecto de país, el país de la paz y la reconciliación, elementos que son los verdaderos pilares de nuestra nación.

Felicitamos a los editores, y especialmente al grupo de compiladoras: Marelvis Mariano-Viloria, Érika Lara-Posada, Yaneth Sandoval-Camacho, e igualmente a Ángela de Jesús Marín Niebles, Yamira Rodríguez Núñez, Santos de Jesús Vizcaíno Visbal y Alonso Enrique Rodríguez Pernet, participantes en este esfuerzo académico que continúa aclarando el panorama de nuestra cultura popular y musical, así como también el horizonte de la creación de música erudita y la relación entre ambas.

Los gobiernos que centran sus prioridades solo en el crecimiento económico y el florecimiento empresarial e industrial, crean Estados inviables, completamente desbalanceados, sin ningún equilibrio entre valores económicos y valores humanos y culturales. Al final, terminan colapsando.

Creo en la necesidad de este tipo de estudios como un gesto y como una estrategia para saber quiénes somos en cada región y en el país, para reconocernos mutuamente, con el objeto claro de hacer una nación funcional y amable, que sepa crecer y vivir en paz.

Es increíble que gran parte del repertorio de música erudita creada en Colombia –música sinfónica, de cámara, coral etc.– pasa de ser compuesta con tantas ilusiones y sacrificios, a perderse en el olvido, muchas veces sin haber sido estrenada, editada y menos grabada. Existe una reglamentación para que nuestras orquestas sinfónicas, en cada concierto, programen e interpreten obras de compositores colombianos. Sin embargo, esto, infortunadamente, no se cumple. Las orquestas y bandas sinfónicas son instituciones que deben contribuir al desarrollo del talento artístico y musical local, como a la difusión del patrimonio musical nacional. Y no solo repetir el repertorio musical universal, más o menos bien interpretado, para servir al placer estético de unos pocos, o dedicarse simplemente al entretenimiento.

Los directores artísticos y las administraciones de estas orquestas y bandas deben conocer tanto la cultura musical universal como la producción, los procesos y las necesidades de los creadores locales y nacionales. ¿Cómo van a tener experiencia las nuevas generaciones de directores, directoras, compositoras y compositores si no se les da la oportunidad de adquirirla a través de la aventura creativa real de enfrentar al público y presentarle las obras que ellos y ellas producen, y las que se producen en las demás regiones del país?

Este libro nos llama a estudiar y visibilizar a los héroes, promotores e inspiradores dentro de sus pueblos y sus culturas del desarrollo y la conservación de conductas, tradiciones y creaciones artísticas. Que la región, el país y las generaciones les reconozcan. Y reconozcan sus obras. Las reglas de la composición de esas obras, que estos héroes culturales populares han creado, son construidas a partir de la experiencia, normas latentes en las obras de la tradición popular u oral. Estas reglas deben conocerse, estudiarse y difundirse. Deben transcribirse a la notación musical si son canciones o bailes cantados. O a la notación o escritura que corresponda, si son otras formas de la producción cultural popular: comidas, danzas, relatos, fiestas. Y deben publicarse en todos los soportes o formatos posibles: audio-visual, libros, revistas. Y que circulen por todos los espacios, por la academia, por las escuelas, por Internet. Necesitamos conocerlas para reconocernos en ellas. Esas producciones conforman un tejido en el tiempo: se proyectan desde el pasado de la tradición oral y se expresan en las obras de esos héroes culturales, obras que permanecen y constituyen nuestra riqueza humana. Insisto, es necesario estudiar esas obras, transcribirlas, desarrollarlas, difundirlas, y hacerlo sin perder de vista esa condición: que son nuestro hilo del tiempo, un hilo que permanece y se remonta a las épocas de un lejano o próximo pasado y a nuestro presente y futuro inmediatos. Es necesario hacerlo dentro de los parámetros y reglas de composición que esas épocas cercanas o lejanas establecían, para que nuestro ser se proyecte en el tiempo, para que nos reconozcamos en lo que hemos sido y somos y deseamos ser.

Es muy interesante el trabajo “Influencia Africana en la Música del Caribe colombiano”, de Érika Lara-Posada. Se suele hablar de la música africana como si se tratara de una sola expresión musical. Si en nuestro país, Colombia, encontramos tan diversas formas de expresión musical, algunas completamente diferentes por su organología y otros

aspectos, ¿qué no hallaremos en África, todo un continente con una enorme diversidad étnica, cultural, geográfica y lingüística? África posee una diversidad cultural superior a Europa y aun a América misma, a donde varias de las naciones africanas fueron desterradas por el esclavismo colonial europeo y aquí perviven y nos enriquecen. Y nos hacen, por ello, también, africanos.

Si bien es cierto que la gran mayoría de africanos que llegaron a Colombia con la diáspora esclavista fueron bantúes y yorubas, en diferentes épocas de nuestra historia colonial llegaron también representantes de otros pueblos africanos, trayendo consigo costumbres, música y cultura. Esta cultura plural africana se cruzó con la cultura plural hispánica y la también plural cultura indígena, dejándonos una riqueza de expresiones triétnicas extraordinariamente diversa y compleja.

Quiero señalar algunos aspectos que se tocan en las investigaciones que el libro publica, y que se refieren a la tradición oral en la cultura Caribe, a la creación musical erudita o académica, y a la relación entre ellas. El análisis y la discusión semiótica y sociológica sobre las tradiciones culturales y artísticas de una región debe darse mostrando las bases concretas, el objeto de ese análisis, los ejemplos reales en los que se basa la discusión, para no caer en la pura especulación intelectual, y para permitirle al público un diálogo productivo con los resultados de nuestras investigaciones.

En el largo camino de este proceso y labor misionaria de estudiar y de reconocernos en las tradiciones culturales y en las recreaciones realizadas a partir de ellas, tenemos autores e investigadores ilustres que, sin duda, han contribuido a rescatar y visibilizar esas tradiciones, los aires, las prácticas musicales, las danzas, las comidas, las fiestas, los mitos, los relatos. Hablo de maestros como Guillermo Abadía Morales, quien se internó en la selva por 10 años en su investigación y poste-

riormente recorrió 4 años el territorio nacional documentando tradiciones y costumbres de las diferentes regiones de Colombia. No son cientos sino miles de horas de grabaciones magnetofónicas –según manifestó él mismo en alguna ocasión– las que respaldan sus libros; sin embargo, estas muestras apenas se conocen muy parcialmente. Quizás por razones editoriales o por alguna otra razón. A esto precisamente me refiero: a la necesidad de que al análisis teórico se le acompañe con ejemplos concretos a fin de respaldar la investigación y permitir que otros investigadores re-analicen esos materiales desde puntos de vista y criterios diferentes.

Quiero recordar también aquí, entre esos insignes investigadores y creadores, a Andrés Pardo Tovar, a Jesús Bermúdez Silva, a don Manuel Zapata Olivella y a su hermana Delia.

Es importante subrayar que grandes creadores de nuestra música nacional erudita dejaron sus investigaciones plasmadas en sus obras musicales. No por esto esa investigación es menos importante. Siento necesario mencionar a José Rozo Contreras, Adolfo Mejía Navarro, Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia, Guillermo González Zuleta, entre tantos otros.

En épocas más recientes tenemos a Jesús Pinzón Urrea, Luis Antonio Escobar, Blas Emilio Atehortúa. Es imposible nombrar en esta sucinta reseña a todos los investigadores. Mas no debemos olvidar el trabajo de Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, Susana Friedmann y Guillermo Carbó. Es en esta gran tradición de investigación y creación que reconozco a quienes escriben el presente libro. Esperamos desde ya con alegría sus próximas producciones.

I N T R O D U C C I Ó N

ENSAMBLAR PARA DIRIMIR EN CLAVE HERMENÉUTICA

La idea de humanidad, en cuanto término singular, es introducida en la prolongación de la universalidad abstracta que rige el principio de autonomía, sin acepción de personas; en cambio, la idea de las personas como fines en sí mismos, exige tener en cuenta la pluralidad de las personas.

Paul Ricoeur

Toda escritura implica ensamblar una serie de elementos que pueden aparentar antagonismos a ser conciliados en el momento de ser incorporados a la interpretación o los intentos por ordenar lo percibido en circunstancias determinadas. Así la escritura es acto para perpetuar instantaneidades, al mismo tiempo, lugar de confluencia de las miradas interpretativas que en su evolución van configurando bases argumentales de todo conocimiento. De por sí, la escritura en todas sus manifestaciones implica la materialización del pensamiento universalizado en su impostación gráfica, impostado en las colectividades a modo de testimonio imperdurable y materia significativa para cada día articular sobre ella nuevas refiguraciones de sentido.

De esta forma, la dialéctica interpretativa constituye la posibilidad para dirimir los acontecimientos desde diversas y variadas formas, que a la postre se convierten en rutas de navegación metodológica que garanticen el fortalecimiento de las bases argumentales para sostener el avance del conocimiento establecido entre las perspectivas objetivo-racionalistas y las subjetivas. Estas últimas sesgadas por mucho

tiempo y remitidas específicamente a los análisis de textos artísticos, pero hoy, a través de la dinámica hermenéutica, han cobrado la vital importancia que siempre han representado.

Sobre la base de las consideraciones anteriores, la introducción de los principios hermenéuticos textuales, asumidos como textos todos aquellos elementos que posean información y posibiliten relaciones dialógicas entre ellos, sus contextos y otros textos, es posible conciliar, equilibrar aproximaciones objetivas y subjetivas para reconocer al sujeto enunciante a modo de elemento determinante en los procesos de interpretación. Asumida esta premisa, la mediación óptica valida la argumentación al convertirse en principio básico del planteamiento de lógicas de sentido que desde el sincretismo construyen el mosaico teórico-imprescindible a la hora de *dirimir* sobre algún tema o acontecimiento específico.

Es evidente entonces que la hermenéutica conduce a situar lo comprendido en un contexto argumentativo determinado, connotando perspectivas de significación que permiten plantear diversas unidades de análisis enmarcadas bajo la interrelación teórica-metodológica que conduce a la interdisciplinariedad y conjunción de criterios discursivos-atributivos. Por ello el uso del término *dirimir* para metaforizar los acuerdos argumentativos que a través de los sincretismos se pueden alcanzar mediante la argumentación.

Razón por la cual he asumido en el planteamiento de esta introducción la metáfora de ensamblar –ensamblaje– que da nombre al libro, para destacar la importancia del armar criterios interpretativos a través de las dinámicas de significación postuladas en determinado texto, hecho o acontecimiento, sea cual sea su índole o naturaleza de sentido. Porque en ese ensamblaje ocurren importantes mecanismos de deconstrucción textual, lo que sugiere un desarticular para rearticular, sin que ello signifique asumir la simple abstracción a modo de

extracción de los ejes temáticos, sino más bien, de la concatenación de estos ejes a partir de planteamientos teóricos-metodológicos para alcanzar los fines establecidos.

Sobre este criterio surge la consideración de la investigación sustentada en la hermenéutica como forma de abordar el valor argumental de la experiencia interpretativa que permita ponderar la producción textual a través de criterios crítico-metodológicos específicos según la naturaleza de la investigación. Más aún de una hermenéutica del sujeto cuando se trata de la revisión de los discursos culturales para establecer relaciones de significación en cuanto perspectiva base de los procesos de subjetivación inmersos en los imaginarios colectivizados a través de la experiencia y la dinámica cotidiana de las comunidades.

Indudablemente, esta hermenéutica del sujeto corrobora el centramiento de las posibilidades argumentativas en la proyección subjetiva de los espacios de circulación signíca encarnados en diversos discursos: educativos, estéticos, sociales, míticos. Porque estamos bajo las premisas de que los procesos intuitivos del sujeto no se agotan en los procesos de interpretación, sino se convierten en productivas parábolas para determinar la significación, reconfigurarla mediante el ensamblaje, las unidades de análisis en engranajes generadores de la materia significada o postura epistemológica.

De esta manera, la noción de sujeto cultural se ha enriquecido para abandonar las cerradas caracterizaciones socio-racionalistas que lo desplazan y sustituyen en cuanto a los contextos, o lo hacen brutalmente dependiente de los mecanismos socializadores. Por el contrario, ensamblar el sujeto en su perspectiva sensible dentro de los imaginarios socioculturales abre la posibilidad de reivindicarlo como unidad de análisis más allá de los simples datos estadísticos o variables potencialmente racio-objetivistas. Ante esta argumentación, se hace impres-

cindible aclarar que la sensibilidad a manera de perspectiva teórica-metodológica constituye sus dialécticas argumentativas bajo una lógica subjetivada que delinea los justos y variados soportes para apuntalar el devenir de la unidad de análisis en los escenarios de la significación patemizada.

En este propósito insiste la Universidad Simón Bolívar de Colombia a través de su Grupo de Investigación sobre estudios culturales del Caribe, diversas actividades académicas de investigación y extensión para ensamblar alrededor del Ser Caribe toda una serie de interrogaciones, develaciones, antagonizaciones que permitan la pluralidad de voces contenidas en este eje temático, fundamental para obtener respuestas en diversos planos argumentativos, especialmente identitarios, para permitir fortalecer el imaginario sociocultural de esta mágica región.

Esta productiva intención institucional se ha convertido en ensamblar matices argumentales para la conformación de un tapiz policromo que funda lógicas de sentido mediante el montaje, desmontaje y rearticulación a partir de una hermenéutica, del sujeto plural encarnado en el Ser Caribe, quien a su vez simboliza la dialogicidad entre: sujetos, textos, contextos y operaciones simbólicas que permiten el intercambio de lo local, nacional, continental y universal para la sustantivación de lo detalladamente específico, en eje temático concatenante de múltiples y complejas referencialidades.

Establecidas las relaciones de significación en torno a esta hermenéutica del sujeto y el ensamblaje cultural de diversas nociones argumentativas, el Caribe colombiano asume caracterizaciones de materia significativa distendida entre el sentir y el reflexionar, o más bien, dentro del reflexionar sentipensante que posibilita la reconstrucción de los imaginarios socioculturales en medio de la dialogicidad sensible que reafirma a los enunciantes en los espacios comunitario-colectivos.

Destacando que la notación de imaginario está asumida en cuanto a la dinámica discursiva soportada en el símbolo como mecanismo base que permite la operacionalidad signica, relaciones de significación y construcción de lógicas argumentales.

En tal sentido, huelga insistir en la importancia de las operaciones simbólicas al momento de articular/rearticular significaciones, pero es necesario destacar que en los discursos culturales las operaciones simbólicas son mecanismos dialógicos por excelencia para proveer rutas interpretativas. Que en este caso concreto están encarnadas en la traslación sensible-afectiva hacia ensamblaje cultural del Caribe colombiano para articularse a través de importantes variables, como memoria, tradición, expresiones artísticas, concepciones de ciudadanía o formas de pertenencia a un espacio determinante de la simbolización de la realidad y sus colateralidades.

En este sentido asistimos a la convergencia de la base referencial de toda manifestación cultural: lo histórico y lo cósmico; dos maneras de ensamblar el *continuum* simbólico frente a las necesidades subjetivas de los enunciantes para acercarse a la realidad individual-colectiva. Al mismo tiempo, este *continuum* asume en su seno estructuras profundamente complejas que van a constituirse en vértices de todo ensamblaje cultural que parte de la memoria histórica para diversificarse en el arte de enunciar desde el sujeto y en correspondencia con él, los otros y las contextualidades.

Adicionalmente, el *continuum* referido permite la construcción de los discursos míticos que convalidan las diversas argumentaciones religiosas, estéticas, patémicas, que junto al referente histórico fundamentan los imaginarios socioculturales, en los cuales lo vivencial permite la convergencia referencial a través de las agregaciones individual-colectivas, desde donde el sujeto establece un itinerario entre lo íntimo y lo colectivo, el establecimiento de elementos empáticos

e hibridantes de ejes temáticos que develan las mixturas culturales. Porque toda cultura es ensamblaje de sujetos, textos y contextos diversificados en las operaciones simbólicas sostenedoras de la ciudadanía sensible desdoblada en conciencia y sentido de pertenecía a tiempos y espacios históricos-geográficos; e igualmente a locaciones ficcionales rehechas por obra y gracia de la magia simbólica.

De tal modo que la cultura es una armazón simbólica ensamblada por medio de la diversidad discursiva o la fragmentariedad signíca a ser recompuesta a través de los procesos o mecanismos de interpretación, o más bien de deconstrucción, a modo de reconstrucción de las nociones argumentales expuestas en un texto determinado. Ocupando la fragmentariedad signíca o isotópica un lugar preponderante en la oportunidad de intuir las unidades de análisis a ser concatenadas bajo los procedimientos teóricos-metodológicos previstos por los enunciantes-interpretantes para atribuir el sentido y la significación articulada como postura epistemológica.

Obviamente, toda la complejidad intentada esbozar en párrafos anteriores está materializada en el presente libro *Ensamble cultural del Caribe*, pues contiene variadas aproximaciones interpretativas en torno al *Ser Caribe*, aunque aún no sea declarado, en algunos casos, como propósito explícito de la investigación desarrollada; pero por la naturaleza misma de la intención de abordar el espectro cultural caribeño colombiano desde una óptica hermenéutica-subjetiva, coinciden en el sujeto interrelacionado con el imaginario sociocultural inmediato y sus colateralidades simbólicas con la universalidad, en dinamia enriquecedora de todos los agentes intervinientes en ella.

A continuación intento poner en evidencia la dialogicidad simbólica generada por estas aproximaciones argumentativas para destacar el valioso aporte a los estudios del Caribe colombiano alrededor del constructo cultural, el sujeto y la creación de imaginarios consoli-

dantes del sentido y la significación identitaria que subyace en todo discurso como base fundamental de las necesidades comunicativas transfiguradas en conocimiento. Comenzando por la importancia que tienen las narraciones de tradición oral en la dinamicidad cultural, más aún cuando están vinculadas a una pedagogía de la tradición que las relaciona estrechamente a los espacios didácticos-cotidianos, donde es desarrollada una importante acción educativa.

En consecuencia, la acción educativa producida bajo estas singulares circunstancias permite la consolidación de los referentes culturales en educativos, implícitos dentro de los espacios de interacción histórico-mítica para acrecentarse en los perfiles patémico-identitarios de los sujetos intervinientes y el acendramiento de los valores ancestrales en cuanto constructos culturales. Así la cadena hablada se transforma en manifestación estética representada por cantos, bailes, expresiones poéticas y musicales para establecer medios profundamente sensibles como agentes de interacción educativa que conforma todo un proceso pedagógico para garantizar la trasmisión de esos valores a las nuevas generaciones en medio de la mixturización cultural, que a su vez garantiza su permanencia y fortalecimiento en las relaciones dialógicas consigo misma, otros contextos e imaginarios socioculturales.

Propiciando este enfoque la oportunidad de aplicar los preceptos de la sociosemiótica, o semiótica crítica de la cultura, impulsada por Yuri Lotman a modo de base teórica-metodológica para leer el Caribe colombiano a través de las narraciones de tradición oral palenqueras a manera de unidad de análisis para descubrir al sujeto interactuado en la discursividad de lo simbólico y los mecanismos pedagógicos de la tradición para asumir el correlato de los espacios semióticos o la construcción de dialogismos que diversifiquen las relaciones de significación.

Y sin salirnos de las fronteras de lo comunicacional-estético, encontramos los planteamientos sobre la influencia africana en el Caribe

colombiano, donde la presencia del sujeto ancestral sigue siendo vínculo con el presente y referencia al futuro colectivizado en las proyecciones de sostenimiento identitario y acendramiento cultural. En lo que hay que destacar esa dimensión del sujeto ancestral y su agencialidad simbólica en objeto dinámico para plantear nuevas formas de significación; muchas veces en espacios negados por la historia conmemorativa a través del ejercicio excluyente de los discursos del poder.

En relación con lo antes dicho, se hace pertinente referir los vuelcos interpretativos a operar en la acción enunciativa cuando elementos, en apariencia periféricos, son incorporados a la producción de sentido y cadenas de la significación. Ello ocurre cuando la universalidad del europeo se muestra particularizada en espacios específicos –en el Caribe colombiano en este caso– para inferir sobre agregaciones signícas y sus implicaciones en los discursos culturales, mediante la apropiación de lo foráneo para hacerlo propio, cualidad profundamente identitaria en una realidad trasplantada que la hace suya.

Desde el punto de vista simbólico, las realidades trasplantadas están estructuradas por la migración signíca, que luego de una serie de transformaciones, asimilaciones y agregaciones, se constituyen en símbolos esenciales de una cultura diversificada en la antagonización de los centros y las periferias, que permite la renovación de las estructuras textuales-discursivas para crear sonoridades, gastronomías, discursos estéticos muy particulares y característicos de locaciones simbólicas determinadas.

Implícitamente, en esta práctica dialógica surge el testimonio a manera de texto-base para soportar la dinámica cultural en su origen y posterior evolución en los espacios históricos-culturales; la consabida y necesaria memoria que soporte la constitución del sujeto plural referido en párrafos anteriores. La memoria emergente de los espacios del olvido o el extravío para indicar nuevas rutas de interpretación-ar-

gumentación, pero al mismo tiempo, oportunidad para rescatar de la desmemoria fuentes documentales de importancia capital para el reconocimiento del Ser Caribe en todas sus dimensiones.

Por consiguiente, la hermenéutica del sujeto conduce a una arqueología del saber que no solo va a inventariar el pasado para clasificarlo o jerarquizarlo mediante periodizaciones, sino proponerlo a modo de materia significativa de la historia consustanciada en el sujeto y sus espacios, históricos e imaginarios socioculturales. Aquí cobra profunda significación el rescate de los acervos extraviados en el tiempo y la memoria de los hombres a partir de la reconstrucción sígnica y las posibilidades de interpretación a generarse, tanto en los arqueos documentales como en el análisis de los textos; tal es el caso de la música coral en el Caribe colombiano a manera de patrimonio en peligro, lo cual urge por su recuperación e incorporación a los discursos culturales, quienes indudablemente serán enriquecidos en todo sentido.

Sin lugar a dudas, en la textualidad testimonial de una comunidad determinada el sujeto llega a convertirse en inestimable testimonio por su contribución al fortalecimiento y desarrollo de los acervos culturales; lo que ciertamente se convierte en legación sensible para imponerse a través de la relación subjetiva trascendente de la individualidad convergida en colectividad. Entonces, compositores, intérpretes o composiciones llegan a conformar un patrimonio sensible, aún más cuando ha mediado en la enseñanza y formación de generaciones. Y si antes hablamos de la pedagogía de la tradición, ahora estamos frente a una pedagogía patémica, en la cual la creación artística trasciende la simple literalidad para convivir en la red intersubjetiva de la significación subjetivada, la más poderosa herramienta para hacer profundamente efectivo el acto docente.

Esta tendencia pedagógica en los discursos culturales para su preservación y afianzamiento deja en evidencia los recursos ofrecidos por las expresiones estéticas en la comprensión de la dinámica enunciativa, que en este libro tiene el común denominador de la música, tanto en su configuración simbólica o como recurso didáctico para la enseñanza a través de referencialidades locales; tal es el caso de la rearmonización con melodías del Caribe colombiano. Lo que implica una resignificación discursiva-argumental, puesto que el hecho de emplear melodías locales implica no solo su aplicación educativa, sino su reactualización simbólica en la provisión de un conocimiento mucho más productivo en torno a la internalización por parte de los alumnos del contenido programático.

Evidencia por demás ilustrativa en la aplicación de mecanismos subjetivantes en cuanto principio pedagógico que privilegia el sujeto en su articulación educativa a manera de acción enunciativa para involucrar la intersubjetividad a modo de vinculante patemizado que permita comprender a partir de relaciones intersubjetivas, donde la referencialidad sea consustancial con la esencialidad del sujeto, en profunda amalgama patémico-educativa.

El anterior orden dialógico o consecuencialidad referencial implica la emblemización de las manifestaciones culturales para formar parte de los insertos o agregaciones en otros escenarios transferenciales, donde Latinoamérica sigue siendo elemento de impacto y novedad por sus particulares características y formas artísticas tan audaces para expresar toda la magia y maravilla contenida en estos espacios. Huelga significar la participación de la literatura en este sentido, pero tratándose de un libro sobre el Caribe colombiano como ensamble cultural, surge la música vallenata en toda su representatividad para hacerse sentir más allá de la simple espectacularidad o la industrialización del sentir, sino en función de la connotación telúrica y la nostalgia.

A este respecto, connotación telúrica y nostalgia a modo de placer de recordar u oportunidad de resignificar lo acontecido a partir de los mundos íntimos del sujeto; permite desgajar la historia del Caribe colombiano a través del palpito cultural convertido en patrimonio de la humanidad. Rescatar de la música vallenata su ancestralidad contenida en lo telúrico y los mecanismos subjetivantes de la nostalgia a modo de principio semiótico para develar las relaciones intra e inter-subjetivas en las cuales el sujeto es precisamente quien se lee bajo todos los parámetros de la acción-significación.

Y en este enfoque sobre la música vallenata el punto de partida isotópico es el acordeón, a manera de eje temático vinculante y justificante de la posterior conversión en imaginario sociocultural caribeño para luego transfigurarse en isotopía configurante de principios identitarios que nunca abandonan ese género musical, pues sus composiciones en su estructuración poética están sostenidas por la nostalgia que produce la tierra, los desamores, las ausencias hechas lugar común para la reconciliación y reconocimiento del Ser Caribe en sus más profundas expresiones existenciales.

En las interpretaciones esbozadas sobre el Caribe colombiano asistimos a un mecanismo subyacente que podemos referir a través del encadenamiento simbólico, intentado graficar mediante paridades oposicionales: armar/desarmar, significar/resignificar, ensamblar/reensamblar, la convergencia de procesos argumentativos en función de diversas miradas, pero coincidentes en el sujeto y su desdoblamiento en las derivaciones artísticas del lenguaje. Pues, en definitiva, ensamblar muestra el tránsito en diversos senderos para plasmar ideas, plantear posibilidades de análisis o fundamentar criterios sobre un tema que, en vez de angostarse simbólicamente, procura ensancharse en la complicidad natural entre símbolos y enunciantes para la atribución de sentidos más allá de lo aparente y en las develaciones metafóricas que trasuntan la cotidianidad para convertirse en imaginario sociocultural.

E indudablemente, la realidad caribeña es un complejo rompecabezas que supera lo específicamente literal o textual para apelar al símbolo en su enriquecimiento signifiante a través de la figuración extradiscursiva o metafórica, el escenario para la legación subjetiva-sensible de los enunciantes a los imaginarios socioculturales. A tal efecto, el ensamblaje cultural a manera de articulación académica-editorial permite la convergencia de elementos tanto inmanentes como trascendentes; reales o imaginarios, para dar cuenta de la transformación de la cotidianidad –base empírica– en postura epistemológica sustentada en la intersubjetividad pluralizada en el Ser Caribe.

En relación con esto último, es imprescindible hacer referencia al epígrafe de este texto, en el cual Ricoeur hace la advertencia sobre la universalidad abstracta que desplaza de sí la idea de persona por la idea de la persona como fin en sí misma y el encarnamiento de la pluralidad a través del reconocimiento de la esencialidad subjetiva como picaporte para abrir nuevos escenarios signifiantes. Asimismo el manejo de la identidad narrativa que permite el reconocimiento del enunciante en las relaciones intersubjetivas contenientes de los planteamientos de la referida hermenéutica del sujeto.

Hermenéutica del sujeto a manera de clave para ensamblar nuevos engranajes que permitan seguir aportando materiales generadores de significación y sentido en la pluralidad simbólica del Ser Caribe, multiplicado en la cotidianidad transfigurada mediante expresiones de fe y esperanza por una tierra tan creativa que a cada instante se funde y refunde en su oralidad, expresiones musicales, pedagogías patemizadas; en fin, en las alas maravillosas de las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia.

Dr. Luis Javier Hernández Carmona

El Paraíso, diciembre, 2018

LA PEDAGOGÍA DE LA TRADICIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS SOCIOCULTURALES

Marelvís Mariano-Viloria

RESUMEN

Este capítulo tiene como punto de partida la tesis doctoral de mi autoría: *Cosmovisión simbólica del Caribe colombiano en las narraciones de tradición oral palenqueras*, desarrollada en el Doctorado en Ciencias Humanas de La Universidad del Zulia (2018, Maracaibo-Venezuela). En este trabajo, bajo las premisas del enfoque sociosemiótico, se nos revela una unidad de análisis que configura la producción de *gramáticas culturales* (narraciones de tradición oral palenqueras) y la macrosemiosis constituida por el Caribe colombiano, que permite establecer el *continuum* semiótico dentro de las relaciones de significación-representación.

ABSTRACT

This chapter has as its starting point the doctoral thesis of my authorship: *Symbolic worldview of the Colombian Caribbean in the narratives of the palenqueras oral tradition*, developed in the Doctorate in Human Sciences of the University of Zulia (2018, Maracaibo-Venezuela). In this work, under the premises of the socioemiotic approach, we are revealed an analysis unit that configures the production of cultural grammars (narratives of oral tradition palenqueras) and macrosemiosis constituted by the Colombian Caribbean, which allows establishing the semiotic *continuum* within the Significance-representation relationships.

En Basilio de Palenque, el acervo ancestral ha sido transmitido de generación en generación, por medio de la tradición oral. En este artículo se muestra cómo una unidad de análisis denominada *pedagogía de la tradición* permite vincular toda la cadena de producción signica dentro de una transmisión de conocimientos y valores que supera lo explícitamente hereditario, y asume la tradición como forma de circulación la información contenida en la memoria social y cultural, lo que lleva a pensar en el carácter implícito de la enseñanza dentro de los discursos culturales, tal y como lo apunta Lotman: “El examen de

la cultura como un lenguaje y de todo el conjunto de los textos en ese lenguaje plantea naturalmente la cuestión de la enseñanza. [...] la cultura es la suma de la información no hereditaria” (Lotman, 1996, p.124). Y obviamente, todo proceso de enseñanza aporta un componente pedagógico que garantice su sostenimiento en el tiempo y espacio, así mismo posibilite sus objetivos y resultados.

Lara & De Castro (2018) afirman que:

...en cualquier decisión siempre existe una estructura de valores, la cual nace y se desarrolla a partir de necesidades afectivas que orientan intencionalmente el proyecto vital de los seres humanos. En ese proceso de afirmar o preservar un valor que una persona considera vital, se vivencia una sensación de sentido que es la que orienta o dirige las decisiones e intereses. (p.10)

En este sentido, es menester aclarar que la referencia a procesos pedagógicos no se hace para catalogar la intencionalidad de una persona en particular, como siempre se ha visto con respecto a la función docente, sino a un colectivo que en su dinámica cultural establece esta pedagogía de la tradición a manera de proceso normatizador, vinculante y espontáneo que crea espacios de enseñanza-aprendizaje no formales y vinculados con la cotidianidad. Y este establecimiento se hace mediante una naturaleza inherente a ella misma, y el establecimiento de formas y procedimientos que permitan su afianzamiento y reproducción, puesto que todo radica en la lengua y las figuraciones discursivas que sostienen toda dinámica cultural; ya que:

Cuando se asimila una u otra lengua natural, la enseñanza puede efectuarse de dos modos. El primero se practica en la enseñanza de la lengua natal y en la enseñanza de lenguas en la temprana edad [...] “El segundo caso se presenta cuando en la conciencia del enseñado se introducen determinadas reglas, sobre la base de

las cuales él puede generar textos de manera independiente. [...] actuando en calidad de metatextos: de reglas-modelos". (Lotman, 1996, p.124)

Representando siempre las lenguas originarias el cartabón donde se delinean las posibilidades ancestrales y los perfiles identitarios, la contingencia de lo ancestral que permite el retorno hacia la formación de unidades discursivas que han evolucionado a medida que interactúan en los espacios sociales y culturales:

Unas culturas se consideran como una determinada suma de precedentes, usos, textos; otras, como un conjunto de normas y reglas. En el primer caso, es correcto lo que existe; en el segundo, existe lo que es correcto [...] especialmente marcado de su momento inicial. (Lotman, 1996, p.125)

De allí que lo ancestral sea el precedente que marca la base inicial de la aludida pedagogía de la tradición y su asentamiento dentro de los procesos tanto cognitivos como signícos.

Por lo que el enfoque constitutivo de este trabajo se orienta hacia una indagatoria sobre las bases fundacionales de las narraciones de tradición oral palenqueras y su correspondencia con una pedagogía de la tradición como escenario de la enunciación-simbolización del Caribe colombiano, y bajo esta correlación de espacios semióticos y construcción de metatextos que diversifican las relaciones de significación:

Tanto los héroes culturales como los dioses-fundadores se dividen en dos grupos en correspondencia con el carácter de las culturas que ellos fundan: unos enseñan determinada conducta, muestran, dan modelos; otros traen reglas. Los primeros fundan la cultura como una suma de textos; los segundos dan metatextos. En el primer

caso, las prescripciones tienen un carácter de autorizaciones; en el segundo las prohibiciones. (Lotman, 1996, p.125)

En este orden de ideas, conviene observar las relaciones de significación a partir de los antagonismos y contradicciones, y no desde la supuesta linealidad del discurso cultural y su manifestación modélica y paradigmática; por lo que la pedagogía de la tradición aludida se diversifica en la práctica implícita en la producción de *gramáticas culturales* y su relación con la macrosemiosis o referencialidad constituyente. Siendo estas gramáticas culturales los desprendimientos del ejercicio cotidiano de una lengua que se diversifica en el habla y sus niveles de transformación a medida que evolucionan los espacios y tiempos a razón de la macrosemiosis que los envuelve y contienen las diferentes semiosis que se generan en las relaciones de significación:

La cultura en el primer tipo distingue en calidad de principio fundamental la costumbre; la cultura del segundo tipo, la ley. Teniendo conciencia de todo el grado de convencionalidad de estas denominaciones, llamaremos a la primera cultura de textos, y a la segunda, cultura de gramáticas [...] La cultura de textos no tiene la tendencia a segregar un metanivel aparte – el de las reglas de su propia formación. No tiende a las autodescripciones. Pero si se introducen reglas en ella, estas son tenidas en menor estima que los textos. (Lotman, 1996, p.125)

Costumbre y Ley interaccionan en las definiciones de cultura de texto y cultura de gramáticas que indudablemente establecen un proceso de sostenimiento, que en este caso concreto he referido como *pedagogía de la tradición*, y la implementación implícita de una serie de recursos que permitan no la mera reproducción del acontecimiento ancestral, sino el establecimiento del mismo a manera de lógica de sentido a partir de diversas narrativas que desde su sincretismo crean unidades de significación, donde: “Las condiciones de producción y sus Reglas

de generación, permiten tratar las determinaciones discursivas relacionadas con los contenidos temáticos isotópicos y los discursos sociales en el marco de la semiosfera de la cultura" (García, 2015, p.77).

En tal sentido, y refiriendo el *modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la semiosfera de la cultura*, por Írida García, como propuesta pedagógica para analizar el texto filmico, retomo la fundamentación pedagógica de su aplicación para extenderlo hacia las nociones de pedagogía de la tradición que se quiere puntualizar en el presente artículo:

Es pedagógico porque cumple con los tres niveles de conceptualización y validación que exige la pedagogía como disciplina científica, según Flórez Ochoa (1996): I) Nivel teórico-formal centrado en la formación humana como misión y principio unificador y sistematizador de validación del saber pedagógico, II) Nivel teórico de intermediación y recontextualización como método hermenéutico, que consideran las teorías pedagógicas particulares de la disciplina, las estrategias de enseñanza-aprendizaje como didáctica específica para cada ciencia, y su validación en forma progresiva, a nivel teórico en su confrontación con el nivel I, y a nivel empírico en su confirmación en la praxis o acción pedagógica con el nivel III; y Nivel III) constituido por la aplicación de conceptos, su apropiación y su verificación en la acción pedagógica guiada y planeada intencionalmente por la pedagogía movida por la triple tensión: de los discentes, del entorno y mundo de la vida en una semiosfera de la cultura. (García, 2015, pp.82-83)

Insistiendo en la tipificación de la pedagogía de la tradición, lo ancestral convenido como base estructurante permite establecer la intrínseca relación entre lo histórico y lo cósmico a manera de conciencia semiótica que permite el autoreconocimiento de los enunciantes y su ubicación dentro de los espacios enunciativos que están contenidos

entre la memoria y los presentes enunciativos; la práctica individual y la práctica social:

Para la cultura, que es no solo información potencial encerrada en tal o cual sistema, sino también información real, extraída de ella por tal o cual colectividad históricamente dada, la estructura de la conciencia que recibe los textos y el repertorio de los empleos funcionales de esos textos no representarán algo externo. (Lotman, 1996, p.126-127)

De allí que todo está implícito dentro de la cultura como un *continuum* semiótico y no simples manifestaciones circunstanciales dentro del discurso cultural, y lo que lleva contenida dentro de sí una pedagogía que garantiza la enseñanza dentro de la cultura y su dinámica a través de tiempos y espacios:

No existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionen realmente. La separación de estos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos, tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Solo funcionan estando sumergidos en un *continuum semiótico* completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. (Lotman, 1996, p.22)

De esta forma la pedagogía de la tradición diversifica el mecanismo de la <<enseñanza>>; enseñanza que según Lotman forma parte integral de la cultura como un todo unificador en sus diferencias y dicotomías, y desde esa figuración rebasa las fronteras lingüísticas y se diversifica en lo culturoológico: “Mientras que la lingüística estudiaría cada una de las lenguas como un sistema aislado, el objeto de la culturología es su lucha, su tensión mutua, la cultura como único sistema, constituido por todo el conjunto de las interrelaciones entre ellas” (Lotman, 1996,

p.127). Donde lo más importante es la generación de formas simbólicas y de representación que no solo estén contenidas en el discurso como tal, sino en lo extradiscursivo.

Entonces surge la importancia de la cultura establecida en orden simbólico que potencia la significación y permite reactualizarse dentro del curso histórico: “el principio de <<ser un conjunto de textos>> o de <<ser un conjunto de reglas>> deviene un programa culturopoyético latente, que ejerce una fuerte influencia en todos los materiales que son introducidos ulteriormente en la conciencia de la colectividad” (Lotman, 1996, p.127). Por lo que se puede establecer una relación entre conciencia de la colectividad y conciencia semiótica que involucra tanto lo individual y lo colectivo, a través de la creación y el discurso metafórico.

Lo cual se relaciona con las reflexiones de Víctor Fuenmayor sobre la *poiesis*, una forma de educar a través de lo artístico, a través de las formas sensibles que están presentes en los discursos culturales:

La *poiesis* es un antiguo concepto que retorna en la ciencia contemporánea: los biólogos la derivan hacia la autopoiesis del ser humano, los sociólogos hacia los programas culturopoyético subyacentes determinantes de la educación en las culturas, los etólogos de la comunicación, etnoescenólogos y antropólogos hacia las leyes del arte como organización de la comunicación cultural y humana. (Fuenmayor produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15997).

En virtud de lo anterior, Fuenmayor insiste en los niveles de creación del lenguaje como instrumento para educar fuera de la racionalidad científica y en función de lo simbólico que involucre la experiencia de los hablantes:

Ese paradigma concierne el educar desde el enfoque, no de la racionalidad científica, sino de una racionalidad poética en el pensamiento, del desarrollo óptimo de la singularidad del individuo en un estilo de vivir, expresarse, de amar o de pensar; del conocer los textos de las culturas como escrituras o códigos de un programa culturopoyético. Las técnicas de aprendizaje deben ir acordes con la cultura; y además construir puentes transculturales entre las culturas aún las más cerradas. Como en las artes, la educación debe orientarse hacia los principios artísticos comunes que se diferencian en sus obras y realizaciones como el reflejo mismo 8 de la condición humana poética quien puede reunir la singularidad de los individuos con los principios artísticos transculturales o valores compartidos por diversas culturas postulados a su vez como principios humanos. (Ibídem)

Por lo que los programas culturopoyéticos son subyacentes a los procesos culturales, tal y como lo apunta Lotman, sobre ellos descansa la organización de la educación en toda cultura y la relación entre la cultura de textos y la de gramáticas culturales; de figuraciones del sujeto arraigado o desarraigado de los contextos y realidades: "Así como existe la unidad del programa del sujeto que se autoconstruye poéticamente, también la cultura contiene mecanismos de autocreación o construcción o reconstrucción de acuerdo a su propia poética" (Ibídem). Y, de esta manera, dentro de la denominada pedagogía de la tradición ingresa la creación a manera de elemento de sostenimiento que involucra diferentes narrativas: históricas, sociales, culturales, y sobre todo, míticas; que por su naturaleza misma permiten la incorporación de lo metafórico-alegórico como forma de instrumentación simbólica y creación de espacios semióticos.

Pero además de esa particularidad, ingresa en este aspecto también *la corporeidad cultural* a manera de referente determinante dentro de las relaciones de producción de sentido y significación, donde corpo-

reidad es sinónimo de comunicación, siendo el cuerpo una instrumentación sémica que permite transmitir enunciados desde la alegorización del cuerpo y el referente:

Ese paso del cuerpo biológico a la corporeidad cultural necesita de un proceso de autoconstrucción de un espacio semiótico que procede de lo concreto a la abstracción donde podemos señalar tres tipos de aprendizajes que van del cuerpo sensorial a la abstracción sémica: Los primeros aprendizajes son biológicos y permanentes; los segundos pertenecen a la imagen inconsciente del cuerpo y son latentes; por último, la semiosis del signo que instaura el dominio de la lengua materna y el ingreso del sujeto al orden simbólico es una semiosis consciente donde domina la memoria semántica. El acceso al orden simbólico no elimina los otros procesos semióticos que se encuentran en la memoria inconsciente del cuerpo o en estado de latencia. (Fuenmayor, 2010, pp.25-26)

Al respecto, desde el cuerpo, como un escenario enunciativo, se crea la conciencia semiótica que permite establecer relaciones de significación entre el sujeto y los espacios que lo circundan, pero además de ello se crean formas comunicativas que intercalan la expresión verbal y no-verbal, destacando los aspectos representacionales del sujeto en la relación comunicativa; "Y como Verbo humano estamos determinados en el inconsciente por el significante de las letras que nombran nuestro cuerpo" (Fuenmayor, 2010, p.36). Y, de la misma manera, proyectamos ese verbo humano y lo transfiguramos en imaginario sociocultural.

Dentro de estas referencias al cuerpo y las relaciones de comunicación, surge otro elemento importante, como lo es *la memoria* y su capacidad de generar semiosis que permiten la reconstrucción de sentidos, porque:

Cuando la cultura segrega de sí textos automodelizantes e introduce en su memoria una concepción de sí misma. Precisamente en ese estadio, ante todo, surge la *unidad de la cultura*. Toda cultura es un conjunto complejo y contradictorio. El modelo de sí misma de una cultura, por regla general, segrega en ella ciertas dominantes, sobre la base de las cuales se construye el sistema unificado que debe servir de código para el autoconocimiento y el autodesciframiento de los textos de esa cultura. Para cumplir esa función, la cultura debe estar organizada como una estructura sincrónicamente balanceada. (Lotman, 1996, pp.127-128)

En este sentido, la introducción de la memoria dentro del autoconocimiento de la cultura representará la articulación de la conciencia semiótica que permite establecer las relaciones en la producción de significación. y al mismo tiempo, permite, a partir de una relación conflictual, el establecimiento de diversas formas de relación:

El conflicto entre la cultura y su automodelo puede profundizarse por el hecho de que tanto el texto de la cultura como el automodelo de esta pueden construirse con arreglo a un solo tipo (como textos-usos o textos gramáticas) o con arreglo a diferentes tipos. (Lotman, 1996, p.129).

En esta interrelación se producirá la dinámica de la cultura y sus diversas narrativas que confluyen a través del sincretismo.

Y en el caso específico de las narraciones de tradición oral palenqueras, este hecho de la memoria ligado a las costumbres y la tradición, es elemento de vital importancia, puesto que se encuentra en relación con un automodelo que se yergue a manera de centro, y en momentos, establece estas manifestaciones a nivel de la periferia, una periferia que en ningún momento puede considerarse exclusión, sino más bien, campo semiótico que entra en contradicción con lo

establecido y reclama su pertenencia a la macrosemiosis representada por el Caribe colombiano . Y desde allí funciona como una gramática identitaria que solidifica el estamento cultural donde se circunscriben esas manifestaciones:

Al familiarizarnos con el material histórico, nos convencemos de que las gramáticas que son introducidas <<desde arriba>> en el sistema de la cultura en realidad funcionan en ella en calidad de textos, las leyes emplean las costumbres [...] La ausencia de codificaciones se presenta como caos solamente desde la posición del enfoque <<gramatical>>. En realidad, los sistemas no codificados son tan capaces de acumular información social como los codificados. (Lotman, 1996, pp.131-132)

Así que la pedagogía de la tradición permite una revisión de los procesos históricos y gramáticas culturales desde los sistemas codificados y los no codificados; lo que posibilita el intercambio sígnico entre elementos de la semiosfera. Pero además, y volviendo a las nociones del cuerpo dentro del intercambio simbólico, se considera oportuna la mención a las concepciones sobre la *corpohistoria* que hace Luis Javier Hernández:

Por lo tanto, La CORPOHISTORIA es la metaforización (lugar de la representación-enunciación) de los cuerpos dentro y fuera de la memoria testimonial-trascendental. Por ello, la CORPOHISTORIA está íntimamente vinculada a la subjetividad, responde a un principio subjetivo que es la base de toda construcción sígnica en la relación: estado del sujeto y el estado de las cosas. La subjetividad como el momento de la experiencia (campo platónico de las ideas con una densidad ontológica) donde el cuerpo se hace imagen dentro de una memoria colectiva sometida y legitimada por las leyes del tiempo, asegurando su permanencia icónica-ideológica. (Hernández, 2013, p.159)

Y dentro de esta analogía entre cuerpo e historia es posible inferir en las narraciones orales palenqueras el establecimiento del ritual a manera de gramática cultural que se hace estampa folclórica, y desde allí, representación de lo ancestral que linda entre lo mítico y lo histórico, lo subjetivo y lo colectivo; diferentes formas de articulación y enriquecimiento de las formas simbólicas y sus construcciones semióticas que enriquecen esta tesis como propuesta de análisis y diversifican las posibilidades de interpretación.

DE LAS GRAMÁTICAS CULTURALES A LAS GRAMÁTICAS DE LA CREACION

Dentro de las narraciones de tradición oral palenqueras existe una particularidad determinante que es necesario puntualizar mediante esta distensión entre *gramáticas culturales* y *gramáticas de la creación*. Estas últimas parafraseadas de la conceptualización de George Steiner (2001), donde reflexiona sobre las fuerzas directrices del espíritu humano y sus relaciones con lo científico y lo artístico, mediante un supuesto desplazamiento por parte de la ciencia de la literatura y el arte como formas impulsoras de la cultura. Por lo que estas gramáticas de la creación serán posibilidades de recomenzar acercamientos dentro del discurso cultural, escenarios interminables que no prescriben con el paso del tiempo:

La deconstrucción en las modernas teorías críticas del significado, es exactamente eso: un «deconstruir» los modelos clásicos de significado que asumieron la existencia de una auctoritas anterior, la existencia de un maestro constructor. En la deconstrucción derridiana no existen ni «padres» ni principios. (Steiner, 2001, pp.31-2)

Las gramáticas de la creación inciden dentro de los textos a través de la potencialidad metafórica y fuerza simbólica de las formas discursivas. Y específicamente se debe aclarar que no es referir solo los textos con una intención explícitamente artística, sino que todos aquellos, por su

direccionalidad y estructura, funcionan a manera de instrumentos de creación que conviven con los procesos históricos y culturales. Porque dentro de los procesos históricos se manifiestan narrativas soportadas en la ficción, tal es el caso de las *Crónicas de Indias*, textos soportados por el impacto y la novedad, configuran una peculiaridad dentro del relato histórico y su sujeción a los patrones de la imaginación. E historia y ficción se convierten soportes articulantes de un discurso identitario de Latinoamérica.

Y quiérase o no, han establecido un orden modelizante tanto dentro de la historia como de la cultura que se ve reflejada en ese gran campo semiótico que ha sido nominado bajo las nociones del mestizaje como experiencia positiva de la cultura; “experiencia cultural positiva de la esfera de las estructuras <<gramaticales>> (sobre la base de estas se construye tanto el sistema de la democracia política como todo el progreso científico), y de la influencia entrópica de la costumbre” (Lotman, 1996, p.133). Entonces lo consustancial surge dentro de lo constituido y llega hasta permea los espacios de racionalidad, permitiendo la confluencia entre lo histórico; punto de distensión encuentro.

De esta manera, las narraciones de tradición oral palenqueras están sujetas a una práctica pedagógica que linda entre la conciencia histórica y la conciencia cósmica, donde es posible armonizar realidades sociales, culturales y físico-geográficas con la raigambre de estructuras fundacionales que soportan lo ancestral, y configurar la cosmovisión simbólica como el gran espacio semiótico que permite la confluencia desde las fronteras sígnicas. Por lo tanto, surge una particularidad interesante en cuanto a la trasmigración de la pedagogía de la tradición a una pedagogía de lo simbólico¹ (Hernández, 2015) que

1 A partir del contraste de una pedagogía de lo real y una pedagogía de lo simbólico establece el discurso metafórico como posibilidad de sostenimiento de los imaginarios socioculturales y la propuesta de una práctica pedagógica que va más allá de lo estrictamente inmanente. “Bajo estas circunstancias la pedagogía se

se sustenta en el discurso metafórico que desde la intersubjetividad vincula: sujeto, textos y contextos.

Esta particular transmigración de la pedagogía de la tradición al orden simbólico posibilita el acercamiento a las regiones del mito y la ritualización de las formas simbólicas, que en el caso de las narraciones de tradición oral palenqueras tienen una pertinencia de incalculable valor en la construcción de imaginarios socioculturales a manera de organizar el mundo y las realidades tanto presentes como pasadas, a través de una rica y variable relación de lo ancestral, mítico, ritual y cotidiano. Esta pedagogía de la tradición y el orden simbólico es la responsable de la manifestación de los textos de tradición oral en los órdenes y niveles polifigurativos del discurso cultural caribeño.

De esta manera la cultura primigenia tiene la potencialidad de regenerarse para así evitar las repeticiones que la subsumen en el estatismo y atentan peligrosamente en su sostenimiento y permanencia dentro de los espacios semióticos:

Cuando la civilización primaria formada como sistema de costumbres se anquilosa en tal medida que su redundancia aumenta catastróficamente, surge la necesidad de una autorrecodificación que se realiza como introducción de una gramática de la cultura. En esta etapa la gramaticalidad interviene como un principio revolucionador y conduce a una brusca complejización de la estructura interna del código de la cultura. Sin embargo, también las reglas

constituirá en una muestra de los absolutos racionales o la absolutización racional de los sujetos a partir de los procesos educativos que los convertirán en sujetos cognoscentes de actividad práctica en beneficio colectivo. En este sentido, lo específicamente racional seguirá soportando las lógicas de sentido que se esgrimen en las sociedades del conocimiento. Será una pedagogía de lo real que objetualiza las miradas y visiones de mundo; dejando a un lado una pedagogía de lo simbólico donde la imaginación es narratizable, semiosis de un rico espacio de representación que coadyuva en el sujeto como catalizador y principio identitario” (Hernández, 2014, p.232).

tienden a anquilosarse. Su redundancia aumenta, y la efectividad de la asimilación y conservación de la información comienza a descender. [...] dentro de tal o cual ciclo cultural, la cuestión puede resolverse por la vía de la sustitución de gramáticas, en resumidas cuentas eso conduce a la desacreditación del principio mismo de la gramaticalidad. En este estadio, la irrupción del principio textual la construcción de la cultura aumenta bruscamente la cabida información de esta última. (Lotman, 1996, pp.135-136)

Y una de las formas de regeneración de la cultura es la confluencia entre lo histórico y lo mítico a través de la ritualización de las formas simbólicas, la forma de reordenar la memoria en medio de esa confluencia entre lo individual y colectivo; entre la historia: y la cotidianidad: “En el ritual desempeña un papel fundamental la *organización de la memoria* y el propio ritual es un mecanismo para hacer partícipe al individuo de la memoria del grupo” (Lotman, 2000, p.195). Y dentro de las narraciones de tradición oral palenqueras la ritualidad es mecanismo de integración y generación de nuevos campos de significación que permiten interconectar el pasado y el presente de la ritualización, y que indudablemente están sostenidos por una práctica pedagógica que involucra no solamente las normas y procedimientos, sino también los valores ancestrales que se acendran en el presente y dentro del individuo.

Lo anterior nos lleva a entender el ritual como agente modelizador de nuevos espacios de significación, práctica ancestral del sujeto que permite desdoblarse la lengua natural en un nuevo lenguaje, en gramática cultural a partir de la instrumentación de la creación y el discurso metafórico que involucra el cuerpo a manera de espacio enunciativo; ya que: “el ritual no está separado de la actividad práctica y no es contrario a ella, sino que es un lenguaje en el cual el acto práctico adquiere la función de una conducta social” (Lotman, 2000, p.197). Porque para Lotman todo texto es un lenguaje secundario que permite la codificación de lenguajes diferentes que lo diversifican, tal

es el caso de la danza, el teatro y todas aquellas formas que agregan la ritualidad y gestualidad a la palabra. Y de esta manera se produce una *remodificación* que permite la incorporación de nuevas narrativas en un único *todo textual*.

En este punto se hace necesario hacer especial mención a la danza y la ritualidad unida a las narraciones orales Palenqueras, que en su redefinición cultural conservan elementos básicos y definitorios de la cultura africana, que en el Caribe colombiano se transfigura en Afrodescendiente a partir de incorporaciones propias de esa región. Es así como estamos frente al mundo-objeto que se duplica en textos y lenguajes profundamente complejos. Y además en mecanismos de expresión signífica en los que la corporeidad es un instrumento de comunicación. Esta duplicación del mundo y la palabra constituyen un intercambio simbólico enriquecedor de los discursos culturales.

En este orden de ideas, se articula la memoria colectiva dentro de los parámetros históricos y las funcionabilidades míticas a manera de convergencia semiótica, a través de las cuales se puede interrogar los sistemas de representación para determinar sus lógicas de sentido, que, a su vez, devienen en estructuras organizadas e inciden en los conglomerados sociales:

La esfera práctica recibía una libertad considerablemente mayor, esto es, era traducida a un lenguaje con una cantidad considerablemente mayor de elementos y de posibilidades de combinarlos, un lenguaje a tal punto más diferente que subjetivamente podía ser vivenciado como no-lenguaje, es decir, como una esfera no organizada. En cambio, el dominio del lenguaje mitológico se estrechaba y adquiría una acentuada estructuralidad. (Lotman, 2000, p.201)

De esta manera, uno de los sistemas de sostenimiento de las narraciones de tradición oral palenqueras dentro de la macrosemiosis del

Caribe colombiano es la conciencia cósmica que permite el arraigo en formas ancestrales, al mismo tiempo que incide en la espiritualidad de los individuos como formas de reconocimiento personal-colectivo, ya que siempre la conciencia cósmica significa el rompimiento con la temporalidad y los espacios socialmente definidos y limitados, creando una semiosis ilimitada a partir de la imprevisibilidad, que: puede ser descrita como el momento dinámico del aumento semejante a una explosión que experimenta el papel de la conducta individual (Lotman, 1996, p.195). Y de esta manera se crean formas articulantes de sentido que tienen al eterno retorno como forma particular de superar la cronología histórica, puesto que: “en el proceso histórico real nunca tenemos un relevo regular, consecutivo, rítmico, de la etapa de desarrollo dinámica (catastrófica) y las siguientes etapas <<normadas>>” (Lotman, 2000, p.196).

Bajo esta referencia de la implosión de la cultura a través del constructo cósmico se reconstruye una singularidad simbólica que deviene en campo semiótico, al mismo momento, se hace memoria que involucra lo colectivo en: la definición de la cultura como memoria de la colectividad plantea la cuestión del sistema de las reglas semióticas con arreglo a las cuales la experiencia de vida de la humanidad se transforma en cultura” (Lotman, 2000, p.173).

Por lo tanto, la memoria constituida en texto se transfigura en cultura, posibilitando el desdoblamiento de un lenguaje en otro, creando un gran código social que traduce al lenguaje de la cultura, mientras que esta será el mecanismo de organización y conservación de la información en la conciencia de la colectividad. De este modo, “lo primordialmente identitario local se hace –cultura de lo plural– a partir de la sensibilidad trascentente (Sandoval & Hernández, 2017, p.81).

Dentro de ese mecanismo de organización y conservación de la información en la conciencia de la colectividad, juega un papel funda-

mental la *pedagogía de la tradición* y su vinculación a lo simbólico como forma de introducir otros modos de generación de sentido y significación que intercalan lo cognitivo y lo sensible a manera de interdefinición y sostenimiento de la cultura que se redimensiona como macrosemiosis sustentada por sincretismos y antagonismos:

Entonces surge una interrogante ¿qué se puede entender como pedagogía de lo simbólico? Y la respuesta la traemos de la mano de la filosofía del lenguaje, específicamente desde los postulados de Paul Ricoeur en la *Metáfora viva* (2001), donde el discurso metafórico trasciende lo literal y busca en lo extradiscursivo el orden simbólico que se hace objeto trascendente y desde donde el sujeto se proyecta hacia lo colectivo a partir de una relación intersubjetiva. Porque paradójicamente, en nuestras sociedades verticalmente ciertas y de comprobación, el orden simbólico de la metáfora permea los discursos no-estéticos y deja los ambientes retóricos que la definen como recurso de sustitución; para convertirse en mecanismo generador de sentido y representación.

Y, obviamente, en estos espacios de lo simbólico se configuran los imaginarios socioculturales que permiten la coalición entre la historia y lo mítico, lo real y la ficción como fronteras que homologan sentidos y regeneran significaciones más allá de lo estrictamente racional que, en el caso de las narraciones de tradición oral palenqueras, generan verdaderas alternativas de significación y permiten referir la articulación discursiva desde la confluencia textual y la diversidad referencial de disímiles narrativas que se unifican en la creación de gramáticas culturales sostenidas por la creación implícita en los mecanismos de la narración/imaginación, porque indudablemente "Una frase narrativa, por tanto, es una de las descripciones posibles de una acción en función de aquellos acontecimientos posteriores que desconocían los agentes y que, en la actualidad, conoce el historiador" (Ricoeur, 1999, p.90).

De allí que narrar es recontar la historia y convertirla en espacio de reflexión, hacer de ella una reconstrucción reflexiva que posibilite el reordenamiento de las causalidades y referencias implícitas dentro de ella: “El hecho de contar y de seguir una historia consiste en <<reflexionar sobre>> los acontecimientos, con el objeto de englobarlos en totalidades sucesivas” (Ricoeur, 1999, p.105). Y precisamente a eso apuntan las narraciones de tradición oral palenqueras, al reordenamiento de un espacio originario en medio de una macrose-miosis constituida por el Caribe colombiano; una forma de interacción sígnica en medio de la convergencia de textos que establecen un orden dialógico entre lo ancestral y lo presente; la tradición y la redimensión de esta en la dinámica cultural que se gesta a medida que convergen los sincretismos y antagonismos.

Por todo lo expuesto, se justifica la importancia de la interpretación de textos como forma de indagar sobre imaginarios socioculturales, en la creación de: “Este mundo, que podemos considerar imaginario, es presentificado por la escritura, en el mismo lugar en el que era presentado por el habla” (Ricoeur, 1999, p.63). Es por ello que la escritura asume el lugar del habla y el tiempo originario del texto, que ahora surge nuevamente como lógica de sentido de un acontecimiento que es redimensionado en la conjunción de diferentes elementos que van desde los enunciantes, los textos, hasta los contextos de generación discursiva.

En función a lo anterior, la pedagogía de la tradición y su vinculación con lo simbólico dentro de la construcción de imaginarios socioculturales, y específicamente, en las narraciones de tradición oral Palenqueras, incorpora el cuerpo, la representación y gestualidad como instancias enunciativas y formas expresivas que van más allá de lo estrictamente lexical. Asimismo, la pedagogía de la tradición asume la imaginación y las formas de narrar a manera de reconfiguración textual-cultural:

Aunque puede decirse que la imaginación es el archivo del relato de ficción, entendiendo por <<imaginación>>, como hemos hecho al final de la segunda sección del ensayo, el depósito de las tradiciones orales y escritas, la actividad imaginativa ignora la dura tarea de tener que enfrentarse a los documentos e incluso de tener que establecerlos en función de los problemas que se plantean. En este sentido, la imaginación no ha de tratar con <<hechos>>. (Ricoeur, 1999, p.135)

De lo que se trata es de la imaginación como conciencia semiótica que se yergue en espacio del autorreconocimiento del individuo desde las esferas de sí mismo y de lo colectivo, a través de una pedagogía de la tradición que crea los mecanismos necesarios para el sostenimiento de las gramáticas culturales como la corporeización de la palabra y la semiosis generada de sentidos y significaciones, tal y como lo hacen las narraciones de tradición oral palenqueras en el Caribe colombiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fuenmayor, V. "Poética o poyética del ¿cómo educar?". Recuperado de: produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15997.
- Fuenmayor, V. (2010). "Corporeidad, semiosis y memoria". En: *Situarte* Año 5, N° 8, julio-agosto. Facultad de Arte. Universidad del Zulia, Venezuela.
- García, Í. (2015). "Propuesta pedagógica para analizar el texto/discurso fílmico: Modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la semiosfera de la cultura". *Revista Ontosemiótica*, Año 2, N° 4 Julio – septiembre. Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias. Universidad de Los Andes. Venezuela.
- Hernández Carmona, L. J. (2014). "La pedagogía de la sensibilidad y los acercamientos al sujeto descentrado". *Revista Educere*, Año 18, N° 59. mayo-agosto. Universidad de Los Andes. Venezuela.

- Hernández Carmona, L. J. (2013). *“La corpohistoria y las relaciones signícas de la cultura”*. *Semióticas de la imagen*. Maracaibo. Universidad del Zulia.
- Lara-Posada, E. M. & De Castro Correa, A. M. (2018). Intencionalidad en la creación de una obra musical. *Rev.CES Psico*, 11(1), 102-117.
- Lotman, I. (1996). *Semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (2000) *La Semiosfera III*. España: Cátedra.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Sandoval y Hernández (2017). “Discurso musical y discurso literario: la amalgama del sentir caribeño bajo el ritmo del acordeón”. *Polifonía Caribe: un concierto interdisciplinario*. (pp.61-83)
- Steiner, G. (2001). *Las gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.

Cómo citar este capítulo:

Mariano-Viloria, M. (2018). La pedagogía de la tradición y la construcción de imaginarios socioculturales. (pp.25-45). *Ensamble Cultural del Caribe*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

INFLUENCIA AFRICANA EN LA MÚSICA DEL CARIBE COLOMBIANO

Érika Lara-Posada

RESUMEN

En el presente documento se realiza, desde diferentes visiones, una reflexión sobre algunas dinámicas sonoras implicadas en la estética de la música caribeña, teniendo en cuenta la influencia que ha tenido África en la música del Caribe colombiano, prácticas musicales que involucran rítmicas como la sincopada, la cual encuentra en uno de sus mayores exponentes al bajo como instrumento encargado de la misma. Si bien el bajo nace inicialmente en la música europea, posteriormente es incorporado a otros géneros musicales, logrando ser actualmente un importante instrumento acompañante en diferentes géneros musicales. Y aunque muchos no lo consideren protagonista dentro del conjunto de sonoridades propias de un ensamble instrumental aporta, sin embargo, la función tanto rítmica como melódica, lo que lo convierte en un instrumento vital para el logro de una sonoridad completa.

Palabras Clave: música, ritmo, África, sincopa, Caribe, bajo.

ABSTRACT

In the present document a reflection is made about the African influence in the music of the Colombian Caribbean. From different perspectives, an analysis is made on some sound dynamics involved in the aesthetics of Caribbean music, those involving rhythms such as syncopation, which finds in one of its greatest exponents the Bass as an instrument in charge of said rhythm. Although the Bass was initially born in European music, later it is incorporated into other musical genres, becoming currently an important accompanist in different musical genres. And although many do not consider it a protagonist within the set of sonorities typical of an instrumental ensemble, it nevertheless contributes both rhythmic and melodic functions, which makes it a vital instrument for the achievement of a complete sonority.

Keywords: music, rhythm, Africa, syncopa, Caribbean, bass

INFLUENCIA AFRICANA EN LA MÚSICA DEL CARIBE COLOMBIANO

Indagar sobre las prácticas que han estado asociadas a la expresión humana, es decir, aquellas a través de las cuales un individuo o grupo

de individuos exterioriza todo un sentir a partir de lo que vivencia ya sea a nivel individual o colectivo, evidencia siempre un elemento imposible de quedar por fuera de tal reflexión: el musical.

Como es mencionado por Vanessa Jordán, la música es un concepto en constante construcción, siendo plural, heterogéneo y no homogéneo, ni único, ni absoluto, ni estático:

La música puede tener varios sentidos y significados que dependen del contexto histórico, psicosocial y cultural, tanto de la música como de quien la aborde. Es decir, que lo que se entiende por Música varía según la época, el espacio, las herramientas que se tienen para producir música, los músicos, las obras, la audiencia, los hechos sociales de cada época como lo son la cultura, la economía, la política y la filosofía, los diferentes intereses de la comunidad, los diferentes intereses de los individuos, las posibilidades del conocimiento, el avance técnico, tecnológico y científico, las dificultades y limitaciones, la cantidad de universo explorado, entre otros aspectos. (Jordán, 2015)

Por ello, aunque no pueda estandarizarse una definición única de música, se ha coincidido con una comprensión de esta, entendida como

Usualmente la música se ha definido como el arte de organizar los sonidos y silencios con sentido lógico, sensible y coherente a partir del uso de sus elementos y principios (como el ritmo, la melodía y la armonía), los cuales han estado ligados a procesos psicológicos (cognitivos o del pensamiento, emocionales y comportamentales) y socioculturales (aceptación de la sociedad). (Jordán, 2015)

Tal como lo mencionan Lord & Snelson (2008), la práctica musical ha estado siempre ligada a la necesidad de la expresión humana, signifi-

cándole un lenguaje a través del cual este ha podido comunicar lo más recóndito de sus experiencias más íntimas:

Se cree que los seres humanos se han expresado musicalmente desde sus más remotos orígenes, ya sea cantando o tocando instrumentos. La música ha estado presente en casi todas las etapas del desarrollo humano, desde la adolescencia al matrimonio, el nacimiento y la muerte. Ha acompañado los rituales religiosos, el trabajo, la danza, el ocio. (Lord & Snelson, 2008).

Independientemente de cuál sea la cultura, estas prácticas musicales han jugado siempre un rol preponderante en el devenir de la historia de la humanidad, pues han acompañado al hombre desde sus propios orígenes.

Lo anterior no es un tema menor, dada la importancia y necesidad que tiene el ser humano de enriquecerse y desarrollarse a través de la comunicación con el otro; es en ese otro desde donde se logra devenir él mismo; desde los distintos relatos y desde las diferentes visiones del origen o creación del hombre, encontraremos siempre manifestaciones musicales ancestrales en todas las civilizaciones humanas:

La producción del sonido se ha llevado a cabo mediante la voz o mediante alguno de los numerosos idiófonos (instrumentos que producen el sonido por resonancia de su propio cuerpo, por lo general al golpearlos, agitarlos o rasparlos), membranófonos (tambores con una membrana estirada), aerófonos (instrumentos de viento) o cordófonos (instrumentos de cuerda que pueden ser pulsados, tañidos o martillados). (Lord & Snelson, 2008)

Con la aparición de la grafía musical, encontramos referentes provenientes de distintos lugares. Aunque podemos afirmar que ha sido la escritura Europea la que más nos ha acercado a la literatura musical,

existen otros referentes ligados a prácticas musicales provenientes de diversos contextos, como las procedentes del continente Africano.

Si bien, antes que llegaran los africanos ya existían músicas en América y el Caribe, hay sin embargo fuertes defensores que afirman que los ritmos musicales caribeños son producto del legado dejado por la diáspora africana que hace su ingreso a Latinoamérica y el Caribe con todas sus manifestaciones culturales, sociales y rituales autóctonos.

Existen en la actualidad diversos estudios e investigaciones que nos permiten documentarnos acerca de las influencias que históricamente ha tenido la música del Caribe, principalmente desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días.

Algunas de estas influencias se hacen mucho más tangibles que otras, ya sea por su clara presencia a nivel cultural, o por su claro mensaje histórico de querer perpetuarse con ellas ciertas costumbres, mantener tradiciones y propender así por la permanencia de identidades culturales y estilos de vida particulares.

Sin embargo, es importante tener cuidado con aquellas tesis que afirmen categóricamente acerca de cuáles han sido y siguen siendo las influencias que ejercen un efecto importante en lo que se ha constituido como lo que hoy conocemos como la música del Caribe. Porque si bien es sabido que a partir del siglo XVI la influencia de la tradición africana impulsó profundas modificaciones en los nuevos ritmos y sonidos musicales, y a pesar de que hoy en día estén ya claramente identificadas algunas de las más marcadas de estas influencias, es también importante identificar con mayor claridad otro tipo de elementos y factores que han ejercido impactos musicales significativos; esto es, que muy probablemente se le atribuyen mayores predomios a algunas de estas influencias, como la africana, descuidando otras que también han hecho su aporte sustancial en lo que a nivel de la cultura musical en el Caribe se refiere.

No es de desconocimiento para nadie que la música del Caribe colombiano ha sido influenciada por una gran variedad de ritmos, que no han sido únicamente de origen africano –a pesar de que algunos cronistas quieren darle mayor protagonismo a este–, sino que se han articulado a este otro tipo de ritmos, tales como los aires indígenas y europeos, influencias estas que innegablemente también han configurado lo que hoy en día se ha constituido en la cultura musical del Caribe.

Por ejemplo, si hablamos del denominado *Fandango*, palabra mencionada en el *Diccionario de Autoridades* (un inventario del léxico español del siglo XVIII) como “esta expresión afro-española tenía que ver con un género y una fiesta acompañada de instrumentos de cuerda, con las danzas y cantos aprendidos y apropiados por los españoles que han estado en las Indias”, como bien lo describe García De León (2002, p.11), desde ese entonces fue una música popular de la cual se apropiaron los músicos instruidos, “todo en una continuación de esa permanente inmersión de los colonizadores ibéricos en las aguas erotizadas de los ritmos afro-antillanos y el mestizaje” (García De León, 2002, p.11).

Se nos muestra entonces desde los inicios de la Colonia cómo los españoles ya se dejaban influenciar por manifestaciones musicales exteriorizadas por los africanos, como se evidencia por ejemplo con la *calenda*, una forma primigenia de la rumba afroantillana, la cual reproducen a su manera y la esparcen por muchos territorios: “Los españoles la han aprendido de los negros y la bailan en toda la América de igual manera que aquellos (...) constituyendo la mayor parte de sus diversiones y aún de sus devociones” (Labat, 1722, citado por García De León, 2002).

De igual forma, acá en Colombia tenemos, por ejemplo, el caso del Vallenato, cuyo origen se registra en la Costa Norte colombiana, puntualmente en la ciudad de Valledupar, donde desde los tiempos

de la colonia, diversas dinámicas le fueron dando forma a este género, como la influencia de los ritmos de los esclavos cimarrones “mezclados posteriormente con los juglares de finales del siglo XIX e inicios del XX, y matizados por el sonido de los acordeones que ingresaron por el mar Caribe, guitarras, guacharacas y la caja (tambor pequeño)”¹; y que como es sabido, “sufre la influencia de ciertos aspectos melódicos de los arhuacos y guajiros, y luego de los europeos, de estos últimos con las coplas y décimas y con su aporte reciente del acordeón de botones”². Se logran así identificar raíces tanto europeas como africanas y locales en dichas diferentes manifestaciones musicales:

El Vallenato es un género musical autóctono de la Costa caribe colombiana, que en su estructura diversifica la influencia blanca, negra e indígena; las referencialidades telúricas, cósmicas y humanas que privilegian al Ser en sus diversidades y relación con sus contextualidades. (Sandoval & Hernández, 2017)

Otro ejemplo es el de la Cumbia, que es una fusión de influencias indígenas y africanas, la cual se toca con dos gaitas y una maraca, ambas de descendencia indígena, y tambores africanos provenientes de los descendientes de los esclavos de origen africano, que pasaron por esta costa; melodías estas que aún son comunes en las culturas Kogi y Cuna (...). Al pasar de los años, la Cumbia con letras incluidas evolucionó al punto de incluir acordeón, y más tarde instrumentos electrónicos y orquestación completa³.

Muchos autores establecen una diferencia entre Cumbia y Cumbiamba, o también dicen que los negros que llegaron de África para ser esclavizados trajeron consigo sus danzas y tonadas especiales y, a medida que pasaba el tiempo, aprendieron castellano y empezaron a cantar

1 <http://www.slideshare.net/dskaro/caribe>

2 http://pwp.etb.net.co/fdrojas/Colombia/Origen_musica.htm

3 http://pwp.etb.net.co/fdrojas/Colombia/Origen_musica.htm

en este idioma. Actualmente, cerca de los ríos colombianos donde se instalaron los africanos en su momento resuenan el Currulao y el Mapalé y se baila Cumbia o Cumbiamba⁴.

Un ejemplo más, en donde también se nota no solo la influencia del elemento negro, son los cantos de vaquería o vaquerías, que se usan para acompañar la brega del ganado con voces, cantos o exclamaciones, y que ha sido una vieja tradición entre los pobladores de las zonas ganaderas de la costa Caribe. Esta clase de interpretaciones, con supervivencias españolas en la manera como se arrastra la voz y en los arabescos del canto, fueron adoptadas y transformadas por los grupos de mulatos y zambos del litoral⁵.

Y un último ejemplo de género musical que expone la confluencia de toda una serie de factores en nuestra actual música del Caribe colombiano, es el Bullerengue, que es un ritmo ritual propio de las comunidades afrocolombianas del Palenque de San Basilio, considerado como un legado de las expresiones estéticas africanas, pero que fue reinventado a este lado del Atlántico. Acerca de la música de la costa Atlántica, se dice entonces que:

Las fiestas y la música religiosas española en honor de la Virgen (La Candelaria, los Remedios, La Inmaculada), la Cuaresma, Corpus Christi, San Juan y La Navidad, sirvieron para catequizar indígenas y esclavos y comenzar el *Mestizaje Musical*, en el cual también influyeron las tertulias y bailes en las casas de los españoles acaudalados en donde danzas europeas cortesanas como la Gavota, el Rigodón, Paspíes, Pasacalle, Contradanza y populares como la

4 <http://www.slideshare.net/dskaro/caribe>

5 <http://www.slideshare.net/dskaro/caribe>

Jota, el Fandango y las seguidillas fueron lentamente asimiladas y transformadas por indígenas y africanos”⁶.

Así, si bien es imposible desconocer la marcada influencia que claramente ha ejercido el elemento africano en la cultura del Caribe colombiano –siendo la más tangible el aún intacto pueblo africano de San Basilio de Palenque o Palenque de San Basilio, como otros lo llaman–, es importante reconocer incluso también, que no todas las comunidades afrodescendientes poseen las mismas características. Salvedad que nos hacen Mariano, Hernández & Navarro cuando claramente afirman:

Es un error pretender que los miembros de San Basilio de Palenque por ser una comunidad de afrodescendientes tengas los mismos rasgos identitarios de otras comunidades afrodescendientes de Colombia. Cada comunidad tiene diferencias particulares que son las que demarcan fronteras para permitir los sincretismos diferenciadores que se forjan de manera volitiva. (2017)

ÁFRICA EN LA MÚSICA DEL CARIBE

Si bien muchas son las maneras que tienen las sociedades de construir una identidad que permita a sus pobladores lograr un sentido de pertenencia a partir del cual se sientan acogidos dentro de un contexto legítimo que les permita organizar una experiencia de vida coherente, las prácticas musicales se constituyen en una de las formas más significativas con la que individuos y comunidades hacen reconocimiento de dicha identidad, en la medida en que el arte en general, y la música en particular, se vuelven elementos catalizadores que nos permiten comprender hechos no solo individuales, sino también culturales, históricos, sociales, económicos, etc.

⁶ <http://www.todacolombia.com/folclor/musica/musicacolombiana.html>

Teniendo en cuenta la ubicación geográfica de lo que hoy reconocemos como el Gran Caribe (desde lo insular hasta lo continental), ha sido claro que su posición como corredor de intermediación territorial permitió el ingreso de toda una gama de influencias provenientes de varias latitudes, y con ellas, la llegada de distintos discursos, ritmos y voces que a lo largo y ancho del territorio han cobrado diversos sentidos para sus habitantes.

Tal como lo expresa López (2003), durante la colonización, fueron principalmente las Islas de Cuba y Haití las que mayor peso tuvieron como colonias, siendo Haití la colonia francesa más rica y productiva del Caribe por un largo tiempo:

Cuba era el asiento más importante de la corona española en la zona (...) por las fuertes inyecciones de esclavos que recibieron: surgió desde allí un sinnúmero de ritmos y bailes relacionados con la plantación, la religión, las luchas y el entrenamiento que fueron difundidos por las otras colonias caribeñas.

En este orden de ideas, encontramos distintas prácticas musicales dependiendo de cada uno de los territorios caribeños, entre ellos, por ejemplo, para el Caribe Hispano: La Salsa (Puerto Rico), el Merengue y la Bachata (República Dominicana), el *Konpa dirék* (Haiti), el *Zouk* (Martinica y Guadalupe). Por el lado del Caribe francófono tenemos: El *Calypso*, el *Steelband* y el *Socca* (Trinidad y Tobago). Y para el Caribe angloparlante: El *Reggae* y el *Dancehall* (Jamaica).

Todas las anteriores manifestaciones musicales, que abarcan tres diversas áreas del Gran Caribe, si bien están claramente diferenciadas por las distintas experiencias coloniales (Francia, Inglaterra y España), evidencian también patrones musicales y culturales similares, con procesos socio-históricos parecidos, donde es evidente y predominante la presencia africana, es decir, creada por negros, pero presen-

tando algunos procesos de evolución, reapropiación, legitimación y difusión para poder ser recibida, apreciada y transformada en la región.

Todo lo anterior, nos permite observar la importancia y los distintos significados que ha tenido la música desde la época de la esclavitud hasta nuestros días, pues la tradición musical caribeña ha sido fuerte, lo cual remite inmediatamente a dichos tiempos de la diáspora africana.

ÁFRICA EN EL CARIBE COLOMBIANO

Palenque de San Basilio es un corregimiento del municipio de Mahates, en el departamento de Bolívar, Colombia. Se encuentra ubicado en las faldas de los Montes de María, a 50 km de la ciudad de Cartagena de Indias. Tiene una población de aproximadamente 3.500 personas y limita con los corregimientos de Malagana, San Cayetano, San Pablo y Palenquito.

El pueblo fue fundado por esclavos fugados principalmente de Cartagena de Indias en el siglo XVI y liberados por Benkos Biohó. El aislamiento les ha permitido mantener la mayoría de las tradiciones culturales africanas en Colombia (música, prácticas médicas, organización social, ritos fúnebres, etc.), y aún más, han desarrollado una lengua criolla, mezcla del español con las lenguas africanas originarias (el palenquero). Debido a sus características únicas en su historia, formación, cultura y lengua, el Palenque ha sido declarado por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. San Basilio de Palenque es considerado el primer pueblo libre de América.

San Basilio de Palenque es un territorio ubicado en medio de las estribaciones de las faldas de los Montes de María, al que llegaron algunos esclavos a refugiarse como consecuencia de un proceso de resistencia y fuga (...) Fue el lugar perfecto para los esclavos, que cansados de su situación decidieron emprender un nuevo camino, lejos del poder avasallador de los españoles. (Navarro, 2017)

En San Basilio de Palenque se encuentran los africanos que se escaparon en la época de la conquista o colonia, y allí todavía se conservan algunas tradiciones como el lenguaje, la comida, el baile y, por supuesto, la música.

Así, habiéndose conservado además del idioma, en el palenque también se conservó la música africana y la tradicional forma de fabricación de instrumentos para interpretarla, como tambores (los más conocidos son: el pechiche, el bongó, la timba, el bombo, el llamador y el alegre), la marimbula y las maracas.

En estos instrumentos se tocan los ritmos de Bullerengue sentado, la chalupa, el son de negros, la chalusonga, que es la mezcla de la música del continente africano con algunos estilos del Caribe insular y la imitación de estos últimos en los instrumentos del palenque, y el son palenquero, que es el formato del son cubano traído por los trabajadores cubanos a los ingenios azucareros en el Caribe colombiano y durante el siglo XX, que se fusionó con la música de la región⁷.

ÁFRICA EN LA MÚSICA DEL CARIBE COLOMBIANO

De los géneros musicales sobre lo que quizás es posible decir que responden estrictamente a la influencia africana, pueden mencionarse: Los cantos de Lumbalú, que es una ceremonia de carácter fúnebre y ritual que se realiza con ocasión de un velorio. La evocación del muerto se hace rememorando los orígenes africanos de la comunidad, en particular Angola, la tierra natal de muchos de los primeros cimarrones fundadores del palenque. Y el Mapalé, que conserva características musicales típicamente africanas que mantienen características de sus tradiciones. En su versión más antigua, el Mapalé fue un toque de tambor que solo servía para bailar⁸.

7 <http://www.colombia.travel/es/turista-internacional/actividad/atracciones-turisticas-recomendadas-informes-especiales/san-basilio-de-palenque>

8 <http://www.slideshare.net/dskaro/caribe>

Y es que la música africana tiene unas características propias que la hace claramente distinguirse del resto. Está caracterizada principalmente por ser música sincopada, aunque ello no nos faculta para afirmar que la síncopa sea originaria de territorio africano. África es una región bastante extensa y no todas sus culturas son iguales. Las tribus africanas son muchas. Y si asociamos la música africana con ritmos sincopados, de entrada tendríamos que preguntarnos a qué partes del África nos estaríamos refiriendo.

RITMOS SINCOPADOS

Dado que la parte de la música escrita es la que nos revela por comprensión que hay síncopa (porque para que haya síncopa debe haber una distinción entre "un dar y un alzar", como dicen los italianos, o un "Ictus y el *levare*", o un tiempo y a tiempo), para poder hablar del origen de la síncopa, tendríamos más bien que remontarnos a hablar del origen de la humanidad, pues la música siempre ha estado ligada al hombre, es algo que siempre ha estado allí, ya sea a través de sus prácticas culturales o sociales. Desde cualquier punto de vista que se quiera tomar, la síncopa ha estado ligada al hombre, entonces, al hablar de su origen, tendríamos que situar también espacios geográficos, y no podríamos asegurar que el origen de la humanidad haya sido en África.

Aunque la música africana se caracteriza por tener ritmos sincopados, esto es, acentuar tiempos débiles o en lugar de los fuertes, aventurarse a afirmar que la síncopa tiene sus orígenes en África sería bastante atrevido. El uso de la síncopa es común en todo tipo de música. Estilos como el jazz y la música africana y caribeña hacen un uso extenso de ella. Así que, no es que la música africana en sí misma sea sincopada, sino que se caracteriza por tener síncopas, no siendo los únicos ritmos que contengan tal característica; porque, por ejemplo, dos grandes pedagogos europeos, Zoltán Kodály y Béla Bartók, húngaros, hicieron sus investigaciones como nacionalistas, a finales del siglo

XIX y principios del siglo XX, y se hallaron con la sorpresa de que las melodías que cantaban unas ancianas en las aldeas de la época tenían mucha síncopa, encontrándose así con compases no convencionales, lo que hoy en día se denomina la “amalgama rítmica”.

Existen dos ritmos tradicionales característicos africanos que han llegado hasta nuestra sociedad contemporánea, como es el *Hightlife* y el *Soukous*. El primero registra haberse originado en Ghana, aproximadamente en la década de 1960, extendiéndose hasta la Sierra Leona y Nigeria, y a otros países de África Occidental hacia el final de esa década. Es un ritmo muy popular en Liberia y la mayor parte de los países anglófonos de África Occidental. El *Soukous* (derivado del francés *secouer*, que significa “moverse”), también conocido como Lingala o Congo, y antes como *rumba africana*, fue originalmente el nombre de un baile popular en los Congos; es decir, es un tipo de música que se origina en los dos países antiguamente llamados Congo belga y Congo francés, por los años 30 y comienzos de los 40, y a finales de los 60, donde se bailaba con una versión africana de la rumba cubana. Aunque el género era inicialmente conocido como rumba (a veces como rumba africana), el término “*soukous*” se utiliza más para referirse a la rumba africana y a sus posteriores desarrollos. Estos dos ritmos fueron las bases de un género típicamente atribuido a nuestros compositores del Caribe colombiano, quienes los utilizaran como referentes en la creación de un ritmo que en la Costa conocemos con el nombre de *Champeta* o *Terapia*.

Todas estas anteriores cuestiones resultan ser bastante polémicas, dado que nunca una influencia se da pura y sola; es decir, todo está ligado. Lo que sí podemos afirmar con mayor claridad es que hoy en día, tal como conocemos la llamada música del Caribe, está influenciada ya por nuestra propia cultura caribeña, sin desconocer todos aquellos ritmos y melodías provenientes de todo el entramado socio-cultural que traen consigo las migraciones que se asentaron en la Gran Cuenca del Caribe, provenientes desde distintas latitudes del planeta,

así como también se nos es permitido reconocer instrumentos como los de percusión y el bajo eléctrico como los que mayormente asumen los ritmos sincopados en nuestra música del Caribe.

En todo el territorio del Gran Caribe hay mucha música que tiene bajo sincopado, tales como el *Reggae*, el *Socca*; la música salsa en general, que tiene su origen en el *Son Cubano* también tiene esas características. Pero debemos aclarar que la incursión del bajo como instrumento musical no data de mucho tiempo atrás en la historia.

EL BAJO

En el siglo XVII y XVIII, cuando se comenzó a trabajar el Contrapunto en Europa, ya se hablaba de bajo continuo o de la línea del bajo cifrado. Y había de hecho una línea bastante clara, la cual era la base de la progresión armónica, al igual que el bajo cuando se utiliza modernamente. Así, en la música del Caribe hay muchos ritmos, siendo uno de sus más característicos el sincopado que, aunque podría tener su origen en la música africana, no nos faculta para desconocer la autenticidad de otros ritmos que pudiesen haber hecho presencia en el Caribe antes de la diáspora africana.

El bajo es un instrumento que se incorpora en la orquesta tradicional europea y se desarrolla después del Barroco, cuando el gran virtuoso Joan Sebastian Bach comienza a trabajar con el "*Temperamento*" y el uso de la *viola Da Gamba* y la *viola Da Bracchio* (o de brazo).

La *viola Da Gamba* es un instrumento musical perteneciente a la familia de los cordófonos de arco. Está provisto de trastes y fue muy utilizado en Europa entre finales del siglo XV y las últimas décadas del siglo XVIII. Era un instrumento que se utilizaba con el fin de crear ciertos acompañamientos, pero se establece ya en la orquesta sinfónica después del Renacimiento. Antes, el bajo no era visto como un instrumento muy atractivo, aunque tenía su tradición en las órganos del siglo VIII, IX y X con las dos escuelas de los Leoninos y los Perotinos.

Por su parte, la *viola Da Braccio* o de brazo es el nombre con el que se denominó en Italia a la viola de arco, la cual se apoya en el pecho o en el hombro para diferenciarlo de la *viola Da Gamba* (en español ‘viola de brazo’ el primero y ‘viola de pierna’ el segundo). Se utilizó este término sobre todo en la música renacentista y barroca italiana.

Fue en el siglo XV donde se encontró la evidencia más antigua de la existencia de un instrumento perteneciente a la familia de estas violas, siendo considerado el antecesor más parecido al contrabajo actual. La mayoría de estas viola-bajos o violones contaban con seis cuerdas, aunque se dice que eran también comunes en esa época los bajos de 3 cuerdas; usaban diferentes afinaciones y sus dimensiones variaban desde el tamaño de un cello actual hasta dimensiones más grandes, como las del contrabajo de hoy.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos decir que no necesariamente la rítmica sincopada en la música la asume el bajo, ya que, a nivel universal, quien define las líneas de la síncopa es normalmente toda la percusión, en casi todos los géneros.

CONCLUSIÓN

Aunque algunos autores consideran que es posible documentar claramente la influencia africana en la música del Caribe colombiano, como también en la rítmica y la métrica de las canciones, ello puede tornarse en una tarea no tan fácil, si no se realiza con la rigurosidad científica que ameritan este tipo de estudios etnográficos, en donde son de diversa índole las variables implicadas, y a las cuales se les debe ofrecer el mayor cuidado en cualquier tipo de interpretación que se haga.

Haciendo reconocimiento a toda la riqueza musical contenida en los ritmos, melodías y demás elementos musicales tradicionalmente africanos –pues sin ellos claramente la música del Caribe colombiano que disfrutamos hoy en día no tendría sus características típicas que la hacen tan atractiva–, considero, sin embargo, que para comprender

el desarrollo musical del Caribe colombiano es necesario tener en cuenta todos y cada uno de los momentos históricos y acontecimientos, condiciones sociales a partir de las cuales se ha venido configurando un tejido cultural del Caribe colombiano, dado que al estar situado geográficamente a orillas del mar Caribe, dicha ubicación nos hizo receptores de todo tipo de tradiciones culturales, costumbres y hábitos que tienen toda la posibilidad de entrar a nuestro contexto –a través de todos los medios de transporte existentes, fluvial, marítimo, aéreo, etc.–, para quedarse; aspecto este que nos advierte sobre el riguroso cuidado a tener en cuenta al momento de realizar cualquier tipo de afirmación o interpretación sobre las influencias culturales con las que se ha enriquecido la música del Caribe colombiano; de esta manera poner el valor merecido a cada una de las prácticas sonoras autóctonas de cada región.

Por ejemplo, al hablar de África, no debemos remitirnos exclusivamente al tambor o la conga; o para el caso nuestro del Caribe colombiano, al alegre, al llamador (la tambora fue la imitación que hicieron nuestros aborígenes de los instrumentos utilizados en las bandas europeas militares, al igual que con el pito atravesado y la flauta travesa).

Tal como fue expresado por Navarro y Juliao (2017), en el caso de la práctica coral –y que yo agregaría en toda práctica musical–, la importancia de esta no radica en la música misma, sino por la experiencia que reproduce, es decir, “en el hábito de reunirse, de crear lazos afectivos, canales de comunicación, espacios de socialización e intercambio personal”. En este mismo sentido, afirman que: “En la medida que la música se coloca en disposición de las necesidades sociales, logra ganar acogida en el entorno, se vuelve imprescindible, y se desarrolla bajo alguna racionalidad, garantizando así, su sostenibilidad”. (Navarro & Juliao, 2017)

La conclusión es, entonces, no perder nunca de vista aspectos tales como el origen de la humanidad misma, así como el rol jugado por la posición geográfica de las distintas civilizaciones y los contextos históricos, sociales y culturales en los que estas se han desarrollado; porque la música nunca ha estado desligada del ser humano ni de su origen, la música siempre ha estado allí, y su significado nunca ha sido absoluto ni estático; siempre ha estado en constante construcción. Los primeros instrumentos musicales encontrados fueron hechos principalmente con huesos, maderas y arcillas, que datan desde el Paleolítico (piedra antigua), el periodo más largo de la existencia del ser humano; como bien lo registra Jordán (2015):

Se supone que la música al ser un producto cultural y por lo tanto, una creación humana (con posible inspiración divina), comparte sus orígenes con el dominio de la voz humana, cuando se tuvo la consciencia de cómo prolongar y elevar los sonidos, cuando el ser humano tuvo la intensión de comunicarse y cuando comenzó a vislumbrarse el lenguaje, ya que se concibe a la voz humana como el primer instrumento musical. Igualmente, se considera a la percusión corporal (golpes en el cuerpo), como uno de los primeros instrumentos musicales y a los sonidos del entorno como una fuente de inspiración.

Así, tal como lo mencionan Navarro y Juliao (2017), la música debe ser vista "como una parte esencial en la configuración de los aspectos sociales, una práctica en la que la sociedad se crea y recrea a cada instante" (Ochoa, Santamaría & Sevilla, 2010, citado por Navarro y Juliao, 2017).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- García De León, A. (2002). *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical, Historia y Contrapunto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jordán, V. (2015). *Apreciación musical para no músicos: Un breve recorrido de la música desde la prehistoria hasta la antigüedad*. [Versión electrónica]. *A vuelapluma*, 28.

- López, L. (2003). *Encuentros sincopados: El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lord, M. & Snelson, J. (2008). *Historia de la Música: Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: H. F. Ullmann
- Navarro, L., Mariano, M. & Hernández, L. (2017). *Las narraciones de tradición oral de San Basilio de Palenque y sus vinculaciones socio-semióticas con el Caribe colombiano*. *Polifonía Caribe: Un concierto interdisciplinario*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.
- Navarro, L. (2017). *Palenque: Comunicación, territorio y resistencia*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Navarro, L. & Juliaio, D. (2017). Práctica pedagógica coral juvenil: voces para la construcción de ciudadanía en Barranquilla, Colombia. En: M. Bahamon y L. Reyes. *Educación y contextos sociales*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.
- Sandoval, Y. & Hernández, L. (2017). *Discurso musical y discurso literario: La amalgama del sentir Caribeño bajo el ritmo del acordeón*. *Polifonía Caribe: Un concierto interdisciplinario*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- AulaActual. La historia del bajo eléctrico. [Versión electrónica]. Revista Bajista, Sección: A-Fondo. Academia de Música Fermata. Argentina: Ares Editorial. Recuperado de: <http://aulaactual.com/especiales/historia-del-bajo/>
- http://pwp.etb.net.co/fdrojas/Colombia/Origen_musica.htm
- <http://www.todacolombia.com/folclor/musica/musicacolombiana.html>
- <http://www.colombia.travel/es/turista-internacional/actividad/atracciones-turisticas-recomendadas-informes-especiales/san-basilio-de-palenque>
- <http://www.slideshare.net/dskaro/caribe>.

Cómo citar este capítulo:

Lara-Posada, E. (2018). Influencia africana en la música del Caribe colombiano. (pp.47-64). *Ensamble Cultural del Caribe*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

REPERTORIO ACADÉMICO DEL CARIBE COLOMBIANO: PATRIMONIO EN PELIGRO

Ángela de Jesús Marín Niebles

PRELUDIO

Para iniciar este artículo se realizará una aclaración de términos con el fin de precisar el objeto de estudio de esta investigación.

En el campo musical, lo habitual es utilizar la palabra 'repertorio' para hacer referencia al conjunto de obras que interpreta un músico o ensamble. No obstante, al revisar este vocablo en el Diccionario de la Lengua Española, se encuentra como segunda acepción la siguiente: "colección o recopilación de obras o de noticias de una misma clase" (Real Academia Española, 2014). Bajo estos planteamientos, en este trabajo se usa repertorio para indicar un grupo de composiciones y arreglos que tienen los siguientes elementos en común: 1) son académicas y 2) han sido creadas por músicos oriundos o que desarrollaron su vida musical en el Caribe colombiano.

Ahora bien, ¿qué se debe entender por académico en este contexto? La expresión 'académico' es utilizada por Ortega Ricaurte (1979) para explicar la producción de "<maestros o concedores del oficio>", es decir, por quienes después de largos años de estudio han logrado perfeccionarse en las instituciones especializadas en la enseñanza del arte musical" (p.52). Las elaboraciones teóricas de Lerman (2007)

coinciden con lo expuesto, cuando anota: “la música académica suele tener mayor grado de elaboración” (p.23). Atendiendo a las definiciones presentadas, en esta investigación se emplea ‘académico’ para designar las obras musicales creadas bajo normas especializadas de composición; por tanto, las creaciones musicales resultado de la aplicación de herramientas compositivas de tipo armónico, melódico y de forma, entre otras, son denominadas en esta investigación como Repertorio Académico.

La ubicación del Puerto de Cartagena de Indias como punto de entrada para el país, convierte a esta ciudad en lugar de llegada y asentamiento de los músicos profesionales europeos (Muñoz Vélez, 1994; Stevenson, 1964); en consecuencia, la música académica en esta región empezó a desarrollarse desde la Colonia y con la actividad del organista Juan Pérez Materano (Ingram Jaén, 2002; Mesa Martínez, 2013; Pardo Tovar, 1959; Stevenson, 1964). En esta época, la creación e interpretación de obras musicales seguía el estilo reinante en el viejo continente (Lorenzo Quiles & Cárdenas Soler, 2010; Mesa Martínez, 2013); especialmente, la polifonía renacentista española interpretada en las Catedrales de Sevilla y de Toledo (Barriga Monroy, 2006).

Hacia mediados del siglo XIX, Cartagena de Indias contó con una Sociedad Filarmónica. Posteriormente, durante la transición al siglo XX, se fundaron los primeros establecimientos de educación musical: el Instituto Musical de Cartagena en 1889 y la Academia de Música del Centro Artístico del Atlántico en 1905 (Mesa Martínez, 2013). Estas instituciones tuvieron un papel importante en la actividad musical académica, impulsando la organización de recitales y conciertos de música de cámara, sinfónica, ópera y ballet, entre otras. El Centro Artístico del Atlántico da origen al Conservatorio de Música del

Atlántico y, posteriormente, a la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla (Marín Niebles, 2017).

Como parte de su actividad musical, los compositores comenzaron a visibilizar las sonoridades tradicionales colombianas, emprendiendo un recorrido en el que el Nacionalismo tuvo cada vez más fuerza (Duque, 1984; Zapata Cuencar, 1962). Por esta razón, la primera mitad del siglo fue revestida por excelentes obras académicas, que incluyen obras sinfónicas, concertantes y de cámara.

MÉTODO

Las propuestas investigativas vinculadas a la creación se han estado consolidando durante los últimos veinte años, buscando proponer líneas de trabajo más coherentes con la naturaleza práctica de la actividad artística. En este sentido, estas poseen como elemento en común el “hacer de la producción creativa en artes el centro del trabajo investigador y que este sea reconocido y validado por los organismos de gestión de la educación superior” (López-Cano, 2015). Bajo estos planteamientos, se observan esfuerzos mancomunados por generar métodos de comunicación y divulgación de resultados, propios de las Artes (Moltó Doncel, 2016; Zaldívar Gracia, 2006); con estos, el artista podrá desarrollar investigaciones tomando como fundamento su práctica creativa.

En el marco conceptual antes planteado, la investigación que se adelanta se materializa con una práctica artística concreta. El proceso de indagación, recolección de datos, análisis e interpretación se pone al servicio del Arte; siendo de gran utilidad para la comprensión de las realidades musicales que se sucedieron en los primeros períodos histórico-culturales.

Teniendo en cuenta lo anterior, la investigación se plantea desde el enfoque cualitativo, puesto que permite “identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones” (Martínez Miguélez, 2006, p.148). El método utilizado es el etnográfico, debido a que se desea hacer un dibujo o representación de un repertorio musical emblemático para la región Caribe y el país. En tal sentido, este método “se centra en el estudio de un grupo de personas que tienen algo en común, sea un grupo en un aula escolar, un sitio de trabajo, un barrio, una comunidad, entre otros” (Gurdián-Fernández, 2007, p.160).

A partir de lo mencionado y siguiendo las elaboraciones teóricas de López-Cano (2014), este proyecto se sitúa como una investigación artística en el ámbito documental, concebida para generar práctica en las artes musicales y para registrar, documentar, recolectar y reactivar la producción musical de los compositores objeto de estudio. La población incluye a los compositores académicos del Caribe colombiano, la muestra integra veinticinco músicos que han sido identificados a partir de la revisión de documentos y otras fuentes de información. En este sentido, se estructura un proyecto investigativo para la práctica artística (Borgdorff & Schuijjer, 2010), que utiliza como técnicas de recolección de información la búsqueda bibliográfica, la entrevista a profundidad, el análisis documental y la práctica musical.

LOS COMPOSITORES

Como se ha mencionado, el número de compositores que se han identificado en el ámbito de la música académica, en el momento de escritura de este artículo, asciende a 25. De estos, veintiuno nacieron en el Caribe colombiano; los restantes desarrollan o desarrollaron su producción musical en esta región (Tabla 1).

Tabla 1: Compositores de música académica en el Caribe colombiano

N°	Compositor
1	Honorio Alarcón Pérez (Santa Marta, 1859 – Bogotá, 1920)
2	Manuel Dolores Álvarez Giraldo (Barranquilla, 1864 – Diciembre, 1929)
3	José Fortunato Sáenz (Ciénaga de Oro, 1867 – 1944)
4	Manuel Ezequiel De la Hoz Ariza (Barranquilla, 1885 – 1976)
5	Diego De Castro Ochoa (El Carmen, 1880 - ¿?)
6	Pedro Álvarez (Barranquilla, 1881 – 1943)
7	José María Emirto De Lima y Sintiago (Curazao, 1890 – Barranquilla, 1972)
8	José Francisco Sojo Palacio (Barranquilla, 1894 - ¿? 1961)
9	Ángel María Camacho y Cano (San Estanislao, 1901 – Barranquilla, 1993)
10	Pedro Biava Ramponi (Roma, 1902 – Barranquilla, 1972)
11	Guillermo Espinosa Grau (Cartagena, 1905 – Washington DC, 1990)
12	Adolfo Mejía Navarro (Sincé, 1905 – Cartagena, 1973)
13	Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez Acosta (El Carmen, 1912 – Bogotá, 1994)
14	Hans Federico Neuman Del Castillo (Barranquilla, 1917 – 1992)
15	Jaime León Ferro (Cartagena, 1921 – ¿? 2015)
16	Raúl Enrique Mojica Mesa (Lagunita, 1928 – Bogotá, 1991)
17	Rafael Campo Miranda (Soledad, 1918)
18	Alberto Carbonell Jimeno (Barranquilla, 1932)
19	Francisco Delelis Zumaqué Gómez (Corozal, 1945)
20	James Harley Schutmaat Loew (Medellín, 1946)
21	Daniel Adaulfo Moncada Salazar (Barranquilla, 1951)
22	Rafael Campo Vives (Barranquilla, 1952)
23	Guillermo Carbó Ronderos (Barranquilla, 1963)
24	Francisco Lequerica Otero (Montreal, 1978)
25	Cristian Renz Paulsen (Barranquilla, 1982)

Fuente: Construcción de la autora

De los anteriores compositores, unos han sido más prolíficos que otros, siendo algunos nombres más conocidos en el campo de la música popular: Ángel María Camacho y Cano, Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez y Rafael Campo Miranda. El 68 % nació en la primera mitad del siglo pasado, abriendo puertas y asentando caminos para los que llegarían después.

De manera general, los estilos musicales que han abordado transitan desde el Nacionalismo, incursionando algunos en el Impresionismo, avanzando algunos por el Jazz, hasta sumergirse en las versátiles sonoridades de las vanguardias.

Varios tuvieron la oportunidad de completar o complementar su formación en el extranjero: Honorio Alarcón, Manuel De la Hoz, Ángel Camacho y Cano, Guillermo Espinosa, Adolfo Mejía, Jaime León, Raúl Mojica, Francisco Zumaqué, James Schutmaat, Daniel Moncada, Rafael Campo Vives, Guillermo Carbó y Cristian Renz. De igual manera, han compuesto obras para diversos formatos instrumentales en los que se incluyen las voces y coros.

En la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla¹ estuvieron Pedro Biava, Hans Neuman, Alberto Carbonell, Daniel Moncada y James Schutmaat y, actualmente, labora el compositor Guillermo Carbó; por su parte, "en el Instituto Musical de Cartagena estuvieron Adolfo Mejía, Jaime León, Francisco Zumaqué y Francisco Lequerica" (Nordmann Aguilera, 2017, p.43).

LA PROBLEMÁTICA

En el ámbito de la música académica, el Caribe colombiano posee una producción importante. Al analizar la información sobre los músicos colombianos de los departamentos de la costa atlántica recolectada por Zapata Cuencar (1962), puede observarse nombres de compositores que –desde las últimas décadas del siglo XIX– iniciaron un lento pero firme camino hacia el nacionalismo, creando e interpretando obras en las que cada vez hay mayor aparición de los ritmos tradicionales; por lo anterior, este repertorio se constituye en un hito musical para el país.

1 Hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico.

Sin embargo, muchas de estas composiciones se hallan prácticamente en el olvido y, en varios casos, desaparecidas. Para las nuevas generaciones son desconocidas las obras de Ángel María Camacho y Cano, primer músico colombiano en grabar los aires del Caribe fuera del país (De la Espriella Ossío, 1997) y escritor de la *Colombiafonía*, pieza orquestal inspirada en diversos ritmos del país, partitura que hoy se encuentra lastimosamente perdida. Asimismo, no han tenido la oportunidad de escuchar *Pequeña Suite* del maestro Adolfo Mejía, compositor que incluyó la Cumbia en el repertorio sinfónico nacionalista (Mesa Martínez, 2013) o, en el caso de los estudiantes de música, interpretar las obras sinfónicas del maestro Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez.

Bajo estas consideraciones, diversas obras emblemáticas del repertorio académico del Caribe colombiano están el peligro de extinción, siendo las causas más relevantes las que se describen a continuación:

1. Hay manuscritos extraviados, en mal estado o sin digitalizar:

A principios del siglo XX, la constante era que los compositores realizaran su labor creativa a mano; por tal razón, muchas de las obras musicales se encontraban en manuscrito. Algunos de los músicos fueron descuidados con su producción, como es el caso del maestro Ángel María Camacho y Cano, quien perdió muchas de sus obras por desorden y un incendio (Torreglosa Tabares, 2014); otros fueron quedando en el olvido por haber cultivado aires musicales como el vals, bambuco o danzón, entre otros (Zapata Cuencar, 1962); este es el caso de músicos como Manuel Dolores Álvarez Giraldo, Diego de Castro Ochoa y José Fortunato Saenz. En este sentido, al cambiar el gusto musical de la sociedad estas composiciones dejaron de escucharse, quedando su conservación en manos de familiares y amigos o perdiéndose definitivamente.

2. No hay grabaciones que las mantengan vivas en la memoria:

Los equipos de captura de audio surgieron a finales del siglo XIX; en Estados Unidos se concentraron los principales sellos discográficos de América, especialmente en Nueva York. Por este motivo, los compositores debían viajar al país del norte para grabar sus obras. Esta oportunidad se le presentó solo a algunos, y correspondía –principalmente– a la música popular. El primero y quien más grabó fue Ángel María Camacho y Cano²; luego, aparecen nombres como Emirto De Lima³, Adolfo Mejía⁴ y Pedro Biava⁵. En consecuencia, los discos que se conseguían eran escasos, además de ser artículos importados (González Henríquez, 1988).

En la actualidad, son contadas las obras que han sido grabadas en estudios profesionales o, en vivo, durante conciertos. Se han identificado grabaciones del repertorio académico de: Emirto De Lima, Pedro Biava, Adolfo Mejía, Hans Neuman, Jaime León, Raúl Mojica, Francisco Zumaqué y Guillermo Carbó; sin embargo, no abarcan la totalidad de sus obras, quedando todavía muchas por llegar al formato digital. Lo anterior puede ser una de las razones por las cuales la música académica del Caribe colombiano no es programada con regularidad en emisoras culturales, usada como apoyo en los medios visuales o transmitida por otros medios de comunicación.

2 Grabó mucho de su repertorio popular con los sellos Victor y Brunswick Records de 1923 a 1930 (Packard Humanities Institute, National Endowment for the Humanities, & William R. Moran Fund for Recorded Sound, 2016b).

3 Realizó dos grabaciones con el sello Victor en 1925 (Packard Humanities Institute, National Endowment for the Humanities, & William R. Moran Fund for Recorded Sound, 2016c).

4 Grabó tres obras instrumentales, una en 1925 y dos en 1930 (Packard Humanities Institute, National Endowment for the Humanities, & William R. Moran Fund for Recorded Sound, 2016a).

5 Grabó tres obras entre 1928 y 1929 (Packard Humanities Institute, National Endowment for the Humanities, & William R. Moran Fund for Recorded Sound, 2016d).

Vale la pena agregar que, recientemente, Gloria Bermúdez –hija del maestro “Lucho” Bermúdez– ha estado tocando puertas de orquestas sinfónicas para grabar los más de 120 arreglos inéditos y originales para Big Band y Orquesta sinfónica de su padre, sin obtener éxito hasta donde se tiene conocimiento. Todo lo expuesto impide que mucho del repertorio académico del Caribe pueda trascender en el tiempo y fijarse en la memoria de los colombianos.

3. **No hay suficiente investigación o divulgación de resultados investigativos:** Como se ha mencionado, el número de compositores que hasta ahora se ha identificado en el contexto de esta investigación asciende a veintiseis; en la medida que se profundiza en la temática, este número aumenta. De estos músicos, diez han sido tomados como objeto de estudio en trabajos de grado, tesis doctorales, documentales, libros y catálogos (Tabla 2):

Tabla 2: Investigaciones y otros documentos sobre el objeto de estudio

Tipo	Compositor(es)	Título	Autor (a/es/as)	Año
Tesis doctoral	Pedro Biava	Pedro Biava Ramponi y Hans Federico Neuman del Castillo. Dos figuras representativas del Arte Musical en la Región Caribe colombiana. Cuba: Instituto Superior de Arte.	Yamira Rodríguez Núñez	2010
	Hans Neuman			
Tesis doctoral	Jaime León	La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid (http://eprints.sim.ucm.es/22624/1/T34567.pdf)	Patricia Caicedo Serrano	2013
Trabajo de Maestría	Adolfo Mejía	Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía. Universidad Nacional de Colombia (http://www.bdigital.unal.edu.co/49564/1/fernandomauricioparralozano.2015.pdf)	Fernando Mauricio Parra Lozano	2015
Trabajo de Maestría	Adolfo Mejía	Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas. Universidad EAFIT	Jaime Uribe Espitia	2010

Tipo	Compositor(es)	Título	Autor (a/es/as)	Año
Trabajo de pregrado	Ángel María Camacho y Cano	Obra musical del compositor Ángel María Camacho y Cano. Corporación Universitaria Reformada.	Natalia Torreglosa Tabares	2014
Trabajo de pregrado	James Schutmaat Loew	Legado musical del maestro James Schutmaat Loew, Obra compositiva y profesional. Corporación Universitaria Reformada.	Verena Ferreira, José Anaya	2014
Trabajo de pregrado	Emirto De Lima, Ángel Camacho y Cano, Adolfo Mejía, Pedro Biava, Guillermo Espinosa, Hans Neuman, Jaime León, Raúl Mojica, Francisco Zumaqué, James Schutmaat, Guillermo Carbó, Francisco Lequerica	Compositores de Música Académica en el Caribe colombiano. Línea de Tiempo 1890-1990.	Jorge Leonardo Nordmann Aguilera	2017
Documental	Hans Neuman	Es la música una claridad inefable. Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín (http://youtu.be/wJPxv6S-DqI)	Galina Likosova y otros.	2002
Documental	Adolfo Mejía	Viajero de mí mismo. Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín (http://youtu.be/2ZMJIZKLwmE)	Galina Likosova y otros.	2009
Documental	Hans Neuman	Hans Federico Neuman del Castillo. Personaje emblemático de la música clásica del Caribe colombiano. Barranquilla: Universidad del Atlántico.	Yamira Rodríguez Núñez	2016
Catálogo	Pedro Biava	Compositores colombianos, vida y obra, Bogotá: Gente Nueva - Centro de Documentación Musical.	Instituto Colombiano de Cultura - Colcultura	1992
Catálogo	Emirto De Lima	Emirto de Lima (1890-1972) Antología: pasillos, danzas y canciones. Colombia: Fundación de Música.	Ellie Anne Duque	2001
Catálogo	Francisco Zumaqué	Retratos de un compositor: Francisco Zumaqué. Banco de la República.	Elisa Arciniegas Pinilla	2014
Artículo científico	Guillermo Carbó	Vida y obra de Guillermo Carbó Ronderos. El Artista, 2, 98-104 (http://www.redalyc.org/pdf/874/87400208.pdf)	Martha Lucía Barriga Monroy	2005

Tipo	Compositor(es)	Título	Autor (a/es/as)	Año
Libro	Raúl Mojica	El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa. Bogotá: Centro Colombo-Americano.	Carlos Barreiro Ortiz	1983
Libro	Hans Neuman	Hans Federico Neuman Del Castillo. Vida y recopilación transcrita de su obra (1917-1992). Música para voz y piano. Barranquilla: Universidad del Atlántico.	Yamira Rodríguez Núñez	2014
Libro	Hans Neuman	Hans Federico Neuman Del Castillo. Recopilación transcrita de su obra (1917-1992). Música de cámara, música para coro y música para orquesta. Barranquilla: Universidad del Atlántico.	Yamira Rodríguez Núñez	2014

Fuente: Construcción de la autora

Como se ha mostrado, es insuficiente la investigación sobre el repertorio académico del Caribe colombiano. La tendencia de los trabajos es la de abordar los aspectos biográficos, recopilar y clasificar sus obras y –en algunos casos– efectuar análisis musical y grabaciones. Por otro lado, estos trabajos investigativos deberían ser motivo de mayor divulgación, para evitar el que sean archivados, quedando en estanterías como objetos de museo.

Es importante aclarar que es posible encontrar datos de varios compositores en Internet; no obstante, las páginas *web* existentes no los abarcan a todos, y en la mayoría de los casos solo presentan datos básicos.

4. **Las ediciones y publicaciones de las obras son escasas:** Una fuente importante de información es el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. Allí se puede encontrar manuscritos, libros, grabaciones, programas de mano y catálogos, entre otros documentos. Al hacer un rastreo en su base de datos, se aprecia que son pocas las obras que han sido editadas con miras a disponerlas al público para su interpretación; estas, pertenecen a un grupo pequeño de compositores: Adolfo Mejía, Hans Neuman, Jaime León y Emirto De Lima.

Tomando como ejemplo este último compositor, Duque (2001) realizó una antología de sus obras, en la cual presenta un listado. Al revisar los años de edición, se encuentra que la más reciente corresponde a 1940, lo que permite presuponer que hace más de 60 años que no se edita la música de este flamante compositor; lo anterior, permitiría evidenciar la necesidad de aumentar las ediciones y publicaciones de este repertorio, favoreciendo la inclusión de estas obras en los planes académicos de los programas musicales a nivel superior. De esta manera, se facilita la consecución del repertorio por parte de profesores y estudiantes de música, como lo afirma la profesora Mercedes Guevara en el documental *Hans Federico Neuman del Castillo. Personaje emblemático de la música clásica del Caribe colombiano*, producido por Rodríguez Núñez (2016).

Por otro lado, las ediciones y publicaciones existentes no son fácilmente accesibles, debido a que se encuentran en medio impreso; en este sentido, el interesado en este repertorio debe desplazarse a Bogotá para obtenerlo o comprarlo si se encuentran volúmenes disponibles.

5. **Son pocos los estudios especializados del repertorio académico en mención:** Esta causa es un apéndice de la ausencia de investigaciones; pues, el deseo de analizar estilística y morfológicamente una obra musical tiende a originarse mientras se cursa un posgrado. En el transcurso de esta investigación, solo se han encontrado este tipo de estudios en piezas destacadas de Adolfo Mejía, como lo son la Pequeña Suite⁶ y Acuarela⁷.

6 Parra Lozano, F. M. (2015). *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía. Trabajo de grado de Maestría*. Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/49564/1/fernandomauricioparralozano.2015.pdf>

7 Uribe Espitia, J. (2010). *Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas*. Trabajo de grado de Maestría. Universidad EAFIT. Recuperado de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1453/UribeEspitia_Jaime_2010.pdf?sequence=1

CONCLUSIONES

La música académica en el Caribe colombiano ha jugado un papel importante en el desarrollo musical de la región. Desde la llegada de Juan Pérez Materano en el siglo XVI, toda una serie de compositores e intérpretes –algunos oriundos otros no de este territorio– han impulsado la formación de músicos cuya producción artística ha impactado las prácticas tradicionales, populares y –por supuesto– las académicas.

A pesar de que el Caribe se inserta en el mundo musical desde la Colonia, son pocas las obras académicas –procedentes de esta zona– que se conocen. En este sentido, muchas de estas obras son un patrimonio en peligro, con un insigne valor cultural, pero que tienen décadas sin escucharse o interpretarse, quedando paulatinamente relegadas.

Hay nombres de compositores conocidos mayormente; entre ellos, Adolfo Mejía, Pedro Biava, Hans Neuman, Raúl Mojica y Ángel María Camacho y Cano. No obstante, hay varios compositores de los cuales se tiene menos o ninguna memoria en el Caribe. Este es el caso de Guillermo Espinosa Grau y Jaime León Ferro, quienes poseen entradas en compilaciones o diccionarios importantes a nivel mundial, pero muy poco en las bases de datos nacionales.

Todo este panorama trae como resultado la pérdida progresiva o irremediable de piezas musicales de gran relevancia, la falta de reconocimiento de los compositores, el desconocimiento de sus obras por el público en general, la dificultad para conseguir, escuchar o descargar el repertorio para su estudio e interpretación. Por tales razones, mucho del repertorio académico del Caribe colombiano está prácticamente en el olvido.

El rescate de este repertorio es necesario en el contexto de preservar un tesoro musical nacional, dando reconocimiento a sus artífices. Por tanto, la recuperación del repertorio académico de los compositores del Caribe colombiano es una necesidad, en el contexto de favorecer el conocimiento de la vida y obra de sus creadores, divulgando e interpretando su repertorio.

Bajo los anteriores planteamientos, la investigación que se está adelantando plantea como propuestas las que se relacionan a continuación:

1. Recuperación y reactivación del repertorio académico de los compositores objeto de estudio.
2. Digitalización de manuscritos.
3. Análisis estilístico y morfológico de las obras.
4. Edición y publicación del repertorio recuperado.
5. Interpretación de las obras en eventos locales, regionales y nacionales.
6. Grabación de las composiciones.
7. Creación de un repositorio digital público para facilitar el acceso a las obras.
8. Divulgación de los resultados investigativos por medio de la radio.
9. Propiciar la inclusión del repertorio académico en los planes de estudio universitario.
10. Creación de una Cátedra de Estudios sobre el repertorio académico del Caribe colombiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arciniegas Pinilla, E. (2014). *Retratos de un compositor: Francisco Zumaqué*. Banco de la República. Recuperado a partir de https://issuu.com/banrepcultural/docs/programa_de_mano_a_probado_francisco

- Barreiro Ortiz, C. (1983). *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo-Americano.
- Barriga Monroy, M. L. (2005). Vida y obra de Guillermo Carbó Rondos. *El Artista*, 2, 98-104. Recuperado a partir de: <http://www.redalyc.org/pdf/874/87400208.pdf>
- Barriga Monroy, M. L. (2006). La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. *El Artista*, 3, 6-23. Recuperado a partir de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400302>
- Borgdorff, H. & Schuijjer, M. (2010). Research in the conservatoire: Exploring the middle ground. *Dissonanz/Dissonance*, (110), 14-19. Recuperado a partir de: http://www.dissonance.ch/en/main_articles/1/
- Caicedo Serrano, P. (2013). *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado a partir de: <http://eprints.sim.ucm.es/22624/1/T34567.pdf>
- De la Espriella Ossío, A. (1997). *Historia de la música en Colombia: a través de nuestro bolero*. Colombia: Norma. Recuperado a partir de https://books.google.com.co/books/about/Historia_de_la_música_en_Colombia.html?id=VSAUAQAAIAAJ&redir_esc=y
- Duque, E. A. (1984). Paradigmas de lo nacional en la música. Colombia 1900-1950. En E. Bermúdez Cujar (Ed.), *El nacionalismo en el arte* (pp.41-45). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Duque, E. A. (2001). *Emirto de Lima (1890-1972) Antología: pasillos, danzas y canciones*. Colombia: Fundación de Música.
- Ferreira, V. & Anaya, J. (2014). *Legado musical del maestro James Schutmaat Loew, Obra compositiva y profesional*. Trabajo de grado de Pregrado. Corporación Universitaria Reformada.

- González Henríquez, A. (1988). Calidad de la vida musical en la radio barranquillera. *Huellas*, 23(0120-2536), 43-54. Recuperado a partir de: <http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC349.pdf>
- Gurdián-Fernández, A. (2007). *El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa*. San José, C.R.: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (CEEC) - Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Recuperado a partir de <https://web.ua.es/en/ice/documentos/recursos/materiales/el-paradigma-cualitativo-en-la-investigacion-socio-educativa.pdf>
- Ingram Jaén, J. (2002). *Orientación musical*. Panamá: Universal Books.
- Lerman, F. (2007). *Música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004*. Trabajo de grado de Maestría. Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado a partir de http://www.fernandolerman.com/index.php/descargas/cat_view/43-trabajos-academicos.html
- López-Cano, R. (2015). Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación. *A Contratiempo*, (25). Recuperado a partir de: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-25/articulos/educar-para-la-investigacin-creacin-reas-de-trabajo-tipos-de-conocimiento-y-problemas-de-implementac.html>
- López-Cano, R. & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Escuela de Música de Cataluña, CONACULTA, FONCA.
- Lorenzo Quiles, O., & Cárdenas Soler, R. N. (2010). Antecedentes y actualidad de la música y la educación musical en Colombia. *Arte y Ciencia: Creación y Responsabilidad I* (pp.291-311).
- Marín Niebles, A. de J. (2017). *Prácticas de enseñanza en la formación de licenciados en música en el Caribe colombiano*. Tesis doctoral. Universidad del Atlántico.

- Martínez Miguélez, M. (2006). La investigación cualitativa (Síntesis conceptual). *Revista de Investigación en Psicología*, 9(1), 123–146. Recuperado a partir de: <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/psico/article/view/4033>
- Mesa Martínez, L. G. (2013). *Hacia una reconstrucción del concepto de “Músico profesional” en Colombia: antecedentes de la Educación Musical e institucionalización de la Musicología*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Recuperado a partir de: <http://0-hera.ugr.es.adrstea.ugr.es/tesisugr/22503742.pdf>
- Moltó Doncel, J. L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música. Cuadernos de Bellas Artes (Vol. 47)*. La Laguna - Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. <https://doi.org/10.4185/CBA47>
- Muñoz Vélez, L. E. (1994). *La musicalia de Cartagena*. Cartagena de Indias.
- Nordmann Aguilera, J. L. (2017). *Compositores de Música Académica en el Caribe colombiano Línea de Tiempo 1890-1990*. Trabajo de grado de Pregrado. Corporación Universitaria Reformada.
- Packard Humanities Institute, National Endowment for the Humanities, & William R. Moran Fund for Recorded Sound. (2016a). Adolfo Mejía. En *Discography of american historical recordings*. University of California.
- Packard Humanities Institute, National Endowment for the Humanities, & William R. Moran Fund for Recorded Sound. (2016b). Angel María Camacho y Cano. En *Adp.Library.Ucsb.Edu*. University of California. Recuperado a partir de: http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/45150/Camacho_y_Cano_Angel_Mara_composer
- Packard Humanities Institute, National Endowment for the Humanities, & William R. Moran Fund for Recorded Sound. (2016c). Emirto de Lima (composer). En *Discography of american historical recordings*. University of California. Recuperado a partir de:

http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/48625/Lima_Emirto_de_composer

Packard Humanities Institute, National Endowment for the Humanities, & William R. Moran Fund for Recorded Sound. (2016d). Pedro Biava. En *Discography of american historical recordings*. University of California.

Pardo Tovar, A. (1959). Los problemas de la cultura musical en Colombia. *Revista Musical Chilena*, 13(64), 61-70. Recuperado a partir de: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12801/13088>

Parra Lozano, F. M. (2015). *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía. Trabajo de grado de Maestría*. Universidad Nacional de Colombia. Recuperado a partir de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/49564/1/fernandomauricioparralozano.2015.pdf>

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). España. Recuperado a partir de: <http://lema.rae.es/drae/?val=>

Rodríguez Nuñez, Y. (2014a). Hans Federico Neuman Del Castillo Vol.2, recopilación transcrita de su Obra (1917 - 1992), Música de Cámara, Música para Coro y Música para Orquesta. *Universidad del Atlántico*, p.268. Recuperado a partir de: <http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/sipvua/index.php/revistas-2/artef/product/hans-federico-newman-del-castillo-vol-2.html>

Rodríguez Nuñez, Y. (2014b). Hans Federico Newman Del Castillo Vol. 1, Vida y recopilación trascrita de su Obra (1917-1992) música para Voz y piano y música para Piano. *Universidad del Atlántico*, p.231. Recuperado a partir de: <http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/sipvua/index.php/revistas-2/artef/product/hans-federico-newman-del-castillo.html>

- Rodríguez Nuñez, Y. (2016). *Hans Federico Neuman del Castillo. Personaje emblemático de la música clásica del Caribe colombiano*. Colombia: Universidad del Atlántico.
- Stevenson, R. L. (1964). La música colonial en Colombia. *Revista Musical Chilena*, 16(81-82), 153-171.
- Torreglosa Tabares, N. (2014). *Obra musical del compositor Ángel María Camacho y Cano*. Trabajo de grado de Pregrado. Corporación Universitaria Reformada.
- Uribe Espitia, J. (2010). *Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas*. Trabajo de grado de Maestría. Universidad EAFIT. Recuperado a partir de: https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1453/UribeEspitia_Jaime_2010.pdf?sequence=1
- Zaldívar Gracia, Á. (2006). El reto de la investigación creativa y performativa. *Eufonía*, 38(7).
- Zapata Cuencar, H. (1962). *Músicos y compositores colombianos*. Medellín: Cappel.

Cómo citar este capítulo:

Marín Niebles, Á de J. (2018). Repertorio académico del Caribe colombiano: patrimonio en el peligro. (pp.65-83). *Ensamble Cultural del Caribe*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

PEDRO BIAVA RAMPONI: UNA VALIOSA CONTRIBUCIÓN AL PATRIMONIO CULTURAL DE LA HISTORIA MUSICAL CLÁSICA DEL CARIBE, COLOMBIA Y EL MUNDO

Yamira Rodríguez Núñez

RESUMEN

En este trabajo de investigación se presenta el perfil de la vida y obra del maestro italiano Pedro Biava Ramponi, radicado en la ciudad de Barranquilla desde el año 1926 y fallecido en 1972. Se resalta su legado artístico desde sus diversas facetas como *pedagogo*, *instrumentista (clarinetista)*, *director de orquesta* y *compositor*. Respecto a esta última, se presenta una perspectiva del análisis musicológico de una parte de su obra. También se destaca su valiosa contribución a la formación musical de discípulos que bajo su batuta se convirtieron en personalidades representativas de la música de la región Caribe colombiana.

Palabras clave: legado artístico, director de orquesta, pedagogo, compositor.

ABSTRACT

This research project presents the profile of the life and work of the Italian master Pedro Biava Ramponi, based in the city of Barranquilla since 1926 and died in 1972. His artistic legacy is highlighted from his various facets as pedagogue, instrumentalist (clarinetist), conductor and composer. Regarding the latter, a perspective of the musicological analysis of a part of his work is presented. It also highlights his valuable contribution to the musical formation of disciples who under his baton became representative personalities of the music of the Colombian Caribbean region.

Key Words: artistic legacy, orchestra director, pedagogue, composer.

INTRODUCCIÓN

Pedro Biava Ramponi nació en Roma (Italia) el 11 de junio de 1902; llega a Barranquilla (Colombia) el 11 de agosto de 1926, a la edad de 24 años. Desembarcó en el muelle de Puerto Colombia, en el piróscafo Macorís y muere el 16 de junio de 1972, en esta ciudad que lo acogió como hijo adoptivo¹. El limitado estado del arte de la vida y obra del maestro, así como la escasa interpretación de sus obras, constituyen para la autora, las motivaciones para la realización del presente trabajo. El apelativo de “Maestro de Maestros” asignado por varios de sus discípulos² confirma la justificación del desarrollo de esta investigación, en la cual se presenta la contribución de Biava en sus diversas facetas y su impacto dentro del ámbito musical clásico de la región Caribe colombiana.

Una vez iniciado este nuevo trabajo sobre el maestro, fue importante constatar el estado actual de su obra, para lo cual se consultaron documentos antes publicados y de ellos se tomó en especial la obra transcrita en el reciente libro digital *“Pedro Biava Ramponi: vida, recopilación y transcripción de su obra (1902-1972). Música para Voz y Piano y Música para Piano (Rodríguez, 2017, pp.41-105).*

En este contexto, la pregunta problema que se pretende responder es *¿Cuáles fueron los aportes de Pedro Biava Ramponi a la cultura musical regional y nacional colombiana, enmarcados en las diversas facetas de su desempeño artístico?*

Para dar respuesta a este interrogante, se debe lograr el siguiente objetivo general: valorar la transcendencia de *Pedro Biava Ramponi*,

1 Entrevista al historiador Alfredo de la Espriella, Barranquilla, Colombia, año 2011.

2 Entrevista a Miriam Pantoja, Barranquilla, Colombia, 2011. Soprano dramática, discípula del maestro Pedro Biava Ramponi. Maestra en la Cátedra de Canto en la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad del Atlántico (1955-1983).

en el escenario del arte musical regional y nacional colombiano, en su interrelación con el contexto socio-musical de la época, destacando su labor como *pedagogo, instrumentista, director de orquesta y compositor*. Los respectivos objetivos específicos son: contribuir, en el contexto de la historia del arte de Colombia, a la consolidación del patrimonio cultural, a través del estudio y publicaciones escritas de la vida y obra del maestro; y poner en escena su creación musical.

METODOLOGÍA

En este trabajo se usaron los métodos de investigación teóricos y empíricos, a partir de los cuales se realizaron análisis cuantitativos y cualitativos de la información recolectada para alcanzar los objetivos de la investigación.

Los métodos teóricos utilizados fueron: el análisis y la síntesis, el histórico-lógico para la conformación del estudio de la historia de la vida y obra.

Los métodos empíricos usados para recoger y procesar información fueron las entrevistas abiertas y estructuradas. Estas últimas se realizaron a personas que conocieron y convivieron con el maestro, tales como: Miriam Pantoja, Alberto Carbonell³ y su hijo Pedro.

De la aplicabilidad de las entrevistas fue posible recolectar información de alta confiabilidad, y los manuscritos y las obras ya transcritas y publicadas de sus composiciones musicales. Este estudio proveerá recursos bibliográficos tanto a investigadores como a intérpretes. Considerando que es trascendente el análisis de los factores históricos, sociales, económicos y culturales que incidieron en la vida

3 Alberto Carbonell, Director de Coro, discípulo de los maestros Pedro Biava (1946-1948 en las materias musicales generales y la orquesta filarmónica y el Coro del Maestro. Hasta que muere el maestro) y Hans Neuman (1942-1945- Coro infantil).

y obra del maestro; en relación al segundo paradigma, se aplicó el método de investigación-acción y el biográfico.

En el análisis específico musicológico de una parte de su creación musical, también se tuvo en cuenta la utilización de conceptos y términos referidos a los medios expresivos, el estilo y el género. Como modelo se eligió el expuesto por las maestras Lucia Rodríguez y Blanca Cilia R. Martínez (en *Tema Introducción al Análisis como Disciplina Científica*, (1990). Entre las categorías que ellas plantean se tomaron: *forma, factura, armonía, melodía, metrorritmo, agógica, y dinámica.*

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La grandeza intelectual y artística de Biava gestaron a lo largo de su vida una amalgama de virtudes que cristalizaron en múltiples facetas. La interacción entre estas, estructuró una auténtica contribución a la música clásica colombiana.

Biava: su faceta como pedagogo

Podemos iniciar planteando que, al arribar los músicos italianos a la ciudad de Barranquilla, Colombia, ellos fueron para la escuela de Bellas Artes y su Conservatorio de Música creado años más tarde, en 1939, por el gobernador Joaquín Lafaurie, quien fue de lo gestado todo un movimiento importante para el quehacer musical de su tiempo, y que fue de gran trascendencia como escuela hasta la actualidad. El mayor exponente de este importante acontecimiento para la ciudad y la región lo fue el maestro Biava. Él se desempeñó como docente de diversas áreas en esta institución, llegando a realizar una destacada labor que tuvo su mayor esplendor como director del Conservatorio.

Fue un educador que formó a un gran número de músicos, como lo fueron Lucho Bermúdez, Pacho Galán, en el ámbito folclórico-popular, así como Hans Federico Neuman del Castillo, Miriam Pantoja, Alberto

Carbonell, las pianistas Delia Donado Domínguez, Marta Emiliani Zureb, Julita Consuegra Cervera, Fidelita Herrera Díaz, entre otros, en el desempeño clásico. Es importante destacar como el maestro entregó a sus discípulos con “gran dedicación y empeño”⁴ todos los conocimientos adquiridos en Italia, dejando con su labor cómo pedagogo un trascendental legado musical para la ciudad, la región y Colombia; con la formación de un gran número de profesionales que tuvieron una brillante vida musical.

Una de las labores a resaltar como maestro resultó la motivación que daba a sus estudiantes para que realizaran sus propias composiciones y arreglos musicales utilizando elementos nacionales, en particular ritmos folclóricos, en formatos orquestales, para que fueran presentados en los grandes escenarios de conciertos. Una muestra de ello fue la obra *Colombiafonía No. 1* de Camacho y Cano⁵.

Otro elemento a destacar en esta labor fue la vinculación de los músicos regionales a las agrupaciones musicales creadas por el maestro, como fueron: el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, más tarde, Orquesta Filarmónica de Barranquilla y la Compañía de Ópera de Barranquilla. En ellas realizaba una especie de talleres formativos interpretando entre el repertorio, seleccionado obras creadas por sus estudiantes. Esto motivaba constantemente la formación musical profesional en la ciudad y contribuyó al perfeccionamiento constante de sus discípulos. De ahí que, se pueda plantear que esta labor desempeñada fue de gran

4 Entrevista a Alberto Carbonell, Director de Coro, discípulo de los maestros Pedro Biava (1946-1948 en las materias musicales generales y la orquesta filarmónica y el Coro del Maestro. Hasta que muere el maestro) y de Hans Neuman (1942-1945-Coro infantil).

5 Entrevista a Miriam Pantoja, soprano dramática, jubilada de la Universidad del Atlántico, discípula del maestro Pedro Biava.

relevancia en la ciudad de Barranquilla, en la región y para Colombia; dejando un importante legado que llega hasta la actualidad.

Como dijera su discípula Miriam Pantoja:

Fue un maestro excepcional, fue un verdadero maestro, disfrutaba transmitiendo sus conocimientos musicales que eran vastísimos y los dominaba a la perfección. Era un excelente pedagogo. Su trato era muy gentil, paciente, amable para con los estudiantes y se le recuerda como un maestro querido por cada discípulo, sin duda se le puede otorgar el calificativo de: “Maestro de Maestros”, apelativo que le daban sus discípulos⁶.

Más tarde, fueron sus estudiantes quienes dieron sus enseñanzas a las nuevas generaciones, y aún en la actualidad se muestran en la ciudad los conocimientos dejados por el maestro Biava en docentes que recibieron clases como discípulos de él, y que dictan materias en la actual Facultad de Bellas Artes, dejando en el transitar de los años un legado importante para la ciudad, la región y el país.

Biava: su faceta como instrumentista (clarinetista)

El maestro inició el estudio de la música desde temprana edad en el Conservatorio de la Academia Nacional Santa Cecilia de Roma⁷ (una de las instituciones musicales más antiguas del mundo, fundada en 1585), en especial del clarinete, bajo la tutoría del maestro Luberti; quien se desempeñó como instrumentista-clarinetista de la famosa orquesta italiana que tuvo su trabajo bajo la dirección del gran maestro Arturo Toscani. Toda su formación estuvo bajo la tradición musical europea, y además de su maestro, fue siempre guiado por su

⁶ *Ibidem*.

⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Academia_Nacional_de_Santa_Cecilia

hermano Ángel Biava Ramponi, importante timbalista de la Orquesta Sinfónica de Roma, quien siempre notó el talento musical de su hermano Pedro. Es esta la razón por lo cual, al llegar a Barranquilla en el año 1926, ya el maestro venía con un excelente desarrollo como intérprete, ejerciendo esta labor en las salas de cine mudo que tenían los hermanos Didoménico en el Teatro Colombia.

Es importante resaltar que, durante los años 1928 y 1929, también ejerció su labor como clarinetista de la Banda Nacional de Bogotá, bajo la dirección de José Rozo Contreras, donde interpretó adaptaciones musicales de formato operático. Más tarde, en el periodo de 1945-1955, participó en los Festivales Musicales del Centro Artístico de Barranquilla, ocupando un papel protagónico como solista-clarinetista en la Orquesta Filarmónica de Barranquilla, dirigida por Joseph Matza, ejecutando el Concierto para Clarinete en La mayor, K.622, de Wolfgang Amadeus Mozart. Asimismo, fue primer clarinete de la Orquesta del Ballet Ruso⁸.

También trabajó como intérprete, en ocasiones; en las agrupaciones creadas por él: Orquesta Filarmónica de Barranquilla, Compañía de Ópera de Barranquilla y el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, y aunque fue lo menos relevante dentro de sus facetas, podemos decir que como intérprete participó en diversos conciertos nacionales e internacionales.

Otro instrumento ejecutado por el maestro fue la viola, con la cual integró y dirigió el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de la Escuela de Bellas Artes. En 1946 tuvo una destacada participación como violista junto al arpista español Nicanor Zabaleta, interpretando diversas obras del repertorio universal, para este formato grupal. Cabe

8 *Ibíd.*

mencionar, que, durante su desempeño profesional en la Escuela de Bellas Artes, Biava también ejecutó el piano, acompañando a sus estudiantes, y participando en formatos de dúos, tríos y cuartetos para piano y cuerdas

Por otra parte, fue un excelente saxofonista, por lo que integró orquestas de música popular, como la Orquesta Jazz Band de Luis Felipe Sosa, que le permitió participar en escenarios internacionales, viajando a Panamá y Venezuela⁹.

El dominio de varios instrumentos lo destacó entre los músicos contemporáneos, y logró sin duda un mejor manejo en la dirección orquestal que desempeñó durante todo su quehacer artístico. De ahí que, dice su discípula Miriam Pantoja: "Su instrumento era el clarinete, pero como buen director de orquesta y compositor interpretaba perfectamente varios instrumentos, vientos, cuerdas, percusión"¹⁰.

Biava: su faceta como director de orquesta

Fue su labor más significativa, con la creación de tres agrupaciones: la Orquesta Filarmónica de Barranquilla (1941), la Compañía de Ópera de Barranquilla (1943) y el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio (1943)¹¹, como ya se mencionaron anteriormente, y que llegaron a tener el más alto nivel artístico en su época, y que aún en la actualidad se recuerdan por sus discípulos.

También fue director de la Banda de Música de la Policía Departamental, donde reemplazó a al maestro Luis F. Sosa, trabajando por

9 Entrevista realizada a su hijo, Pedro Biava, Barranquilla, 2016.

10 Entrevista realizada a la discípula del maestro, Miriam Pantoja, Barranquilla, Colombia, 2011.

11 Mariano Candela, artículo: Pedro Biava Ramponi, Centro Cultural, Barranquilla, última actualización 15 de noviembre de 2002. [http://www.oocities.org/athens/agora/8197/HV/Pbiava.html](http://www.oocities.org/athens/ agora/8197/HV/Pbiava.html).

dejar a Barranquilla un legado de orquesta y patrimonio de una cultura musical digna de su talento¹².

Consciente de que estaba iniciando y liderando un espacio para la difusión y formación de la música sinfónica en el Caribe colombiano, consideraba que en

...un país como Colombia, en especial la ciudad de Barraquilla, al no tener tradición musical sinfónica, debían crearse concursos especialmente de música nacional, teniendo como finalidad la creación de una literatura musical propia. No es poner limitación a la creación musical sino explotar la enorme riqueza temática de la música folclórica del país¹³.

Es de esta manera, como el maestro Pedro Biava tuvo claridad en los principios y lo que se proponía lograr con su trabajo como director de la Orquesta Filarmónica de Barranquilla; estos fueron expuestos en diversas entrevistas que concedió en aquellos años. La Filarmónica representaba "... la conquista definitiva de un ambiente moral superior", a la vez que Biava tenía claro que "...el arte debe ejercer una alta función social pues es el gran educador de los pueblos"¹⁴.

Por estos años, que el maestro se desempeñaba como director de la Orquesta Filarmónica, también creó la Ópera de Barranquilla. Con este nuevo desafío se propuso acometer un reto aún mayor, puso a prueba el talento de los artistas regionales. Con ellos, llevó a escena dos grandes óperas del clásico Verdi: *Rigoletto* y *La Traviata*. Para ello,

12 Entrevista realizada al historiador Alfredo De la Espriella, Barranquilla, Colombia, 2011.

13 Entrevista realizada a Pedro Biava (hijo), 2016.

14 Mariano Candela, artículo: Pedro Biava Ramponi, Centro Cultural, Barranquilla, última actualización 15 de noviembre de 2002. <http://www.oocities.org/athens/ agora/8197/HV/Pbiava.html>

contó con la dirección escénica del gran barítono Paco de la Riera, y la participación de solistas como Tina Altamar, Rosita Lafourie, Anita Zabarain y el Coro de la Escuela de Bellas Artes.

Más tarde, las dificultades económicas impidieron continuar con esta empresa operática en el teatro “Centro Artístico”, cosa que siempre entristeció mucho al maestro Biava. La Orquesta Filarmónica de Barranquilla y la Ópera de Barranquilla fueron siempre el motor de la existencia de Pedro Biava. Cuando la orquesta comenzó a decaer, también comenzó su decaimiento físico. Ya desde el principio, cuando se presentaron los primeros abandonos oficiales, alertó sobre esta pérdida para la ciudad. Así lo dejó entrever al periódico El Nacional, el 26 de noviembre de 1953, al denunciar “la apatía oficial”¹⁵.

Además de la excelente tarea sinfónica, es importante resaltar que el maestro Biava dirigió la Banda Departamental de la Policía, fue fundador de la Orquesta de Jazz de “Emisoras Unidas” y director artístico de “La hora del Colombianismo”, que dirigía Rafael Pacheco Márquez y además, realizó una importante labor participando como director de la Orquesta que llevara a cabo en esa época todas las veladas solemnes de la coronación de las Reinas del Carnaval, evento que hoy llega a ser declarado por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad¹⁶.

Biava: su faceta como compositor

En esta labor profesional, el maestro no solo se entregó a componer sus obras y a realizar sus arreglos musicales, sino que motivó permanentemente a sus estudiantes para que tomaran elementos nacionales

15 Entrevista realizada al historiador Alfredo De la Espriella, Barranquilla, Colombia, 2011.

16 <http://www.carnavaldebarranquilla.org/declaratoria-unesco/>

colombianos, en especial en el tratamiento metrorrítmica e hicieran sus propios ejercicios de composición, que en algunos casos llegaron a ser obras de gran valor y proyección, dado que uno de sus objetivos principales en este desempeño, según sus discípulos, era explorar en la riqueza folclórica del país, combinándola con rasgos de los elementos europeos de las cuales recibió su formación en Italia para llevar la creación a los escenarios en formato orquestal clásico.

Para conocer sobre su trabajo, se realiza a continuación un análisis musicológico de una parte de su creación.

Análisis musicológico

En cuanto a su creación, abordó diversos formatos. Obras para orquesta sinfónica, obras para orquesta sinfónica con voz (voces) solista (s) y/o coro, obras para orquesta de salón sola, obras para orquesta de salón con voz (voces) solista (s) y/o coro. Música de cámara: obras para trío de cuerdas, obras para cuarteto de cuerdas, obras para cuarteto de maderas, obras para agrupaciones mixtas; obras para un instrumento: obras para piano y obras para voz y piano (ver al final catálogo de sus obras).

En sus obras están presentes los marcados entonativos que transitan desde el clasicismo, hasta llegar al impresionismo, detectando en su creación rasgos característicos de los periodos clásico, romántico e impresionista. Lo clásico en especial se puede observar en la organización formal, en la factura y en la textura, como se muestra en la figura No 1:

Sonata en La Mayor - pág. 2

The image displays a musical score for a piano sonata in A major, page 2. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 17-19) shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 20-22) features a more complex texture with chords and moving lines. The third system (measures 23-26) has a prominent melodic line in the treble and a supporting bass line. The fourth system (measures 27-31) continues the melodic development. The fifth system (measures 32-34) concludes the fragment with sustained chords and a final melodic phrase.

Figura 1: Sonata en la Mayor (fragmento)- Pedro Biava Ramponi (obra creada para instrumento solo: piano, muestra influencia del clasicismo).

En cuanto al acercamiento al romanticismo, se identifica en las armonías, la amplitud de registros, la pedalización. Esto se puede observar en las Figuras 2 y 3.

Mi Tristeza es como un Rosal Florido - pág. 5

Voz

ni - do, sa - bes quea ca - da mal bro - tau - na ye - ma y re -

Pno. *Legato*

Voz

vien - taun bo - tón a ca - daol vi - do Pe - ren - ne flo - ra -

Pno. *rall.*

----- *Tempo 1* -----

Voz

ción ye ter - noem - ble - ma! mi tris - te - za es co - moun ro -

Pno. *Poco rit.*

Figura 2: Mi tristeza es como un Rosal Florido - Pedro Biava Ramponi (obra creada para voz y piano que muestra influencia del romanticismo en las armonías empleadas, presentado una similitud en especial a los líderes de Schubert)

Secreta Isla

Pedro Biava Ramponi

Andante tranquilo ♩ = 48

The image displays a musical score for the piece "Secreta Isla" by Pedro Biava Ramponi. The score is written for piano and piano accompaniment (Pno.). It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/8 time. The tempo is marked "Andante tranquilo" with a quarter note equal to 48 beats per minute. The score is divided into four systems. The first system is labeled "Piano" and shows the main melodic line in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. The second system is labeled "Pno." and continues the melodic line. The third system is also labeled "Pno." and features a more complex melodic line with a dynamic marking of *mf*. The fourth system is labeled "Pno." and shows a continuation of the melodic line with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings.

Figura 3: Secreta Isla - Pedro Biava Ramponi. (obra creada para piano, donde se muestra con claridad la influencia de la armonía utilizada en el periodo romántico)

Adicional a lo arriba citado, la influencia del impresionismo se manifiesta en los permanentes contrastes dinámicos y en la agógica, (en los cambios de tempo durante la obra y en especial en el juego de cambio de compases que dan libertad al intérprete al ejecutar su creación). Esto se puede observar en las Figuras 5, 6 y 7.

Promesa - pág. 4

The image displays a musical score for the piece 'Promesa' by Pedro Biava Ramponi, page 4. It consists of three systems of music, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 31-33):** The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'De-ja-ré yo en tu bo-ca con un po-co de'. The piano accompaniment features a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* and *leg.*
- System 2 (Measures 34-37):** The vocal line continues with 'mie-do el sa-bor ig-no-ra-do de mis be-sos pri-meros'. The piano accompaniment shows a crescendo (*cresc.*) and dynamic markings of *mf* and *f*. The piano part includes complex chordal textures and triplets.
- System 3 (Measures 38-40):** The vocal line concludes with 'el sa-bor de mis be-sos pri-me-ros'. The piano accompaniment continues with similar textures and triplets.

Figura 5: Promesa - Pedro Biava Ramponi (obra creada para voz y piano que muestra influencia del impresionismo en cuanto a los contrastes dinámicos: *p*, *cresc*, *mf*).

Triste, muy tristemente - pág. 2

Voz

E - ra la no - che

Pno.

movido

Voz

dul - ce y Ar - gen - ti - na llo - ra - ba la no - che,

Pno.

Voz

sus - pi - ra - ba la no - - - che so - llo - za - ba la

Pno.

rall.

Figura 6: Triste muy Tristemente - Pedro Biava Ramponi (obra creada para voz y piano que muestra influencia del impresionismo en cuanto a la agógica con los cambios de tiempos, en especial el cambio de compas que se observa en el primer sistema (2/4)).

Secreta Isla - pág. 2

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

13

15

18

21

Rall...

Tempo 1

Rall un poco

Figura 7: Secreta Isla - Pedro Biava Ramponi (obra creada para piano que muestra influencia del impresionismo en cuanto a la agógica con los cambios de tiempos, en especial el cambio de tiempo: Rall, Tempo I, Rall un poco)

Por otra parte, en las obras del maestro se muestra un marcado interés por fusionar a este tránsito desde el clasicismo, pasando por el romanticismo hasta llegar al impresionismo junto a los elementos rítmicos colombianos que muestran un particular estilo de composición. El ejemplo más significativo lo constituye su obra *Fantasías de Motivos Colombianos*, donde resalta esta combinación entre el estilo europeo con los elementos rítmicos nacionales. Cabe resaltar que con esta obra

el maestro obtuvo el Primer Premio de Composición en el Concurso Fabricato en la ciudad de Medellín - año 1951¹⁷ (Ver Figuras 7 y 8).

Fantasia de Motivos Colombianos

The image displays a musical score for a piece titled "Fantasia de Motivos Colombianos". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn I (E. Hn. I), Bass Clarinet (B♭-Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (B♭-Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score shows measures 30 through 36. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 3/4. The music features various rhythmic patterns and dynamics, with a prominent *mf* (mezzo-forte) marking in several places. The notation includes notes, rests, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 8: Motivos colombianos. Compases del 30-36)

Otro ejemplo importante a mencionar donde se muestra la conjugación antes planteadas entre los elementos típicos de la música clásica europea y lo representativo de lo nacional colombiano, en especial en cuanto al tratamiento del metrórritmo, lo constituye la obra para piano *Aire Criollo* (Ver Figura 9).

17 <http://barranquillabicentenario.blogspot.com.co/2012/08/algo-sobre-pedro-biava-en-barranquilla.html>

Aire Criollo

Pedro Biava Ramponi

Piano

The musical score for 'Aire Criollo' is written for piano in 3/4 time and B-flat major. It consists of four systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a 'cresc.' marking. The second system has an 8va marking. The third system has an 8va marking and a 'rit.' marking. The fourth system has an 'a tempo' marking and a 'f cresc.' marking.

Figura 9: Aire Criollo (obra para piano). Muestra de elementos nacionales, en combinación con armonías típicas del romanticismo en especial en este fragmento

Junto a su labor creativa, el maestro también se desempeñó como arreglista de obras que serían funcionales para ser interpretadas en las agrupaciones que lideró, en particular en la *Orquesta Filarmónica de Barranquilla*, mostrando una especial capacidad para adaptar obras que pudieran ser ejecutadas en este formato grupal y que resaltarán el valor de la creación en la región. Lamentablemente, no se cuenta en la actualidad con manuscritos donde se pueda visualizar esta anécdota

contada por su discípula Miriam Pantoja¹⁸. Sin embargo, como ya se mencionó antes, motivaba a sus estudiantes para que contribuyeran con la creación musical nacional, con obras como *Colombiafonía No. 1*, de Camacho y Cano; *Guabina Ribereña*, de Cipriano Guerrero, y *Concertino para Trompeta*, de Nelson García¹⁹.

CONCLUSIONES

Se puede decir entonces que el talento artístico de Biava se desarrolló en múltiples facetas que se interrelacionan profundamente. Estas líneas de trabajo mostraron sus capacidades como *pedagogo, instrumentista, Director de orquesta y compositor*. Sus facetas se relacionan coherentemente entre sí, y condicionan un sustento a la personalidad artística que no lo abandona en ninguna de sus actividades llevadas a cabo, convirtiéndolo así en un artista trascendental y llegando hasta nuestros días como un legado de gran importancia para el quehacer cultural actual de Barranquilla, que debe ser rescatado, estudiado y valorado por las nuevas generaciones. Lo distintivo integrador, resultado de las corrientes estéticas que tuvieron lugar en el momento histórico vivido por el maestro Biava; y la influencia de su formación musical en Italia junto a todas las corrientes musicales colombianas; así como la interrelación entre las facetas desempeñadas por él, hizo que su labor como profesional se constituyera en un verdadero aporte a la cultura colombiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

Fiorillo, Heriberto (2006) *Cueva, Crónica del grupo de Barranquilla, con fotos de Nereo*, Tercera Edición corregida y aumentada, Barranquilla, Colombia.

18 Entrevista a Miriam Pantoja, soprano dramática, jubilada de la Universidad del Atlántico discípula del maestro Pedro Biava, 2015.

19 *Ibidem*.

Wade, Peter (2002). *Música, Raza y Nación* (Música tropical en Colombia), Bogotá, Colombia, agosto de 2002. Colombia. Vicepresidencia de la República de Colombia. Departamento Nacional de Planeación. Programa Plan Caribe.

Rodríguez Esplugar, Lucía Ivonne, y Reyas Martínez Blanca Cilia (2002). *Introducción al análisis como disciplina científica en Doce Temas de Análisis para el Nivel Medio*. Folleto en soporte digital. Ciudad de La Habana, Cuba.

ARTÍCULOS

Candela, Mariano Pedro Biava Ramponi, Centro Cultural, Barranquilla, última actualización 15 de noviembre de 2002. <http://www.oocities.org/athens/agora/8197/HV/Pbiava.html>.

De la Espriella, Alfredo (2006) Artículo: Personajes de Barranquilla, periódico *El Heraldo* de Barranquilla, Colombia, p.9.

ENTREVISTA

- Miriam Pantoja: discípula de Pedro Biava, Barranquilla, Colombia 2011, 2015.
- Alberto Carbonell: discípulo de Pedro Biava, Barranquilla, Colombia 2011.
- Alfredo de la Espriella: historiador de la ciudad de Barranquilla, Colombia 2011.
- Familiares del maestro Pedro Biava, a su hijo, Pedro Biava, Barranquilla, 2015.

WEBGRAFÍA

Libro

Rodríguez, Yamira

- *Pedro Biava Ramponi: vida, replicación y transcripción de su obra (1902-1972)*. Música para Voz y Piano y Música para Piano. Editorial: Universidad del Atlántico, año 2017, ISBN:978-958-8742-90-8.

PÁGINAS WEB

- https://es.wikipedia.org/wiki/Academia_Nacional_de_Santa_Cecilia
- <http://barranquillabicentenario.blogspot.com.co/2012/08/algo-sobre-pedro-biava-en-barranquilla.html>
- <http://www.carnavaldebarranquilla.org/declaratoria-unesco/>
- <http://www.oocities.org/athens/agora/8197/HV/Pbiava.html>

CATÁLOGO

- Catálogo de obras del compositor en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional en Bogotá.

CATÁLOGO Y RECOPIACIÓN DE OBRAS DE PEDRO BIAVA RAMPONI:

OBRAS PARA ORQUESTA²⁰

OBRAS PARA ORQUESTA SINFÓNICA SOLA: INTERMEZZO (C. 1933).

1+1 22 2- 2220, TIM, PER, ARP, CDS.

MANUSCRITO DEL COMPOSITOR. PÁG.23 PP. HAY PARTE

MOTIVOS COLOMBIANOS. FANTASÍA. (1933)

2 2+1 2 2 - 22 20, tim, per, cds.

Manuscrito del compositor. Pág.93 pp. Hay part

PRELUDIO PARA ORQUESTA (C. 1933)

2 2 2 - 2 2 2 0, arp. Cds.

Manuscrito del compositor.

Pág. 42pp.

No hay partes

²⁰ Entrevista a su hijo, Miguel Biava, Barranquilla, Colombia 2016.

OBRAS PARA ORQUESTA SINFÓNICA CON VOZ (VOCES) SOLISTA (S) Y/O CORO:

LAS SIETE PALABRAS DE CRISTO, ORATORIO
(C. 1934).

11+121-2020, tenor, barítono bajo, coro
masculino (TBrB).

(Lat). Manuscrito del compositor. Pág. 72 pp.

Hay partes

OBRAS PARA ORQUESTA DE SALÓN SOLA:

SERENA D'AMORE.

[Flauta, clarinete, trompeta, violines, cello, contrabajo].

Manuscrito del compositor. No hay Pág. Hay partes

VOLVEREMOS.

[Flauta, clarinete, saxofón, trompeta, violín, contrabajo].

Manuscrito del compositor. No hay Pág. Hay partes.

OBRAS PARA ORQUESTA DE SALÓN CON VOZ (VOCES) SOLISTA (S) Y/O CORO:

SILENCIO, CANCIÓN PARA VOZ Y PIANO.

TRANSCRIPCIÓN PARA ORQUESTA DE SALÓN REALIZADA POR EL
COMPOSITOR. [Saxo alto, saxo tenor, 2 trompetas,
violín, piano, voz]

(Spa). Manuscrito del compositor. Rp.2 pp. Hay partes.

MÚSICA DE CÁMARA

OBRAS PARA TRÍO DE CUERDAS:

TRÍO PARA VIOLÍN, VIOLA Y VIOLONCELLO
(C. 1934).

Manuscrito del compositor. Pág.3 pp. Hay partes.

OBRAS PARA CUARTETO DE CUERDAS:

ANAPESTO (C 1933)

Manuscrito del compositor.

Pág. 4 pp.

CANCIÓN SIN PALABRAS

Manuscrito del compositor

Pág. 3 pp.

CUARTETO DE CUERDAS

Manuscrito del compositor

Pág. 3 pp.

CUARTETO DE CUERDAS No. 1 EN SOL MAYOR.

Copia manuscrita. Pág.26 pp.

Partes en fotocopia. Manuscrito del compositor

CUARTETO PARA CUERDAS NO.2, EN SOL MENOR (E. 1960).

Fotocopia de manuscrito del compositor. Pág.28 pp.

Hay partes

LECCIONES 48, 49 Y 50.

Manuscrito del compositor

Pág. 18 pp.

REVERIE. (C. 1955).

Manuscrito del compositor. Pág.3 pp

RONDO.

Manuscrito del compositor. Pág.7 pp.

Hay partes

SIMPLICIDAD.

Manuscrito del compositor. No hay Pág.

Hay partes de violines y cello.

OBRAS PARA CUARTETO DE MADERAS:

DIVERTIMENTO PARA CUARTETO DE MADERAS (C.1933).

Flauta, oboe, clarinete, fagot.

Manuscrito del compositor. Pág. 16 pp. Hay partes.

OBRAS PARA AGRUPACIONES MIXTAS:

SEXTETO PARA ARPA Y QUINTETO DE CUERDAS.

Manuscrito del compositor. Pág. 13 pp.

OBRAS PARA UN INSTRUMENTO

OBRAS PARA PIANO:

AIRE CRIOLLO.

4 pp. En *Música colombiana, obras para piano, antología*.

Colcultura, Centro de Documentación Musical. Bogotá, Colombia
1991.

DANZA Y CANCIÓN, SONATA-RONDÓ.

Manuscrito del compositor. 6 pp.

FUGA.

Fotocopia de manuscrito del compositor. 1 p.

JUEGOS DE NIÑOS.

Manuscrito del compositor. 4 pp.

LOS PALOS GRANDES, VALS.

Manuscrito del compositor. 2 pp.

RAÍZ ANTIGUA.

Fotocopia de manuscrito del compositor. 1 p.

SECRETA ISLA.

Copia Manuscrita. 3 pp.

OBRAS PARA VOZ Y PIANO:

1. Ave María.
2. Un poco más acércate...
3. Mi tristeza es como un Rosal Florido.
4. La imagen de tu perfil. Texto: José A. Calcaño.
5. Promesa. Texto: Meira del Mar.
6. Vocalización. Texto: Meira del Mar.
7. Triste, muy tristemente. Texto: de Rubén Darío.

Cómo citar este capítulo:

Rodríguez Núñez, Y. (2018). Predro Biava Ramponi: Una valiosa contribución al patrimonio cultural de la historia musical clásica del Caribe, Colombia y el mundo. (pp.85-110). *Ensamble Cultural del Caribe*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

ISOTOPÍAS TELÚRICAS Y NOSTALGIA UNIVERSAL EN LA MÚSICA DE ACORDEÓN

Yaneth Sandoval-Camacho

EL DISURSO MUSICAL; UNA SEMIOSIS

Este enfoque está circunscrito al análisis ontosemiótico del discurso musical del Vallenato a partir de la raigambre telúrica y su manifestación en la nostalgia como complemento de la subjetividad y la resignificación de acontecimientos desde de lo patémico, que quiere ser inherente con la identidad de los sujetos y sus espacios y realidades. En tal sentido, se asume el discurso del Vallenato desde las perspectivas de una semiosis que genera relaciones de significación-representación a partir de la fusión entre un constructo literario y un constructo musical, para evidenciar la amalgama sensible que no solo identifica al Caribe colombiano, sino que se ha universalizado a través de relaciones de intersubjetividad.

Es a partir de la ontosemiótica, teoría planteada por Hernández Carmona (2010), que tiene como objetivo el sujeto como discurso y sus relaciones con el texto, otros sujetos y los contextos a partir de relaciones intersubjetivas que privilegian el orden patémico de los discursos. Se quiere diversificar un enfoque sobre el Vallenato o música de acordeón y su impulso en las particularidades subjetivas e identitarias que lo convierten en discurso polifigurativo que desborda la simple categorización musical, y se hace verdadera semiosis concatenante de diferentes y variados factores que lo enriquecen como espacio de figuración sígnica, tal y como lo plantea Paul Ricoeur en

sus teorías sobre la mimesis y su capacidad de transitar entre el texto y la acción, la acción humana del sujeto desde las ópticas de la refiguración, donde no se trata de reproducir lo real, sino de reestructurar el mundo a través del discurso y sus reinterpretaciones.

Tal y como sucede con el Vallenato y su diversificación metafórica que supera la mera representatividad y se aboca a los mundos del sujeto desde el discurso musical que deja de estar al servicio de un texto o una intencionalidad autoral y "dispone de su íntegro poder de regeneración o de recomposición de nuestra experiencia personal" (Ricoeur, 2000, p.159), lo que lleva al Vallenato a construir su mundo desde la esfera del sentir. Porque indudablemente en el discurso musical, su capacidad de representar se percibe con la mayor fuerza metafórica cuando se aleja de lo meramente figurativo y se diversifica en la innovación o creación, ya que:

La música nos crea sentimientos sin nombre: extiende nuestro espacio emocional, nos abre una región donde pueden figurar sentimientos absolutamente inéditos. Escuchamos tal música, entramos en una región del alma que solo puede ser explorada a través de la audición de tal obra concreta. Cada obra es auténticamente una modalidad del alma, una modulación del alma (*Ídem*).

Bajo estas reflexiones, la relación entre semiosis lírica y semiosis musical producen un discurso correlativo entre el plano de la expresión y el contenido, según los postulados de Greimas (1976) en su teoría sobre la semiótica poética, el discurso musical es expresión de la más sentida espiritualidad del hombre, y en el caso del Vallenato, esa expresión se nutre de los mundos primordiales soportados en la raigambre telúrica; particularidad que permite reconocer una profunda manifestación de los sentimientos plasmados en el discurso musical como semiosis patémica que intenta construir espacios de significación a través del sentir.

ISOTOPÍAS TELÚRICAS, MARCAS IDENTITARIAS....

Indudablemente, el Vallenato ha adquirido dimensiones impresionantes como expresión musical que surca el mundo. Son diferentes estilos que a diario se manifiestan alrededor de este género musical. No obstante, en su estructura medular conserva la presencia del orden telúrico a manera de catalizador de las composiciones e interpretaciones; base de concatenación con los principios universales de la humanidad, ya que toda la existencia humana se ha regido en la tierra y la deidad como fundamento discursivo e isotopías fundacionales.

Y, con respecto al Vallenato, lo telúrico conforma la base identitaria del discurso musical, permitiendo establecer las transversalidades discursivas que refiguran el acontecimiento como centro textual, y al mismo tiempo, lo diversifican en función de los desdoblamientos metafóricos que lo hacen establecer relaciones de significación. Tal y como queda expresado en las muestras representativas que he seleccionado para la presente disertación: *Recuerdos de mi tierra*, *Mañanitas de invierno*, *Villanueva mía*, y *Nació mi poesía*, composiciones que desde sus títulos mismos nos indican la representación afectivizada de la tierra, lugar nutricio que sirve de crisol a quienes bajo los discursos estéticos construyen formas de leer las realidades.

Por ejemplo, en *Recuerdos de mi tierra*, de José Alfonso "Chiche"-Maestre, el centro referencial apunta hacia la conjunción entre lo simbólico-espiritual, y la tierra en amalgama indisoluble de los lazos que unen con el mundo primordial al referir: "Que llevo dentro muy dentro el sabor a pueblo/de tanta brisa en los aguaceros/y tanta paz que hay en mi alma buena", por lo que el alma es consustanciada desde lo telúrico, que se hace proyección de lo sublime y lo trascendente enraizado en la isotopía pueblo y toda su significancia patémica. Donde pueblo es intrínseco con identidad, principio de sostenimiento del enunciante en la realidad enunciada y dentro de los contextos evocados.

Asimismo, el momento enunciativo-evocativo propicia al discurso musical las posibilidades de retornar a las etapas fundacionales, como la infancia y sus mundos de ensoñación, que inundan el discurso para apuntalar el sentir y transfigurarlos en sentimiento. Producir un intercambio de miradas donde la forma de percibir radica en la memoria y los recuerdos a manera de inspiración para construir el discurso musical, la empatía poética que potenciará los niveles de intersubjetividad y concreción discursiva; “Ay Patillal/quiero ser/ese niño que un día ayer/tanto jugó, tanto corrió/con su inocencia de papel/que daría yo verme otra vez/ese tiempo no ha de volver”. Lo que evidencia la corporeización de lo telúrico en el alma del enunciante para adquirir forma definida de lugares característicos y específicos.

Mientras que en la canción *Mañanitas de invierno*, de Emiliano Zuleta Díaz, hace confluír el sentimiento pasional con el telúrico para diversificar la presencia femenina como elemento referencial del discurso musical: “Mira mi vida que mañana tan serena,/que mañana tan lluviosa que me dan ganas de llorar. Y sorprendido con el canto de las aves,/confundido en tu presencia y tu figura angelical”. Lluvia y veneración amorosa confluyen como telón de fondo al canto del juglar telúrico para mostrar su pasión a la mujer amada y pretendida, y de esta manera se articula la presencia romántica que ha recorrido la humanidad mediante la combinatoria de espacios físicos-geográficos con el sentimiento, donde uno se vuelve reflejo del otro en la veneración entre lo pastoril y lo corporal, el amor y la veneración de lo telúrico, que indudablemente adquiere visos maternos y de protección.

Porque en el discurso musical hay un eterno juglar que canta al amor como lo refirió Barthes, bajo la concepción de una narrativa que abunda en detalles dentro de la

Propensión del sujeto amoroso a conversar abundantemente, con una emoción contenida, con el ser amado, acerca de su amor, de él,

de sí mismo, de ellos: la declaración no versa sobre la confesión del amor, sino sobre la forma, infinitamente comentada, de la relación amorosa". (Barthes, 2009, p.82).

Pero en nuestro caso, el juglar siempre está privilegiando el amor por su tierra, que a más de principio identitario se convierte en amante ensoñada para depositar sus más anhelantes deseos y procuras de felicidad, y que aparece hermosamente expresado en la canción *Por ti, Valledupar*, de Gustavo Gutiérrez Cabello: "Qué hermoso es decirle al valle/Aquí estoy presente yo/Es la frase que debemos/Decir todos con honor/Siempre vivo enamorado/De tus paisajes de amor/Tierra de mi ensoñación". El sentimiento se hace ensoñativo porque apela a la memoria a manera de discurso de la resignificación y apelación de apropiación del referente, que obviamente involucra directamente a los intérpretes e interpretantes, tendiendo puentes hacia los escuchas para lograr la intersubjetividad.

De esta forma, se está manifestando una espiritualización de lo telúrico, que se corporeiza en el discurso musical y establece la semiosis afectiva que tiende puentes entre los diferentes enunciantes para consustanciarlos en torno a los espacios locales que se universalizan en la doble vertiente de lo estético-musical y lo patémico-afectivo. El discurso musical se vuelve público por la subjetividad e ideales de trascendencia de los sujetos, que se sienten vinculados al hecho estético por provenir de una circunstancia existencial que se comparte dentro de una "pluralidad de espectadores" (Kristeva, 2003, p.238).

Se trae a relación la canción *Nació mi poesía*, de Fernando Dangond que de una manera sentida ilustra lo comentado: "Nació mi poesía/ Como las madrugadas en mi pueblo/Ardiente, puras, y majestuosas/ Mis versos, alegres y libres como el viento/Cual astro fugaz del firmamento/En la noche hermosa". Donde lo telúrico se hace cósmico

para unirse a los elementos naturales y desdibujar una travesía que comporta idealidad y sentimiento.

En esta misma canción, el enunciante ensueña lo que ya no está físicamente, pero se evoca a través de la música del acordeón como el gran intérprete de los sentimientos más profundos del alma colombiana, trasmutada en Valledupar: "Amor de mis amores/Tu que eres errante golondrina/Deja de ser alma peregrina, y escucha mis canciones/Ven a la tierra mía, mi tierra gloriosa de acordeones/Región laboriosa con mil acordeones//Seguro que aquí te quedarías". Y bajo la metaforización de la tierra fértil y laboriosa, el discurso musical establece un agente dinámico que evoca lo paradisiaco, el lugar para quedarse en medio de la armonía de lo telúrico y la esencia de la música de acordeones.

Este compromiso de los enunciantes con ellos y sus espacios los convierte en especie de trovadores telúricos que ven en el discurso musical la posibilidad de plasmar su tributo a la tierra nutricia, pero también, a las manifestaciones estéticas del hombre como oportunidad para hacer imagen el sentimiento con recursos autóctonos de sus regiones, como lo es el acordeón. Sentimiento interpretado magistralmente por Hernando Marín en su *Villanueva mía*, al condensar el don de la seducción a través de la confluencia de intérpretes, regiones y acordeones: "Te brindo un grito de mi pueblo, comparto mi cielo con tu población./Te doy un pedazo de suelo con gotas de sangre de mi corazón/Te doy las canciones que canto, te regalo un llanto de un querido amor./ Para que se enlacen las canciones de aquellos compositores, que tienes en tu/región./Que en la misma cuna de acordeones se oiga el pregón de los sones que engalanan tu folklor".

El discurso musical se hace semiosis concatenante de lo físico-telúrico, representado por las regiones que serán vertidas de la sangre del espíritu para luego hacerse simbiosis polifigurativa en la 'voz' de los acordeones que construirán el espacio colectivo-identitario que

hermana y singulariza a través del folclor que se universaliza en el sentimiento trascendiendo la nostalgia por los espacios idos, los amores pretendidos y la ensoñación que refulge al calor del Vallenato.

LA NOSTALGIA Y LA UNIVERSALIDAD REFERENCIAL

Huelga referir la trascendencia del Vallenato en la actualidad, a más de ser declarado por la UNESCO patrimonio de la humanidad, y el alcance como fenómeno musical contiene dentro de sí un elemento que lo hace recurrir en espacios de la significación patémica que posibilitan la intersubjetividad a manera de relacionante no solo de discursos, sino de los enunciantes. Y este elemento es la nostalgia a manera existencial, tal y como la ha definido Hernández Carmona:

la nostalgia es *hecho trascendente* que traspone al enunciante hacia las esferas de la autoconciencia, y desde allí, meditar en voz alta a través del discurso estético con otros yoes que acuden persuadidos por la magia de la palabra que incita al *goce nostálgico* como forma de trascendencia. Goce y placer de ensoñar en alas del logos hecho sensibilidad. (Hernández, 2013, p.168)

Y si trasladamos esa referencialidad teórica a las composiciones aludidas en párrafos anteriores, podemos apreciar que todas evidencian un goce nostálgico de recordar-ensoñar sobre espacios telúricos que contienen elementos fundacionales que cohabitan en una universalidad patémica; de esa universalidad que vence fronteras y homologa diferentes formas de leer realidades. Esto es, fundar un imaginario sobre una región determinada que se ha universalizado a través de la nostalgia y el acendramiento de los sentimientos. Por lo que vuelvo a la canción *Valledupar tierra mía*, que en su primera estrofa convalida lo aquí expresado, cuando refiere: "Ahora que me encuentro tan lejos/ de la tierra donde yo he nacido/siento nostalgia al recordar/los días felices que ahí he vivido." Por lo que recordar la tierra lejana genera un

goce y placer al enunciante, que se reafirma en la autocontemplación, al mismo tiempo que se reconoce parte de un espacio con particularidades excepcionales.

Así que puedo referir que el Vallenato representa la gran nostalgia del Caribe colombiano que demarca posibilidades para resignificar espacios, ya que con la música vallenata el espíritu trasmigra a través del ritmo característico de la tierra Caribe, convirtiéndose en amalgama sensible que permite, por una parte, la identificación con una tierra promisoría a través de la nostalgia telúrica que posibilita el sempiterno eterno retorno a las formas originarias.

Y por la otra, se hace universal en la música que contagia espíritus y estremece cuerpos al ritmo contagiante del acordeón como primera voz que devela imaginarios ensoñados y realidades mágicas. Es así como las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia emergen de tiempo en tiempo para mostrar el dulce olor a la tierra y sus formas simbólicas, converger entre palabra y música de acordeón para señalar caminos y demarcar horizontes; o en palabras de García Márquez: "Oiga usted el acordeón, lector amigo, y verá con qué dolorida nostalgia se le arruga el sentimiento."

Bajo estas formas alegóricas, es la tierra colmada de afecto la que forma la base estructural del sujeto reflexivo que hace propios los acontecimientos sobre los cuales reflexiona. En este sentido, es la aparición de la conciencia moral soportada en la nostalgia como ente potenciador de los lazos empáticos y de reconocimiento que permiten la mirada desde la sensibilidad y sus acercamientos dentro de una didáctica cotidiana que cubre la reflexión sobre todos los aspectos de las relaciones del sujeto con sus entornos y microentornos desde el punto de vista del aleccionador. En este sentido, los recuerdos son centro de la reflexión patemizada que conduce al engrosamiento de alternativas de interpretación que consideran al sujeto como texto,

y desde allí hacen sus correspondientes lecturas de las sociedades (Hernández y Vilorio, 2017, p.145).

Así que el Vallenato se alimenta de la nostalgia y las posibilidades de esta para rehacer mundos y crear sentidos, fundar ciudadanías que nos definan como lo que realmente somos, humanos, seres que interrogamos el tiempo y el espacio para reconocernos escribiendo de una historia que nunca puede ser ajena, y siempre tiene que estar territorializada en la sensibilidad. Entonces, eso es el Vallenato, eso es la música de acordeón, el goce nostálgico que va desde la raigambre telúrica hasta la universalidad decantada en el discurso polifigurativo que crea realidades más allá de las simples creaciones estético-musicales. Puesto que es la narración del alma caribe desdoblada en un imaginario que permite reinventarse en las pasiones del discurso musical y su armonía poética.

Con esta travesía interpretativa, quiero significar el Vallenato y sus semiosis como la búsqueda de comprender e interpretar la referencialidad del discurso desde el goce nostálgico, donde las isotopías ofrecen, entre las esferas de la subjetividad, posibilidades de análisis desde la construcción simbólica que territorializa la sensibilidad a partir de la función existencial que posibilita la intersubjetividad entre enunciantes, discurso musical y referencialidades compartidas entre la raigambre telúrica y la universalidad de la nostalgia como el gran embrague de la resignificación; la oportunidad para volver a vivir con mayor intensidad lo pasado.

En este sentido, la música vallenata se transfigura en semiosis impelente que genera nuevos campos de significación-representación a partir de la combinatoria de sincréticos elementos que permiten su asombrosa novedad y constante reactualización. La música vallenata es embrague entre tiempos y generaciones, compositores y temáticas, espectadores y anhelos que se ven compartidos en el gran texto de la

cultura, donde el hombre es el gran oficiante de la ritualidad estética que permite renombrar y significar realidades desde los más sentidos e íntimos lugares del alma y el mundo íntimo, “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur, 2004, p.113). La nostalgia telúrica ha encontrado en el acordeón y la música vallenata su más fiel y representativo interpretante, como aparece reflejado en la canción *Villanueva mía*, de Hernando Marín: “Te doy el collar de mis años y el pozo de dicha de mi corazón./Y te dejaré para mañana aunque tú no me des nada la creciente de mi amor./Te doy un pedazo de parranda te doy una serenata con guitarra y acordeón”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (2009). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Greimas, A. (1976). *Ensayos de Semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Hernández Carmona, L. J. (2013). *Hermenéutica y semiosis de la red intersubjetiva de la nostalgia*. Mérida. Universidad de Los Andes.
- Hernández Carmona, L. J. y Mariano, V. M. (2017). *Literatura y región: una relectura de la globalización a partir de Mario Briceño- Iragorry*, AGORA - Trujillo. Venezuela. Año 20 N° 39 Enero-Junio- 2017. pp.129-149
- Kristeva, J. (2003). *El genio femenino*. Buenos Aires: Paidós.
- Ricoeur, P. (2000). “La expresión estética”. En: *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Mario Valdés y otros. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y Narración I, traducción de Agustín Neira*. México: Siglo XXI

Cómo citar este capítulo:

Sandoval Camacho, Y. S. (2018). Isotopías telúricas y nostalgia universal en la música de acordeón. (pp.111-120). *Ensamble Cultural del Caribe*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

EL APRENDIZAJE DE LA REARMONIZACIÓN MUSICAL CON MELODÍAS DE LA REGIÓN CARIBE COLOMBIANA

Alonso Rodríguez Pernet
Santos Vizcaíno Visbal

La idea del diseño de una propuesta didáctica para el aprendizaje y enseñanza de la rearmenización musical a partir de melodías de la región Caribe colombiana nace del quehacer pedagógico cotidiano de los docentes investigadores, lo cual los llevó a formularse preguntas frente a la generación de estrategias que les permitan enfrentar una necesidad identificada desde la praxis en el aula de clases de incluir en el plan curricular la opción del estudio de la rearmenización musical, conocimientos que en este momento no están disponibles y que son importantes para el desarrollo del estudiante y futuro egresado del programa de Licenciatura en Música. Esta formación aporta un aprendizaje significativo, y por tanto a un mejor desempeño en su vida laboral profesional, tanto desde la academia como en el ámbito artístico.

El grupo de estudio estuvo conformado por 19 participantes, estudiantes de cuarto semestre de teoría integrada y armonía del Programa de Licenciatura en Música en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, y por dos docentes investigadores.

El trabajo se realizó durante los meses de febrero de 2014 y marzo de 2015, y estuvo fundamentado en la investigación etnometodológica, la teoría fundamentada y el interaccionismo simbólico, lo cual permitió

flexibilizar la aplicación del accionar durante los procesos. Se trabajó desde un enfoque hermenéutico-interpretativo, con lo cual se buscó dar relevancia a las vivencias, interacciones y valoraciones de los participantes durante el proceso en general.

A nivel internacional, nacional y regional, el aprendizaje de la *armonía* en los programas de música en las instituciones de educación superior ha sido comúnmente abordado desde la escuela tradicional euro-occidental, con melodías propias de dicho contexto. Este modelo ha funcionado durante muchos años, cumpliendo la misión educativa de formar a los estudiantes de música académica, pero ha sido excluyente de las manifestaciones musicales populares, y específicamente las del contexto regional.

Un elemento novedoso de la presente investigación radica en que el aprendizaje se llevó a cabo con melodías del entorno regional y desde un diseño a partir de momentos didácticos, que consistieron en segmentos de tiempo durante los cuales se realizaron actividades específicas para el aprendizaje de la rearmonización.

En el ámbito internacional, existe una nutrida fuente de textos, en inglés, para el estudio de la rearmonización, sin embargo, la producción académica en español en esta área del conocimiento es muy reducida, como son los textos *Técnicas de arreglos para la Orquesta Moderna*, del professor Enric Herrera¹, utilizado en el Aula de Música Moderna y Jazz en Barcelona, y también el texto *Armonía Tonal Moderna*, del profesor Cesar Lacerda, en México.

En el programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, existe poca literatura relacionada a la temática de la rearmonización. La información existente en español

1 Herrera, E. (S.F.) Teoría musical y armonía moderna. Barcelona.

proviene mayormente de remanentes de los contenidos de las clases de armonía de profesores visitantes, como el profesor Victoriano Valencia², en talleres llevados a cabo esporádicamente en esta institución educativa, información y conceptos que tienen relación directa con la escuela del jazz. El problema identificado no solo radica en que la producción en español es muy reducida tanto a nivel internacional como nacional, sino que en la actualidad no existe en el programa de estudios la opción del aprendizaje de la rearmonización musical.

La pregunta inicial para abordar la propuesta investigativa fue: ¿Cuáles son los significados que los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico atribuyen a una propuesta para el aprendizaje de la rearmonización musical a partir de melodías de la región Caribe colombiana?

Para lograr un acercamiento a lo anterior, durante la investigación se buscó interpretar la valoración de los participantes respecto a la inclusión de la rearmonización en el programa de estudios, develando, desde la interacción y sus voces, las potencialidades didácticas de una propuesta para el aprendizaje del saber específico, interpretando comprensivamente a partir de la praxis pedagógica aquellos conocimientos y acciones que permitieran el diseño de estrategias apropiadas para facilitar un aprendizaje significativo de la rearmonización musical. También se buscó identificar cuáles técnicas de la rearmonización musical, a partir de la escuela del Jazz, resultarían más atractivas a los participantes y apropiadas para el logro de los objetivos académicos.

Durante la indagación y búsqueda de materiales de consulta y apoyo pertinentes a la temática específica de la rearmonización, se trabajó a partir del análisis y evaluación de textos de compositores, teóricos y docentes de música, de materiales académicos que proporcio-

2. El profesor Valencia ha dado su consentimiento para mencionar su nombre.

naron una nutrida bibliografía. Para la escogencia de la bibliografía primaria, se empezó por determinar qué características o categorías se estimaban necesarias, pensando en la relación que estas podrían tener con los objetivos, como la de facilitar el aprendizaje de contenidos al nivel del grado de la enseñanza. Respecto al contenido, se tuvo en cuenta su relevancia, objetividad, claridad, posible adaptación al currículum, extensión, y respecto a la metodología: los objetivos, actividades explícitas y formas de evaluación.

Se analizaron trabajos de compositores de la escuela tradicional euro-occidental y también de compositores, músicos y docentes de la escuela del Jazz, que aportaron a la conformación del estado del arte. Inmerso en la línea de trabajos de la escuela tradicional europea se encuentran los textos: *Curso de Formas Musicales - La Variación*, de Joaquim Zamacois (1960) y *La Evolución de la Armonía – Tratado de Armonía III*; de Vincent Persichetti: *Armonía del siglo XX* y *La Influencia de la armonía en la melodía*, del compositor Ernst Toch. Igualmente, el texto *Armonía (Harmonielehre)*, de Diether de la Motte.

Entre la bibliografía, desde la escuela del Jazz está *Armonía Tonal Moderna*, del profesor Cesar Lacerda, y el texto del profesor Enric Herrera, *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Otras publicaciones desde el jazz son los textos *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, del arreglista George Russell, *Modal Jazz Composition & Harmony Vol. 2*, del profesor Ron Miller, y *Reharmonization Techniques*, del profesor Randy Felts.



Figura 1: Concepto de rearmonización de imágenes

El modelo aplicado en este estudio se desprende de paradigmas como el de la teoría socio-crítica del currículo, la cual lo asocia a la cultura y a las experiencias de las personas³, a la existencia del mismo en una determinada circunstancia histórica y como reflejo de un contexto social determinado; es analizar el currículo desde la misma interacción humana⁴; es pensarlo desde las dimensiones de cómo actúa e interactúa un grupo de personas en determinadas situaciones.

Debido a que en esta investigación el estudiante (participante) abordó el estudio de la rearmonización con melodías que le eran familiares, se trata entonces de un aprendizaje significativo, uno en el que, según Ausubel (citado por Schunck, 1977), "la adquisición de ideas, conceptos y principios toman lugar al relacionar la nueva información con los conocimientos en la memoria" (pp.125-126), en donde el estudiante relaciona los nuevos conocimientos (rearmonización) con otros ya existentes en su estructura cognoscitiva (melodías de su contexto cultural), procesos que conllevan implicaciones afectivas, pues responden a un deseo del sujeto con base en una motivación cultural intrínseca.

La presente investigación fue orientada bajo supuestos paradigmáticos hermenéuticos, en donde confluyeron lo interpretativo - comprensivo, émico y social, en su contexto natural, sin alterarlo. La investigación buscó comprender e interpretar a partir de las preguntas de Ripley y Erickson, citados por LeCompte (1995, p.5), ¿Qué sucede en el escenario? y ¿Qué significa para los participantes? La investigación propendió por una comprensión del contexto de estudio, buscando una interpretación, desde adentro, de la realidad educativa, como lo planteado por Bisquerra y citado por Sánchez Fontalvo (s/f, p.1), a partir de la interacción con los participantes y desde los conoci-

3 Hermenéutica, etnometodología.

4 Interaccionismo simbólico.

mientos derivados de dicha interacción por parte de los investigadores. Tuvo como interés estudiar los significados emanados desde la individualidad y desde las interacciones humanas, del aprendizaje en equipo. Posee un carácter inductivo, en el cual, desde una micro-situación en particular (aula de clases), se extrajeron conclusiones de carácter general que posibilitaron la elaboración de teoría (Bisquerra (2000, p.62).

El modelo inductivo de esta investigación se fundamenta en los datos sin mediciones cuantitativas, con el objetivo de descubrir o identificar la pregunta de investigación durante el proceso de interpretación, tal como lo afirman Hernández-Fernández-Baptista (2010, p.7), proceso que llega al punto de comprender que los procedimientos llevados a cabo le dan sentido a las acciones realizadas por todos los actores involucrados, según lo plantea Schutz, citado en Coulon (2005, p.14).

Ampliando lo antes expuesto, se puede afirmar que no hay duda de que el mantenimiento del elemento holístico en los procesos educativos que se pretendieron develar en este estudio, así como la posibilidad de comprenderlos desde dentro, es decir, desde el punto de vista de los participantes implicados, e intentando expresarlos en la medida de lo posible con sus propias categorías, constituyeron inicialmente objetivos importantes de la investigación.

Se optó por trabajar desde una visión etnometodológica, por su característica principal de que estudia lo que se da desde la práctica, está interesada en la acción social, la intersubjetividad, la comunicación y el sentido común (Firth, 2010), y se basa en el supuesto de que todos los seres humanos tienen un sentido práctico y común con el cual adecuan las normas de acuerdo con una racionalidad práctica, la que normalmente utilizan en la vida cotidiana. En términos más sencillos, se trata de una perspectiva sociológica que toma en cuenta los métodos que los seres humanos utilizan en su vida diaria para realizar labores o

acciones tales como sentarse, ir al trabajo, tomar decisiones, entablar una conversación, transportarse en el metro (Garfinkel, 2006).

El tipo de metodología utilizado permitió crear una una imagen realista del fenómeno y del grupo estudiado. Durante el estudio, la fenomenología, como método complementario de la presente investigación, se asumió desde la posición de Colas (1999, p.230), quien afirma en que esta hace énfasis en los individuos y sus subjetividades, y agrega:

su meta es estudiar el mundo tal y como se manifiesta en el pensamiento consciente. El valor de la fenomenología estriba en permitir entrar en una comprensión de cuáles son los significados, estructuras y esencia de una experiencia vivida por una persona, grupo o comunidad respecto de un fenómeno. (Patton, 2002).

Fueron los actores del escenario investigativo quienes desde sus narraciones construyeron identidad sociocultural desde el estudio de la rearmonización musical, pero a la vez, estas narraciones fueron una mediación privilegiada para la comprensión de sí mismos (Restrepo 2008, pp.17-33; pp.28-18). Además de estos métodos complementarios de los paradigmas de la etnometodología y fenomenológico, los investigadores consideraron pertinente recurrir al paradigma del interaccionismo simbólico, específicamente durante las actividades grupales.

Para acercarse a los objetivos, los investigadores optaron por recurrir a la teoría fundamentada para establecer criterios dialógicos que permitiesen encontrar estrategias apropiadas que facilitaran una identificación y lectura de lo transcurrido en el espacio y tiempo de la investigación. Con la aplicación de esta teoría, se logró obtener una lectura e interpretación mas objetiva de los resultados.

Para el análisis de los datos a partir de la teoría fundamentada, se optó por la utilización del programa Atlas.ti, diseñado para el análisis cuali-

tativo de información. Se codificaron, analizaron e interpretaron datos emanados y transcritos al pie de la letra, extraídos de las conversaciones, interacciones y situaciones, capturados en señales grabadas en audio y video. El programa Atlas.ti facilitó a los investigadores sopesar y evaluar la importancia de las categorizaciones, y permitió visualizar la por lo general oculta y compleja relación existente entre estas.

El presente estudio está fundamentado en un diseño no experimental, por tanto, no tuvo el rigor científico característico de los diseños cuantitativos, no hubo mediciones cuantitativas ni tesis que probar, no existieron hipótesis. No se construyó el contexto ni se manipuló intencionalmente una variable independiente. En el tipo de diseño no experimental, como es el caso con este estudio, no hay alcances iniciales ni finales correlacionales/explicativos.

Siguiendo pautas constructivistas, los investigadores optaron por un diseño a partir de *unidades didácticas*⁵, que en el presente caso han sido llamadas *momentos didácticos*, con el fin de impartir orden y motivación en la clase. El concepto de *momentos didácticos* se conformó en un espacio ordenado y planificado de aprendizaje, que aunque ha sido empleado generalmente en los primeros niveles educativos, con niños, resultó útil para este caso específico, en donde los estudiantes fueron adultos. Los momentos didácticos fueron empleados como una especie de medio de organización del tiempo en el cual se asentaba lo que se iría haciendo durante un lapso determinado de tiempo, con la intención final y última de garantizar una planificación científica y sistematizada de todo aquello que habría de ser realizado durante las sesiones de clases en el aula. Cada unidad académica estuvo conformada por cuatro momentos didácticos. Dos momentos didácticos en la primera sesión de clases y dos en la

5 Unidades didácticas - <http://www.definicionabc.com/general/unidad-didactica.php>

segunda. La *evaluación* fue realizada por parte de los investigadores, pero también se recurrió a la co-evaluación y la auto-evaluación de la producción de los participantes y de las unidades académicas por momentos didácticos, sus fortalezas y debilidades.

Al inicio de la unidad, los docentes investigadores compartían información general y dejaban claro cuáles eran los objetivos, generando debate sobre distintos tópicos de interés general. Se especificó en este momento cuáles serían las competencias cognitivas y destrezas motoras a ser desarrolladas. Para fomentar una motivación entre los estudiantes, durante el primer momento de cada unidad, se realizaba la reproducción del audio de un tema o fragmento del repertorio regional previamente rearmonizado utilizando los conceptos y técnicas a ser abordados durante la sesión de clases. Lo anterior sirvió de motivación y dio paso al intercambio de ideas y posturas. Durante este *momento motivacional*, se realizaron preguntas y diálogos respecto al tema escuchado, como por ejemplo: ¿Qué sintieron con lo que acaban de escuchar? ¿Qué opinan de lo que escucharon? ¿Consideran que afecta negativa o positivamente el tema original?

Durante el segundo momento didáctico, uno de los docentes investigadores realizó la inmersión en el conocimiento específico a ser abordado, sirviendo como modelo. El segundo investigador se encargó del manejo de los equipos de grabación y también de recolectar y compartir información, trabajos asignados, archivos de audio, archivos MIDI y partituras en medio digital, como memorias USB, imagen que era proyectada en pantalla en el aula, via *videobeam*.

Durante el tercer momento didáctico, los participantes trabajaron individualmente con la guía del profesor, quien se encargó de presentar la teoría, sirviendo de modelo al piano de la temática a ser estudiada durante la unidad, es decir, las técnicas específicas y conceptos relacionados a la rearmonización. En este momento, la enseñanza corres-

pondió al proceso en el que los estudiantes, por sí solos,⁶ organizaron los pasos vivenciales, intelectuales y psicomotores para apropiarse del aprendizaje. Los participantes aquí estudiaron de acuerdo a sus posibilidades reales y a su propio ritmo, de manera individual.

El cuarto momento didáctico estuvo constituido por espacios en la clase en los cuales los participantes trabajaron en grupos, casi siempre de tres personas, en un accionar de consenso y confrontación continua, que a través de una emergente visión compartida, daba paso a la cooperación. Cada participante se responsabilizó de una parte del trabajo, pero desde una visión participativa, en una misma situación o problemática por resolver. Se les permitió discutir los casos y poner a prueba las ideas. Sirvió como espacio de retroalimentación de los conocimientos ya asimilados, al ser enfocados desde distintos puntos de vista, enriqueciendo los conocimientos personales con nuevas visiones.

La recogida de datos se dio a través de observaciones de primera mano, grabaciones, anotaciones, transcripciones, cuestionarios, preguntas y respuestas escritas y en voz alta, y entrevistas, y principalmente a través de grabaciones de audio y video, para poder repetir y analizar las escenas y corroborar su interpretación. Se determinó que se debía abordar, desde el diálogo de saberes, una actitud y postura que permitiría conocer francamente las acciones de los investigadores y las consideraciones de los participantes sobre las potencialidades didácticas del estudio llevado a cabo.

Durante el estudio se recopiló un extenso cuerpo de evidencia y datos. Los datos consistieron de 75 *clips* o fragmentos de video con sus respectivos audios, que documentaron más de 30 horas de entrevistas, filmaciones de clases, trabajo en grupo, trabajo individual,

⁶ Trabajo individual.

seguimiento a interacciones, por un periodo de 13 meses. Las grabaciones de audio y video fueron transcritas al pie de la letra.

Tras una revisión de los resultados obtenidos, se pudo identificar que existe una valoración positiva de los participantes sobre el aprendizaje de la rearmonización musical desde la escuela del Jazz, a partir de melodías de la región Caribe colombiana. Se determinó que el aprendizaje es distinto para cada persona, es individual, que cada quien aprende de acuerdo a sus propios parámetros y ritmo, como quiere y puede; pero que también puede darse en equipo, y cuando esto sucede enriquece el proceso en general.

Las unidades académicas fueron originalmente planteadas por sesiones de dos horas de duración, en donde en cada unidad se cubriría una técnica específica de rearmonización, pero la praxis mostró que dos horas no eran suficientes para lograr los objetivos académicos, por lo que se procedió a ampliar la unidad a dos sesiones de dos horas. Con la adición de una segunda sesión a la unidad, las duraciones de los momentos didácticos resultaron ampliadas, permitiendo un mejor desarrollo del programa. Según lo experimentado, para un mejor desarrollo del aprendizaje, resultaría práctico que en un mes se estudiaran dos unidades de rearmonización. Cada nueva temática sería abordada durante dos sesiones de clases. Los momentos didácticos uno y dos conformarían la primera sesión. Los momentos tres y cuatro conformarían la segunda sesión.

Los estudiantes que formaron parte de la investigación en el aula, siendo copartícipes de la investigación realizada en su contexto natural (el aula de clases), lograron comprender de manera consciente y significativa que su programa de Licenciatura en sica ha de concebirse como un espacio natural de socialización, convivencia, y sobre todo, de oxigenación para su identidad, acervo cultural, mundo de representaciones y arraigo, desde la música de su propio contexto.

En seguimiento al planteamiento anterior, se pudo determinar que el currículo no puede ser una manera de silenciar las voces e invisibilizar la cultura autóctona; por el contrario, ha de contribuir a la concreción del derecho a tener una educación propia enmarcada en una cosmovisión y formas propias de transmisión y apropiación de saberes y conocimientos. Es así que el estudio mostró que existen potencialidades didácticas relacionadas al aprendizaje de la rearmonización musical; lo cual se evidencia desde las voces de los participantes, en donde paralelamente a los conocimientos y las prácticas tradicionales, ajenas al contexto social específico, se apostó por lo propio.

El currículo transmitido de generación en generación ha de estar sustentado en los saberes locales que promueven la subsistencia de prácticas tradicionales, ha de localizarse en un pensamiento latinoamericano emergente y desde el sur –como nos lo presenta De Sousa (2006)– uno que es capaz de intercambiar e hibridar con este y otros saberes y conocimientos desde otras latitudes y culturas del mundo, donde el acervo cultural tiene como fuente los abolengos y ancestros de la comunidad, sin olvidar que se es ciudadano del mundo.

El presente estudio puede ser interesante, esclarecedor y relevante con los propósitos praxeológicos de la línea pedagogía e interculturalidad porque el tema y problema planteados son relativamente nuevos en el campo de la educación y la pedagogía; es un claro aporte original a las ciencias de la educación. En él, los investigadores y participantes-investigadores han desplegado una inconmensurable sensibilidad; se podría decir que se está en un nuevo modelo de hacer investigación y academia, existe compromiso y afecto para esta misión.

Los actores involucrados en el presente estudio llegaron al consenso de que es hora de quitar el velo que lleva a pensar que lo foráneo es mejor que lo local, o que lo ya establecido es suficiente, y consideran que el currículo ha de estar pensado en formar ciudadanos críticos que

valoren y se apropien de los saberes de sus propios contextos, en la implementación de un diseño curricular a partir de unas condiciones de igualdad, rol que compete, para lo cual se deben asumir e implementar los mecanismos institucionales necesarios para su orientación y dirección dentro de la dinámica de sus patrones culturales.

Siguiendo con lo antes expuesto, tras finalizar el estudio y con base en los resultados obtenidos, en donde los estudiantes participantes y co-investigadores mostraron satisfacción hacia el proceso vivido en el aula, se recomienda que el estudio de la rearmónización con melodías del contexto regional sea incluido formalmente en el currículo universitario; dado que se enriquecería la oferta educativa institucional a la vez que resaltaría las manifestaciones musicales regionales - caribeñas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bisquerra, R. (2000). *Métodos de investigación educativa. Guía práctica*. Barcelona: Editorial Ceac.
- Colas, M. (1999). Enfoque en la metodología cualitativa: sus prácticas de investigación. En: *Métodos de investigación en psicopedagogía*. Madrid: Editorial McGraw-Hill.
- De la Cerda, C. (1960). *Armonía Tonal Moderna*. México: Play Creative piano.
- De la Motte, D. (2004). *Armonía*. Barcelona: Idea Books, S.A.
- De Sousa, B. (2006). *Conocer desde el sur*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales • UNMSM. Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global.
- Firth, A. (2010). *Ethnomethodology*. New Castle, UK: Newcastle University.
- Garfinkel, H. (2006). *Studies in ethnomethodology*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; México: UNAM. Centro de Investigaciones

- Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Grundy, S. (1991). *El currículo como producto de la práctica*. Madrid: Morata.
- Gutierrez, N. (2006). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la Teoría Fundamentada*: Medellín: Universidad de Antioquia.
- Hernández, R., Fernández-Collado, C. & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Perú. Editorial McGraw-Hill Interamericana.
- Herrera, E. (1987). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Publicado por Anthony Bosch, editor.
- Jiménez, Y. (2005). *El proceso cultural en educación escolarizada: educación bilingüe intercultural en los Zapotecos de Oaxaca- México*. Tesis de Grado para optar el título de Doctora. Granada. Universidad de Granada. Departamento de antropología social. Policopiado. M. 17650-1989.
- Miller, R. (1996). *Modal Jazz Composition & harmony Vol. 2 – Reharmonization*. Germany: Advance Music.
- Persichetti, V. (1961). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical. Depósito legal: M. 17650-1989.
- Persichetti, V. (1961). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical. Depósito legal: M. 17650-1989.
- Restrepo, B. (2008). *El desarraigo en su dimensión existencial*. Audio de 28:18 minutos. Formato mp3.
- Rodríguez Bornaetxea, F. (2009). "Etnometodología". En R. Reyes (dir.) *Diccionario crítico de Ciencias Sociales*. Madrid, México: Plaza y Valdés editores.
- Russell, G. (1959). *Lidian chromatic concept of tonal Organization*. New York: Concept Publishing.

- Schunck, D. (1977). *Teorías del Aprendizaje*. México: Prentice Hall-Hispanoamericana.
- Toch, E. (2001). *Influencia de la armonía en la melodía*. España: Idea Books SA.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales - La Variación*. Barcelona.

Cómo citar este capítulo:

Rodríguez Pernet, A. & Vizcaino Visbal, S. (2018). El aprendizaje de la rearmonización musical con melodías de la región Caribe colombiana. (pp.121-135). *Ensamble Cultural del Caribe*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

ACERCA DE LOS AUTORES

Marelvis Mariano-Viloria

Universidad Simón Bolívar. Licenciada en Lenguas Modernas, Magíster en Educación, Doctora en Ciencias Humanas.

mmariano1@unisimonbolivar.edu.co

Erika Lara-Posada

Universidad Simón Bolívar. Psicóloga, Especialista en Psicología Clínica, Magíster en Psicología, Doctora en Psicología. Grupo de Investigación: Desarrollo Humano, Educación y Procesos Sociales.

elara2@unisimonbolivar.edu.co

Ángela de Jesús Marín Niebles

Universidad del Atlántico. Doctora en Ciencias de la Educación.

admarin@mail.uniatlantico.edu.co

Yamira Rodríguez Núñez

Universidad del Atlántico.

yamirarodriguez@mail.uniatlantico.edu.co

Yaneth Sandoval-Camacho

Universidad Simón Bolívar de Barranquilla. Licenciada en Lenguas Modernas, Magistra en Educación, Candidata a Doctor en Ciencias Humanas.

ysandoval2@unisimonbolivar.edu.co

Alonso Enrique Rodríguez Pernet:

Grado en Artes con Énfasis en Dirección Sinfónica, Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Gerencia y Administración Cultural, Universidad del Atlántico. Magíster en Educación, Universidad del Atlántico. Coordinador del Programa Departamental de

Música de la Gobernación del Atlántico. Catedrático en Universidad del Norte y Universidad del Atlántico. Miembro del Grupo de Investigación: "Ventana Cultural" de la Universidad del Atlántico.

Santos de Jesús Vizcaíno Visbal

Licenciado en Música, Universidad del Atlántico. Especialista en Gerencia y Administración Cultural, Universidad del Atlántico. Magíster en Educación, Universidad del Atlántico. Profesor Tiempo Completo, Universidad del Atlántico. Miembro del Grupo de Investigación: "Ventana Cultural" de la Universidad del Atlántico