

El libro *Sujeto y discursos alternativos* continúa con las publicaciones colectivas del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe, de la Universidad Simón Bolívar. Se trata de un conjunto de ensayos que revelan la diversidad y complejidad que reviste la Región que constituye nuestra morada y las distintas áreas de intervención y reflexión de nuestros investigadores. El libro es a su vez expresión de la creatividad y trabajo constante y entusiasta de los intelectuales comprometidos con la reflexión sobre el Caribe y a la vez la presentación de los trabajos aportados por los miembros de nuestro Grupo al Segundo Coloquio Internacional "Sujeto y Discursos Alternativos".

Sujeto y discursos alternativos

Sujeto y Discursos alternativos

Matilde Eljach Pacheco • Marelvis Mariano-Viloria
Leonardo Donado Sarmiento • Laura Saldarriaga Cupidan
Erika Lara-Posada • Yaneth Sandoval-Camacho
Roberto David Camargo Caballero • Claudia Patricia Rojas Pantoja
Paola Milena Larios Giraldo

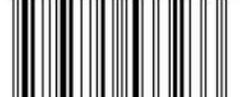
Escané el código QR para conocer
más títulos publicados por Ediciones
Universidad Simón Bolívar



EDICIONES
UNIVERSIDAD
SIMÓN BOLÍVAR



ISBN 978-958-5533-23-3



9 789585 533233 >

UNIVERSIDAD
SIMÓN BOLÍVAR

BARRANQUILLA Y CÚCUTA - COLOMBIA | VIGILADA MINEDUCACIÓN



Res. 23093 del MEN

Sujeto y Discursos alternativos

Matilde Eljach Pacheco • Marelvis Mariano-Viloria
Leonardo Donado Sarmiento • Laura Saldarriaga Cupidan
Erika Lara-Posada • Yaneth Sandoval-Camacho
Roberto David Camargo Caballero • Claudia Patricia Rojas Pantoja
Paola Milena Larios Giraldo

SUJETO Y DISCURSOS ALTERNATIVOS

© Marelvis Mariano-Viloria • Laura Saldarriaga Cupidan
Leonardo Donado Sarmiento • Erika Lara-Posada
Yaneth Sandoval-Camacho • Paola Milena Larios Giraldo
Roberto David Camargo Caballero • Claudia Patricia Rojas Pantoja
Matilde Eljach Pacheco

Proceso de arbitraje doble ciego

Recepción: Febrero 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

Sujeto y Discursos alternativos

Matilde Eljach Pacheco • Marelvis Mariano-Viloria
Leonardo Donado Sarmiento • Laura Saldarriaga Cupidan
Erika Lara-Posada • Yaneth Sandoval-Camacho
Roberto David Camargo Caballero • Claudia Patricia Rojas Pantoja
Paola Milena Larios Giraldo

Sujeto y discursos alternativos / Matilde Eljach [y otros 8]-- Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2018.

168 páginas

ISBN: 978-958-5533-23-3 (Pdf descargable)

1. Educación especial 2. Educación de personas con discapacidades 3. Educación de niños excepcionales
I. Eljach, Matilde II. Mariano Viloria, Marelvis III. Donado Sarmiento, Leonardo IV. Saldarriaga Cupidan, Laura V. Lara-Posada, Erika VI. Sandoval-Camacho, Yaneth VII. Camargo Caballero, Roberto VIII. Rojas Pantoja, Claudia IX. Larios Giraldo, Paola XI. Título

371.9 S948 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 y contraportada:

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:

Mariano Viloria, M., Sandoval-Camacho, Y., & Lara-Posada, E. (2018). *Sujeto y discursos alternativos*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

CONTENIDO

Prólogo	7
Introducción	13
Un texto en su contexto	27
Marelvis Mariano-Viloria Matilde Eljach Pacheco	
La música vallenata entre la espectacularidad y lo ancestral. Comunicación y diálogos interculturales	53
Yaneth Sandoval-Camacho	
Música coral en Colombia: El caso de Alberto Carbonell Jimeno	77
Laura Saldarriaga Cupidan	
El arte en Freud	103
Erika Lara-Posada	
La creación musical como experiencia subjetiva del lenguaje	125
Leonardo Donado Sarmiento	
Elementos de la enseñanza de los bailes canta'os del contexto tradicional aplicados en el proceso formativo y académico del grupo “Cantadoras del Río” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico	135
Roberto David Camargo Caballero Claudia Patricia Rojas Pantoja	
Semiótica en la arquitectura tradicional del Caribe colombiano	155
Paola Milena Larios Giraldo	

PRÓLOGO

Quienes han concebido esta magnífica obra, me han concedido el honor de oficiar como presentador de sus trabajos, gesto que me compromete a escribir un prólogo que pueda abordar los contenidos básicos de sus discursos, que ofrecen a la Comunidad académica nacional e internacional. Debo decir que los investigadores que intervienen en la construcción de su texto, nos están brindando las claves para su comprensión a partir del análisis de su elaborada urdimbre semiótica que dimana de la generación de los discursos que ofrecen al lector, los cuales abordan diferentes temáticas engarzadas por la trama simbólica de los signos en un horizonte social y cultural.

Cada uno de los autores presentan sus argumentaciones desde la perspectiva de discursos diversos, que proceden del ámbito de la vida social que han decidido abordar, y desde el universo teórico que confiere sentido a sus elaboraciones y su producción de signos, atados a los procesos y al mundo de la vida social.



El libro *Sujeto y Discursos Alternativos* recoge los trabajos de autores de la Universidad Simón Bolívar y sus grupos de investigación en las áreas de la Sociedad y la Cultura. Bien dicen las autoras del primero de los estudios titulado "Un texto y su contexto", original de las doctoras Matilde Eljach Pacheco y Marrelvis Mariano-Viloria, que "las palabras son construcciones históricas y simbólicas, pero que más allá de su contextualiza-

ción... constituyen un discurso metaforizado". Es en este punto de inflexión donde ejercen el análisis, para demostrar al lector que todo texto es un discurso situado en una dinámica cultural generadora de sentido, en ese horizonte de sentido se expresa la semiología en su intensidad protagónica.



Complementando el panorama ofrecido en el libro que el lector tiene a su consideración, se incluye "Sujeto y Discursos alternativos", la reflexión de la magistra Yaneth Sandoval-Camacho. "La música vallenata entre la espectacularidad y lo ancestral: Comunicación y diálogos interculturales", que propone para el análisis la perspectiva epistemológica y filosófica dentro del Programa de Investigación de la Ontosemiótica, articulada con los discursos sobre la interculturalidad, lo cual contribuye a asumir una postura entre la estructura original del vallenato en su origen y su ámbito de mensajes telúricos de crónica social y aldeana, y su transformación en un producto dirigido a la sociedad del espectáculo que deriva de su éxito nacional y mundial. Acude complementariamente la investigadora Sandoval Camacho a los modernos discursos sobre la interculturalidad como alternativa para entender las dos estructuras distinguibles en la exitosa y arraigada expresión musical.



Barranquilla, tuvo la fortuna de contar con el músico romano Pedro Biava Ramponi, quien promovió la incorporación de la ciudad a los cánones de la música en general y formó a uno de los promotores de la música coral en Colombia, el maestro Alberto Carbonell Jimeno, quien se convirtió en uno de los líderes de esa expresión musical en el país.

Laura Saldarriaga Cupidan contribuye en este libro con un trabajo que destaca el papel del maestro Alberto Carbonell, en la producción y desarrollo de la música coral, y en particular sobre la conversión de las piezas del folclor de la costa Caribe colombiana en obras para coros polifónicos, poniendo muy alto el listón de este género en el país. Barranquilla se destaca en este campo por la gran afluencia de músicos italianos radicados en la ciudad y la región, quienes se vincularon a la praxis y la enseñanza musical.



Desde el horizonte conceptual del análisis del proceso creativo, se desenvuelve el trabajo de la doctora en Psicología Erika Lara-Posada, que aborda los contornos del arte y la estética desde el psicoanálisis, en particular a partir del estudio realizado por Teresa del Conde, titulado "Freud y la Psicología del Arte".

Erika Lara-Posada acude acertadamente al método de *Reseña Reconstructiva* del proceso creativo, a partir del cual examina la actitud de Sigmund Freud, frente a una gama de lenguajes artísticos: Literatura, Música, Pintura, Escultura, a tomar decisiones que tienen que ver con el impacto de los que abordan el proceso creativo. Varias de las situaciones que se registran con respecto a la relación de Freud con el arte, muestran que, efectivamente, el padre del Psicoanálisis nunca afirmó de manera contundente que, a partir de su obra psicoanalítica, se pudiera lograr un claro conocimiento de dicha dinámica en la comprensión de la experiencia creativa y del arte en todas sus manifestaciones; antes bien, salvo algunas aproximaciones al examen del genio creativo en relación con la pulsión, el autor vienés trató de distanciarse de los juicios al arte, aunque no dejaba de disfrutar su emoción estética.



En un trabajo ubicado desde una perspectiva fenomenológica, el profesor Leonardo Donado nos permite una reflexión filosófica sobre la experiencia subjetiva de la creación musical y a las conexiones entre el creador, el intérprete, el improvisador y el espectador, en sus respectivos mundos de vida y el lenguaje que comparten ritualmente al percibir la creación. Propone el autor, resaltar los aspectos subjetivos de la gestación del trabajo musical y concede un gran relieve a lo concerniente a la improvisación.

Uno de los legados más valiosos en el terreno de las expresiones musicales es la música coral como práctica surgida de las celebraciones religiosas del cristianismo, que desde su origen mantiene un diálogo incesante con la cultura de los pueblos, que se manifiesta a través de este tipo de alabanzas. Podría asociarse su desarrollo al género gregoriano y a los trabajos de los coros polifónicos ligados a Roma, y esparcidos por el mundo cristiano. Los grandes compositores europeos componían piezas corales dirigidas a las celebraciones religiosas y esta tradición pasó a América.



El libro continúa con el trabajo de los profesores e investigadores musicales Roberto David Camargo Caballero y Claudia Patricia Rojas Pantoja, titulado "Elementos de la enseñanza de los bailes cantados del contexto tradicional aplicados en el proceso formativo y académico del grupo "Cantadoras del Río" de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico", que está referido a la puesta en escena de sus experiencias académicas en torno a la tradición ancestral de las Cantadoras del Río Magdalena, examinando el aporte de su legado musical al proceso formativo. Esta experiencia extraída de la tradición oral, se

examina a través de aspectos fundamentales como: Afinación, Acoplamiento Musical, Interpretación y Puesta en Escena; en diálogo entre la Universidad y el rico venero popular, en un ejercicio creativo que valida la relación entre los procesos académicos y la creación popular tradicional.

Los autores demuestran en este artículo la validez de ligar la creatividad de las Cantadoras del Río con los imperativos pedagógicos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, y consideran de manera concluyente que esta alternativa de trabajo “arroja resultados positivos en la difusión, apropiación, arraigo y proyección de estos aires propios del Caribe colombiano”.



El último de los trabajos que presenta el libro, cuya lectura propongo a los intelectuales y estudiosos de la semiótica como “*una nueva manera de leer el mundo*”, según el parecer del investigador venezolano Luis Javier Hernández Carmona, es el ensayo “Semiótica en la Arquitectura tradicional del Caribe colombiano”. La candidata a Doctora de la Universidad de Granada, Paola Milena Larios Giraldo, ofrece un análisis general de la arquitectura tradicional del Caribe colombiano desde la perspectiva de la Semiótica, entendiendo que esta ciencia estudia el proceso comunicativo, que ofrece el diseño creativo en la arquitectura y cómo esta no se aparta del conjunto de valores presentes en el legado patrimonial. La autora examina el papel de la teoría de los signos y el papel que cumple esta disciplina en la reconstrucción.



Tengo la convicción, en mi condición de académico comprometido con los procesos de investigación, que los autores y autoras

de este libro han contribuido con el prisma multicolor y la diversidad de sus reflexiones a elaboraciones teóricas, a brindar un producto intelectual que da cuenta de los senderos actuales que se bifurcan en las prácticas artísticas en el horizonte de posibilidades que ofrece la Semiótica a los estudios de la Cultura.

Jairo Solano Alonso PhD.

Doctor en Ciencias de la Educación Universidad de Cartagena

Doctor en Historia de América, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Investigador Emérito de Colciencias

Líder Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe

INTRODUCCIÓN

SUJETOS Y DISCURSOS ALTERNATIVOS EN LA TRANSITIVIDAD ENUNCIATIVA

La impresión de realidad no es impresión de lo trascendente sino impresión trascendental. El trans no significa, por tanto, estar fuera o allende la impresión misma, sino estar “en la aprehensión”, pero “rebasando su determinado contenido”.

Xavier Zubiri

La acción comunicativa es inherente al hombre en su necesidad de reafirmarse, a través de ella, en dos sentidos fundamentales: el patémico y el contextual; los dos grandes espacios sýgnicos en los cuales queda condensada la dialéctica enunciativa, que sirve de marco argumental-conceptual a la configuración de los universos simbólicos característicos del sujeto en su rol enunciante, y las diferentes nociones de realidad devenidas de esa interacción entre lo existencial y lo colectivo como formas a diversificarse mediante los cambios a sucederse en la dinámica enunciativa.

De lo anterior se desprende una fundamental premisa para abordar los discursos culturales en función de la alternabilidad a modo de interacción-constitución de posibilidades para interpretar. En este caso, la alternabilidad discursiva constituye una eficaz metodología para significar las relaciones simbólicas que permitan postular en función de la divergencia y diversidad contenida en la pluralidad del conocimiento, revelada a través de las múltiples intenciones investigativas.

Por ello la insistencia en las relaciones simbólicas a manera de coadyuvantes de la esencialidad del sujeto en su devenir en la historia de las ideas; pues las relaciones simbólicas permiten hacer más ilustrativa la complejidad contenida en la realidad que nos rodea. Realidad tan cambiante y exigente, de renovadas formas de interpretación para revelar las claves imprescindibles para el intercambio entre los enunciantes y sus contextualidades, a través del cual surgirán las bases para la fundamentación de la dialéctica enunciativa.

Así la dialéctica enunciativa permite la alternabilidad a convertirse en metodología para el intercambio de posibilidades de significación y construcción de lógicas de sentido; pues toda interpretación implica la posibilidad a enriquecerse mediante el ejercicio argumentativo, que surge a modo de materia significativa para la atribución de significación a través de diversas perspectivas, que van desde el ejercicio empírico hasta las más sofisticadas formas de hurgar los escenarios sígnicos que conforman la existencia misma del hombre o su relación con sus contextualidades.

De allí la importancia de la transitividad discursiva en la conformación de posibilidades de interpretación, nunca definitivas, puesto que todo objeto de investigación depende de múltiples factores de intervención teórico-metodológica, las variables a determinar y todos aquellos elementos pertinentes a la naturaleza de las investigaciones propuestas. En este sentido, la transitividad discursiva interpreta la dinámica individual y colectiva transversalizadas en las confluencias culturales, sociales, históricas, míticas, patémicas, pero siempre orientadas a la constitución de sujetos plurales que no agotan sus espacios significantes en un orden o espacialidad determinada, sino son enriquecidos en la confluencia de los discursos alternativos.

Y esta particular consideración permite destacar la relación argumental entre lo hegemónico y contra hegemónico, centros y periferias, sincretismos y homologaciones sígnicas para conformar atribuciones identitarias en específicos escenarios de significación. Escenarios que permiten enunciar al Ser colectivizado en esencia sígnica o representación más allá de las individualidades enunciativas para transfigurarse en idiosincrasia articulante de las conceptualizaciones de localidad, región, continentes, o todas aquellas maneras para atribuir las especificidades o parámetros para caracterizar, interpretar, argumentar.

Vista Latinoamérica alrededor de esta idiosincrasia articulante, se han hecho importantes aportes en torno al complejo mosaico de manifestaciones sígnicas que en su sincretismo conforman una totalidad simbólica de especial relevancia al momento de intentar plantear posibilidades de interpretación. Desde esta perspectiva, la interacción parte de idiosincrasias locales para luego complejizarse en discursos alternativos, dinamizantes de la circulación de referencialidades dentro de los contextos latinoamericanos, en los cuales la región del Caribe colombiano representa un fértil escenario simbólico.

Y precisamente este libro, editado por la Universidad Simón Bolívar de Colombia, asume todas las conceptualizaciones esbozadas en párrafos anteriores, tanto en la asunción de los discursos alternativos a manera de perspectiva metodológica, como la intención investigativa para hurgar en una maravillosa región y develar así, la profundidad y fortaleza del Ser Caribe a modo de isotopía crucial de la transitividad discursiva en un espacio simbólico trasvasado en la diversidad cultural entrelazada en el sincretismo creador.

De allí, que podamos materializar las concepciones de sujeto plural, tan utilizadas en los intentos argumentativos enfocados

en la alternabilidad discursiva, en el Ser Caribe como el gran escenario simbólico en constante construcción a través de la confluencia de la cotidianidad, espacios históricos, manifestaciones artísticas y la especial conciencia telúrica que enmarca la producción textual; entendida esta a manera de concienciación-patemización por la que indudablemente podemos caracterizar un espacio como patria chica, patria de los afectos, desde la cual se originan los procesos de subjetivación que hacen posible la justa y necesaria presencia idiosincrática en los discursos y su potencialidad alternativa.

Bajo este detalle argumentativo, la subjetivación discursiva permite establecer relaciones de significación a partir de los sujetos enunciantes que de alguna u otra forma se textualizan en los discursos, al mismo tiempo, los discursos se subjetivizan para permitir las relaciones intersubjetivas que vencen fronteras geográficas, idiomáticas culturales; tal es el caso de la música vallenata y su comprobada influencia en la construcción de campos simbólicos patemizados, en los cuales el sentimiento se hace isotopía concatenante de las nociones de universalidad.

Así mismo, lo social puede ser revisitado desde los sujetos y no simplemente en la constelación objetual del hecho acontecido, para indagar más allá de la ordenación cronológica, los discursos del poder o los centros excluyentes de la diversidad, sino mediante las dimensiones del sujeto devenido en actante dinámico que a diario enuncia desde sus espacios íntimos para incidir en sus alrededores sígnicos, reconocerse en una comunidad simbólica, sostenido en las instancias convergentes del sincretismo cultural expresado en la creación artística desdoblada en creencias o mundos maravillosos y maravillados que interpretan la confluencia del constructo-histórico y el constructo-cósmico; las instancias sostenedoras de toda transitividad discursiva.

Indudablemente estas instancias parten de la oralidad, la palabra hablada, para en dinámico proceso graficarse en diferentes modos expresivos, para lograr los cometidos de la acción comunicativa a través de lo corporepresentacional; el sujeto materializado en instancia sígnica potenciada en la cercanía enunciativa; la calidez cotidiana que responde a la propuesta heideggeriana de ‘habitar el mundo’, reconocer su mundo mediante los campos experienciales en la configuración de mecanismos discursivos lingüísticos y extralingüísticos. Mecanismos donde la norma es rebasada por la configuración metafórica, que garantiza las oportunidades para expresar lo profundamente significativo.

Porque, una de las garantías de la transitividad enunciativa la representa su aplicación como perspectiva teórica-metodológica para rearticular el entretejido cultural en cuanto a las influencias ancestrales y las manifestaciones estéticas, que indudablemente parten de factores provenientes de la universalidad. En Latinoamérica representada por la presencia aborigen, europea y negroide, mixtura surgida a través de los procesos de conquista y colonización experimentados en estas tierras, bajo operaciones de hibridación o mestización de referentes, para posteriormente constituir formas identitarias de regiones en particular.

Ante lo cual es imprescindible puntualizar la importancia argumentativa de la regionalización-localización de la referencialidad universal y el surgimiento de textos que encarnan lo idiosincrático generado por el sincretismo, que de alguna manera, se homogeneiza en la transitividad enunciativa de los discursos alternativos en su rol dinamizante de la acción comunicativa y la resignificación referencial. Expectativa a través de la cual son posicionados elementos periféricos como constituyentes dinámicos de los centros discursivos; tal es el caso de la influencia africana en las manifestaciones artísticas del Caribe colombia-

no, su concatenación dentro de la configuración del aludido Ser Caribe.

Esta connotación discursiva deja planteada la alternabilidad interpretativa de los oficios creadores del hombre a través de las llamadas posicionalidades enunciativas del sujeto, siendo una de ellas, la perspectiva psicoanalista en cuanto indagatoria para interrogar el texto en busca de respuestas sobre el proceso significativo, tan variada como el texto mismo en las recurrencias subjetivas. Esto es, la conversión de la materia significativa en significada, por medio de procesos de subjetivación que llegan a revelar las contingencias del Ser con respecto a las manifestaciones del arte, a manera de discurso alternativo para crear nociones de lo real en los paralelismos enunciativos de la realidad-ficción.

En tal caso, la producción estética trasvasa los planos conscientes e inconscientes del sujeto enunciante para complejizar las relaciones de transitividad discursiva, transfigurarla en placer y goce patémico-estético para hacer perdurar la relación sónica en los predios transdiscursivos; en los cuales la imaginación es una representación de la corporalidad sensible, sintiente, de quien vuelca en la pintura, música, literatura, escultura, la voluntad creadora a modo de concienciación de la discursividad como vía para el encuentro de sí mismo y el otro, surgido en la reciprocidad de los planos enunciativos convergidos en la realidad y la imaginación.

Lo anterior supone el involucramiento del sujeto en todos los niveles de los planos enunciativos, para crear una indisoluble amalgama entre él y la discursividad en torno al refractamiento de lo real a través de diferentes formas y medios. De por sí, estamos siempre construyendo nociones de realidad devenidas en formas narrativas del mundo que siempre implican al sujeto y su alternabilidad discursiva, pues todo discurso es una pro-

yección del sujeto, o más bien, una corporeización del sujeto en imagen transitiva de la subjetividad, al mismo tiempo, de configuración sociocultural a través de la cual se crean testimonios históricos, míticos, arquitectónicos que emblematizan al hombre en su concreción imaginal.

De ahí la posibilidad de analizar los discursos alternativos a manera de corporeidades configuradas a partir de sus marcas sígnicas, quienes generan una interacción en los distintos espacios representados para crear una red signifiante entre sujetos enunciantes, discursos enunciados, interpretantes y contextos significantes. Es decir, una red intersubjetiva que permite la articulación simbólica en la construcción y transformación de sentidos.

En este aspecto, el testimonio se convierte en discurso alternativo para ‘testificar’ en tiempos y espacios con las figuraciones particulares de cierta civilización, época, manifestación histórica o estética. Son impostaciones labradas en los espacios exteriores a manera de proyección de los mundos íntimos a colectivizarse con el paso del tiempo y la subjetivación de los referentes: quienes van cargándose de una relación afectiva que potencia la acción comunicativa de los sujetos, llega a constituirse en su patrimonio sin importar fronteras, límites o barreras.

Ello ha sucedido con la arquitectura y su conversión en campo semiótico, lugar común de operaciones sígnicas que crea dinámicas relaciones intra e intersubjetivas para fundar perspectivas interpretativas avocadas tanto en lo real-subjetivo como en lo real-colectivo, para encontrar indicios que permitan argumentar, bien sea desde la estética formal o social. Otorgando a esta última preeminencia por las posibilidades ofrecidas para concatenar isotopías o ejes temáticos en torno a la circulación de la

discursividad dentro de los espacios sociales y su consiguiente acción comunicativa-simbólica.

De esta forma el objeto arquitectónico se convierte en texto conteniente de claves de significación para una localidad determinada; claves que, en su dialéctica simbólica, permiten extrapolaciones de sentido hacia adelante, hacia atrás en el *continuum* sónico de la materia significante bajo las manifestación de la pluridimensionalidad temporal y la transversalización referencial; dos mecanismos de análisis que permiten diversificar lo simbólico a partir de la interpretación de la cultura, a modo de arquitectura sensible del sujeto que afianza a través de ella los rasgos patémico-identitarios, tan vitales como la vida misma para poder existir a plenitud.

Ya que se ha recurrido a la semiótica para esbozar criterios sobre la arquitectura y su potencialidad simbólica, es oportuno insistir en los desdoblamiento del lenguaje para intentar narrar el mundo en sus más específicas expresiones mediadoras entre sujeto y realidad. Todas ellas postuladas a manera de recursos que intentan aprehender esa realidad a partir de mecanismos de interpretación: ora objetivistas, ora subjetivistas; pero que en la semiótica buscan equilibrarse para no caer en posiciones extremas, engeguedoras de la lucidez académica, sino más bien, balancearlas para multiplicar los caminos de acceso a la interpretación metamorfoseada en múltiples y productivas formas.

Hoy día la subjetividad como constructo teórico-metodológico ocupa un importante lugar en el desarrollo de las ciencias humanas; aún más, cuando se trata de temas inherentes al lenguaje, discursos alternativos, transitividad discursiva o desdoblamiento del sujeto a partir de todas ellas. Porque, tal cual está referido en las teorías enunciativas, todo discurso parte de lo intrasubjetivo para luego interrelacionarse con el otro y construir

lógicas de sentido; elemento que en la manifestación artística, y musical en específico, tiene un ejemplo determinante, puesto que el discurso musical implica la construcción de lógicas de sentido profundamente patemizadas.

En este aspecto no se debe confundir la resignificación con la lógica de sentido, pues la resignificación es el proceso reestructivo de la referencialidad en el acto de la interpretación, mientras, la lógica de sentido demarca la temporalidad argumentativa en un momento determinado a partir de una específica perspectiva metodológica. De este modo, la lógica de sentido responde a la provisión de causalidad a un acontecimiento interpretado a través de la reactualización de las operaciones simbólicas propuestas en el texto.

Nunca debemos olvidar que un texto es una propuesta argumental a enriquecerse en la dinámica enunciativa, mucho más, si se trata de expresiones artísticas, en las cuales nunca se busca obtener interpretaciones definitivas y definitorias, sino transi-tividades argumentales que enriquezcan las bases referenciales al tener contacto con el lector, espectador, auditorio, o como se le quiera llamar a los demás intervinientes en la acción comunicativa. Si lo anterior no fuera cierto, nunca podríamos hablar de discursos alternativos porque estaríamos negando la dinámica enunciativa complejizada en el cuadrante semiótico: autor-texto-lector-contexto.

En este caso se hace imperiosa la necesidad de volver a referir la música en su incorporación a la instrumentalidad poética con la ejecución musical, la traslación de la grafía en armonía musical para placer y deleite del espíritu interpretado de disimiles formas, pero siempre confluído por la subjetividad, ese gran articulante de los campos simbólicos en torno al sujeto y sus necesidades simbólico-afectivas. Por lo que se hace imprescindible

volver a referir la música vallenata y su explosividad patémica a modo de vinculante entre: sujetos, textos, espacios y relaciones interculturales; estas últimas como formas de comunicación y acendramiento del sentimiento a través de la expresión artística.

La subjetividad trasciende los simples espacios de las marcas discursivas que dan cuenta del sujeto en la transitividad discursiva para transformarse en subjetivemas que en su acción dialéctica pasan a formar parte de los arquetipos del inconsciente colectivo en la medida que van universalizándose, tal y como ha sucedido con la obra de Gabriel García Márquez, el gran entretejido de sujetos articulados por discursos alternativos y plenamente conscientes de su transitividad discursiva. Aquí vale recordar que todo sujeto en su rol enunciativo está enmarcado en tránsitos simbólicos en constante construcción, donde las lógicas de sentido son maleables en cuanto la dialéctica de la resignificación. Para muestra, basta un botón: *Macondo* en sus eternos desdoblamientos de locación ficcional, lugar de la utopía, del reconocimiento latinoamericano; arquitectura sensible anudada por la complicidad metafórica y el infinito orgullo de *Ser Caribe*.

Entonces, en los discursos alternativos ingresa la memoria, la nostalgia, lo ancestral-testimonial como formas de enunciar la realidad contenida en los espacios subjetivos, apisonada en un mágico proceso enunciativo que permite convocar múltiples voces para diversificar en la polifonía simbólica y la manifestación patémica. Ello no hace exclusiones, sino, más integra en torno al sujeto concienciado en su sensibilidad, y cuando uso el término concienciado, quiero significar el sujeto revelado en la trascendencia de lo sensible como categoría de reflexión e interiorización de un compromiso consigo mismo y con los demás.

Al respecto, los discursos alternativos homologan las odiosas distinciones entre culto y popular, establecidas para crear distancias insalvables o desplazar al segundo de los centros de significación. Sino que ubican al enunciante como sujeto migrante y fronterizo entre esos espacios de la enunciación para revelar la dinámica simbólica a generarse en esos tránsitos, la conversión-convalidación de los quehaceres artísticos en la eterna mudanza del encanto subjetivo-trascendente. Esta noción de migración, más simbólica que física, ha contribuido al fortalecimiento de las bases identitarias de las naciones con la mestización cultural, tan controvertida en Latinoamérica desde la llegada de los europeos a estas tierras de gracia.

Este proceso de mestización asumido a modo de interacción simbólica provee los elementos necesarios para poder revelar los discursos culturales a manera de confluencia local y universal en la generación de nuevas propuestas discursivas que indudablemente vienen a enriquecer los imaginarios socioculturales enmarcados en la subyacencia sensible de los enunciantes. Por lo que es posible establecer itinerarios interpretativos sobre cualquier manifestación estética, como la música coral en Colombia, bajo el establecimiento de parámetros a partir de autores, intérpretes, composiciones.

Y es que en la manifestación de los discursos alternativos frente a lo hegemónico o establecido, vislumbran los planos didácticos-pedagógicos insurgentes para su inserción dentro de los procesos educativos. Ellos forman parte natural y consustancial de todo proceso educativo que se precie de proponer alternativas de formación, concienciación e interacción de agentes de cambio y transformación de las colectividades de las cuales forman parte. Porque los contenidos programáticos también deben estar sujetos a la transitividad enunciativa y resignificarse en pro del fortalecimiento del conocimiento revitalizador del

sujeto, que atienda lo cognitivo-conceptual junto al compromiso con lo identitario de las comunidades de donde proviene ese sujeto.

Porque los espacios educativos deben ser la prolongación de los espacios de la cotidianidad, sin anclarse-anquilosarse en un pasado improductivo o asumir la ancestralidad a manera de camisa de fuerza para no reconocer el beneficio de las inserciones culturales provenientes de otros contextos, y que por distintas influencias van a coexistir bajo operaciones simbólicas cada vez más consistentes. Se trata de reactualizar las bases ancestrales con profunda sujeción al presente y específica proyección en el futuro para que los sujetos puedan habitar lo que siempre les perteneció, es suyo y solo deben apropiarse de ellos a través de una educación menos científica y más humanizada.

Las aulas deben traducirse en escenarios para una pedagogía de la sensibilidad, que permita a las manifestaciones artísticas cohabitar con las teorizaciones y experimentaciones; señalarle a los sujetos las diferentes vías de la alternabilidad discursiva en la que reside la pluralidad de las formas y contenidos. Volviendo al caso de la música y su conversión en baile, supone la reiteración de la corporeización patemizada a modo de concienciación sobre lo propio e identitario volcado en la complejidad de los procesos simbólicos que permitan articular relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido mediadas por la transitividad enunciativa.

Todas las consideraciones anteriores se encuentran contenidas en este libro, que indudablemente representa un valioso aporte a los estudios culturales a través de diferentes ópticas teórico-metodológicas, pero siempre coincidentes en la importancia del sujeto enunciante, en la concienciación de las operaciones simbólicas que conforman la acción comunicativa; acción

que, como hemos podido apreciar, oscila entre el hombre y sus contextos permeados por la subjetividad a manera de elemento base para refrendar la dialéctica de los discursos alternativos a modo de construcción de lógicas de sentido.

Múltiples voces y manos se unen para construir un texto polifónico, amplificado en el sincretismo de los planos enunciativos y enfoques interpretativos que intentan dar cuenta del sujeto plural inmerso en el imaginario del Caribe colombiano, en el imaginario de una nación, que como Latinoamérica toda, sueña en la utopía, la posibilidad de argumentar desde lo profundamente propio encarnado por el Ser Caribe, el Ser que la Universidad Simón Bolívar, a través de diferentes actividades académicas y de extensión, cada día desentraña para presentárselo al mundo confluido en la magia caribeña que revela la singularidad hecha Cultura Universal.

Dr. Luis Javier Hernández Carmona

El Paraíso, agosto, 2019

UN TEXTO EN SU CONTEXTO

Marelvís Mariano-Viloria¹

Matilde Eljach Pacheco²

“...hombre, quería decir todos los hombres que poblaban los ámbitos errabundos... Luz, quería decir todas las luces que se encendían creando las primicias del hogar... Sombra, quería decir todas las sombras que envolvían la pavora desprendida del desconocimiento de la naturaleza...”

(Swadesh, 1995 p.ix)

Iniciamos con un epígrafe de M. Swadesh, como una ruta para elaborar este ensayo sobre el sentido que tiene la palabra hablada, escrita –inscrita– en una situación particular que más adelante se expondrá, en la perspectiva del análisis del discurso: “...*hombre, quería decir todos los hombres... Luz, quería decir todas las luces... Sombra, quería decir todas las sombras...*”. Sin embargo, hombre, luz, sombra, son construcciones históricas, tejidos de habla que nos acercan a significaciones simples o complejas con las cuales albergamos al ser, nuestro ser, por cuanto el habla es una de las posibilidades fundamentales de “estar-en-el-mundo” al decir de Heidegger, por eso “el lenguaje es la casa del ser”. Y, al mismo tiempo, son construcciones simbólicas que van más allá de la contextualización histórica y constituyen un discurso metaforizado que toca

1 Universidad Simón Bolívar, profesora investigadora. Licenciada en Lenguas Modernas, Magister en Educación, Doctora en Ciencias Humanas.

mmariano1@unisimonbolivar.edu.co

2 Universidad Simón Bolívar, profesora investigadora. Socióloga, Doctora en Antropología.

matilde.eljach@unisimonbolivar.edu.co

de cerca al hablante, lo ubica en medio de una urdimbre de significación que le permite estar asido al mundo a través del lenguaje, y he allí el funcionamiento de la semiótica como perspectiva metodológica que hoy redunda en lo extralingüístico como posibilidad de ir más allá de los simples enunciados.

UBICACIÓN CONCEPTUAL

Iniciamos una sucinta ubicación conceptual.

Ese tejido de habla se dice y se escribe; puede ser texto, discurso, oral o escrito. Se dibuja en un contexto que lo acompaña de manera verbal o no, en una situación que comprende todos los elementos, todas las condiciones espacios temporales, físicos culturales, epistémicas, ontológicas, del texto de la enunciación, mucho más que palabras, sentido y compromiso:

Entonces, por principio cultural, nosotros... somos llamados a ser transparentes en nuestras actitudes, en nuestras conductas, en nuestro espíritu... a ser dignos porque somos transparentes. La dignidad expresada por nosotros en estas categorías de luz. Entonces, **la transparencia para nosotros no puede ser solamente un eslogan, un discurso, una cosa ideológica-política. La luz es vivencia y deben vivirla...**" (Abelardo Ramos, citado en Rappaport, 2003 p.116, citado en Barona Becerra y Rojas Curieux, 2007 p.119) (Los puntos suspensivos y los resaltados son de las autoras del artículo).

Aun así, no nos está permitido dar por entendido nada; es necesario establecer la variante social, el sociolecto y el estudio por el individuo que genera el ideolecto:

Se ha llegado a decir que muchas palabras especialmente desconcertantes, incluidas en enunciados que parecen ser descriptivos, no sirven

para indicar alguna característica adicional, particularmente curiosa o extraña, de la realidad, sino para indicar (y no para registrar) las circunstancias en que se formula el enunciado o las restricciones a que está sometido, o la manera en que debe ser tomado, etc. Pasar por alto estas posibilidades, tal como antes era común, es cometer la llamada falacia “descriptiva”... (Austin, 1998 p.43).

Para participar en la construcción de ese tejido se requiere desarrollar habilidades en el uso de la lengua, tener capacidad de comprensión (escuchar-leer), capacidad de producción (hablar-escribir), capacidad de expresión (oral-escrita). El enunciador: debe poseer competencias lingüísticas y paralingüísticas, competencias culturales e ideológicas; son estas las que establecen las restricciones del universo del discurso. El mensaje se transmite y para que pueda ser comprendido, el coenunciador debe compartir las competencias lingüísticas y paralingüísticas del enunciador. La escritura es la representación gráfica de señales de habla. No hay sistema de escritura que logre representar todas las señales de habla.

El análisis del discurso nos lleva a determinar los componentes del enunciado: el contenido proposicional, el contenido modal, y el contenido programático. El enunciado es la expresión lingüística del estado de las cosas en el mundo. El contenido proposicional, es el núcleo del enunciado; sobre este se organiza el contenido modal y sobre este contenido pragmático, que como rol expresa la conexión de cada entidad con la relación predicativa. Los roles son expresados en las lenguas mediante casos. Por ello, desde la socio-semiótica, se intenta una articulación del enunciante y sus espacios enunciativos: “ya que, la socio-semiótica es una mirada desde el contexto hacia el texto, es la lectura para descubrir claves que permitan construir una noción de verdad, un acercamiento al texto

desde la posibilidad del contexto, en el cual, el acto de leer es al mismo tiempo un descubrimiento” (Hernández, 2013 p.141).

De allí, que es de suma importancia la circulación social de los discursos y sus relaciones de significación dentro del “plano de las condiciones objetivas históricas, extradiscursivas, (que forman parte, precisamente, de las condiciones de producción, circulación y reconocimiento de un discurso dado) donde hay que buscar la explicación” (Verón, 1987 p.31). Una explicación que involucra lo intratextual, intertextual y contextual como un todo que se armoniza por medio de la dinámica discursiva que sostiene todas las referencialidades que el sujeto requiere para elaborar sus discursos, que para Verón, “la <<circulación>> dentro de la semiosis social, es la prefiguración de “una lingüística producida como “conciencia colectiva” [que] será consumida como lingüística de la comunicación” (Verón, 1987 p.41).

En esta perspectiva, el discurso es: texto situado que no depende de la extensión, del largo, sino de lo profundo. La secuencia oracional remite a la lengua en funcionamiento; a enunciados superiores a la frase aprehendidos en sus condiciones de producción y en la totalidad de sus mecanismos enunciativos. El significado de las palabras empleadas en un discurso dependerá del contexto y la situación en que se emite. “...el lenguaje expresa sistemas de pensamiento que estructuran lo que puede ser entendido...” (Philo, s.d. p.3). En el análisis del discurso, interesa precisar las relaciones entre el texto como producto (texto en sí mismo oral o escrito) y texto como proceso (discurso), resultante e inmerso en un contexto, en una situación, en unas condiciones de producción y unos mecanismos enunciativos: “...Un lenguaje es una forma de vida. No podemos considerarlo aisladamente y en sí, con independen-

cia de las múltiples funciones que cumple en el cuadro de la vida de quienes lo emplean...” (Austin, 1998 p.9).

Es importante referir las acotaciones de Iuri Lotman en cuanto a “Una de las cuestiones más esenciales es la relación de la cultura con el lenguaje natural” (2000, p.170); desde donde, “los fenómenos de la serie cultural [son] definidos como sistemas modelizantes secundarios” y por medio de una infinita serie de asociaciones se producen otras formas discursivas como la estética, el arte y la música. Asociaciones que denotan la indisoluble amalgama entre lengua natural y cultura; siendo la lengua natural el sistema de comunicación más poderoso dentro de la colectividad humana por su capacidad generadora de significaciones, tal y como lo predijo Ronald Barthes mediante: “una relación interior, la que une el significante y el significado; luego dos relaciones exteriores: la primera es virtual, une al signo a una reserva específica de otros signos, de donde se lo separa para insertarlo en el discurso; la segunda es actual, une al signo con otros signos del enunciado que lo preceden o lo suceden” (Barthes, 1971 p.127).

Y de esta manera se produce el encadenamiento referencial o *continuum* semiótico que origina el funcionamiento de los sistemas sígnicos como coalición o convergencia de los diversos enunciados y las transformaciones simbólicas que operan dentro de ellos. Esto quiere decir, que de este *continuum* semiótico, parten todos los sistemas de signos que generen sentido, sea cual fuere el enfoque que se le quiera otorgar a la producción discursiva; si desde el texto mismo o de los contextos interactuantes, puesto que:

No existen por sí solos en forma asilada 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. A ese *continuum*, por analogía con el concepto introducido por V.I. Vernadski, lo llamamos semiosfera (Lotman, 1996, p.22).

Con este concepto de *semiosfera*, Lotman quiere establecer parámetros dentro y fuera de los sistemas de significación, donde considera que "las cuestiones fundamentales de todo sistema semiótico son, en primer lugar, la relación del sistema con el extrasistema, con el mundo que se extiende más allá de sus límites y, en segundo lugar, la relación entre estática y dinámica. Esta última cuestión puede ser formulada así: de qué manera un sistema puede desarrollarse permaneciendo él mismo" (Lotman, 1999, p.11). Y con esta idea, se hace imprescindible la configuración de la semiosfera para entender su estructuración y funcionamiento de los elementos que interactúan dentro de ella, enmarcados dentro de fronteras:

(...)Que desde el punto de vista de un mecanismo inmanente, la frontera une dos esferas de la semiosis, desde la posición de la autoconciencia semiótica (la autodescripción en un metanivel) de la semiosfera dada, las separa. Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera está contorneada. (Lotman, 1996, p.28).

Muchos pensadores han privilegiado el mundo sensible, y otros el mundo inteligible. Con frecuencia se ha opuesto estos dos mundos como polos dicotómicos y excluyentes, pero la existencia humana les da unidad. Un elemento importante es analizar cómo el sujeto se inserta en el mundo, cómo logra aprehender el conocimiento social:

El conocimiento social lo componen aquellas creencias que los miembros de un grupo o cultura consideran verdaderas, de acuerdo con los criterios de verdad (históricamente cambiantes)... porque se comparan socialmente, las creencias sociales son igualmente patrimonio de la mayoría de los miembros individuales de grupos y culturas, y por tanto influencia en también sus creencias personales sobre los acontecimientos del mundo, es decir, sus modelos...". (Van Dijk, 1999, p.30).

Pero ante esto, lo que tenemos que tener presente es que el lenguaje es elemento fundamental para la definición del hombre como sí mismo, y en relación a los espacios que cohabitan con él, ya que: "Por una parte, es *logos*, aprehensión del ser; por otra, es *logos intersubjetivo*, forma y expresión de la historicidad del hombre. El hombre vive en un mundo lingüístico que crea él mismo como ser histórico. Estas son las dos dimensiones esenciales del lenguaje: la dimensión sujeto-objeto y la dimensión sujeto-sujeto" (Coseriu, 1977, p.32). Así que, a la primera dimensión pertenece el lenguaje como forma general, mientras que en la segunda dimensión, corresponde a la lengua, a la relación con otros hombres. Pero que indudablemente, es a través del lenguaje mismo donde se atribuyen las nociones de humanidad y capacidad de las referencias sobre el ser.

Podemos recurrir a los planteamientos de Benveniste y sus nociones del papel metalingüístico de las lenguas naturales que permite la circulación sígnica dentro de las comunicaciones humanas que se generan dentro de una dialéctica lingüística-cultural, desde donde, históricamente, el funcionamiento del lenguaje y la cultura son inseparables. De allí que Lotman afirme que la cultura tendrá como trabajo fundamental la organización estructural del "mundo que rodea al hombre" (Lotman. 2000, p.17), y obviamente, en esa organización se jerarquizarán los sistemas de representación a partir

de diferentes perspectivas metodológicas, y donde encaja perfectamente, una vez más, la concepción de frontera lotmaniana como elemento de organización y estructuración semiótica, que permite establecer las relaciones de la semiosis con un contexto determinado. Siendo este, el elemento que se convierte en una práctica social, procedimiento metodológico e investigativo, puesto que determina la dinámica y la estática del sistema semiótico, puesto que: “de la posición de un observador depende por dónde pasa la frontera de una cultura dada” (Lotman, 1999, p.29).

Y en la generación de ese complejo sistema de la cultura se encuentra el lenguaje como fuente de estructuración, que en combinatoria con diferentes discursos, va a formar la dinámica cultural generadora de sentidos y significados, abordables a través de una semiótica de la cultura que permita percibir la producción del *continuum* semiótico en relación al *sujet*, el texto y el contexto como fronteras donde convergen elementos de tensión y distensión; espacios de circulación sígnica desde donde surgen nuevas potencialidades de sentido que contienen elementos indiciales que permiten establecer relaciones de significación.

Ahora bien, establezcamos unas cuestiones de método.

En primer lugar precisar la situación: el ambiente y escena dónde y cuándo sucede el acto de habla; luego los participantes: quién a quiénes; en tercer lugar las finalidades: los propósitos, objetivos y resultados, el para qué; luego las secuencias de actos: secuencias de hechos, qué sucede; en quinto lugar la clave: los elementos que establecen el tono, la manera o espíritu del acto de habla, el cómo se hará el acto de habla; seguidamente los instrumentos: las formas y estilos de habla, el registro casual o formal, de qué manera se habla; en séptimo lugar están las normas: la regla sociales que rigen

el evento comunicativo y las acciones y reacciones de los participantes, cuáles; y por último, el género discursivo: el tipo de acto de habla, asertivo, interrogativo, directivo expresivo, cuál tipo.

Un adecuado análisis del discurso deberá dar cuenta de: a) La estructura lingüística de emisiones completas, incluye secuencias de oraciones; b) en consecuencia irá más allá de la frontera de la oración; c) debe permitir generalizaciones sobre las oraciones complejas y las secuencias de oraciones; d) dará cuenta de las relaciones entre gramática y pragmática de la lengua; e) establecerá puentes con otras teorías del estudio del discurso, la retórica, la estilística, la poética; f) prestará atención al estudio del discurso y al estudio de la conversación, y g) se preocupará por los tipos de discurso y el uso de la lengua en distintas culturas.

Esta indagación debe llevarnos a responder: ¿qué se ve / cómo se expresa / cuáles son los enunciados utilizados / cuál fue la lexis que se instanció en cada caso / cómo se construyó el espacio de referencia?; ¿Cuál es la mirada privilegiada?; ¿Cuál es la posición fenomenológica de las formas observadas? ¿Cómo se establecen las relaciones de correspondencia entre un recuerdo del objeto o de la situación vivida y lo percibido en esta situación de existencia?; ¿Cuáles son los enunciados utilizados? ¿Cómo se han construido?; ¿Cuáles son los signos involucrados? ¿Por qué?, porque “...el significado no dimana únicamente del sistema lingüístico si no que es el resultante de un conjunto de fuerzas...” (Otálora, *s.d.* p.88).

Así como una mirada a la deixis. Deixis es indicación para mostrar, se realiza mediante un gesto. En lingüística es la organización de los dominios espacial, temporal, personal o nocional, con relación a los interlocutores. Deixis exafórica o referencia exafórica: buscarla fuera del discurso en la situación. Deixis endofórica: buscar

la referencia dentro del discurso. Uso anafórico: algo que ya pasó. Uso catafórico algo que se anticipa. La mejor manera de examinar la riqueza de los hechos lingüísticos es guiarse por el lenguaje ordinario;

... según Austin el lenguaje natural es un punto de partida necesario, digno de toda atención que se debe comprometer nuestro empeñoso afán clarificador. Las palabras que empleamos a diario son herramientas de las que nos valemos para realizar múltiples tareas; es un principio elemental que tratemos de utilizar herramientas... (Austin, 1998, p.17).

En este punto del relato referenciamos un discurso entramado en elaboraciones políticas y socioantropológicas, que recogen y expresan la historización de hechos que antes y después de sucedidos, siguen repicando en la cotidianidad de la gente. Trataremos de lograr una reflexión aplicativa del análisis del discurso al ejemplo que desarrollaremos en los párrafos siguientes. No sin antes hacer referencia a la generación de procesos de construcción social, desde el punto de vista semiótico, que se mueven en diferentes niveles y perspectivas, pero que mantienen como condición indispensable tres dimensiones: semiótica, comunicativa y cultural, que se interrelacionan bajo un complejo proceso donde la cultura es el elemento de estructuración, la comunicación el de articulación, y la semiótica, el elemento lógico y de posibilidades de significación.

En tal sentido, se trata de incorporar de manera efectiva al propio desarrollo teórico el punto de vista semiótico, y puntualmente el de la semiótica de la cultura, mediante la incorporación de formas conceptuales y no meros conceptos aislados. Todo ello encarado desde las ópticas de la semiosis, que vaya más allá de la simple transmisión de un mensaje, sino más bien, que emerja como elemento de estructuración social que desborde lo simplemente comunicativo

y se oriente hacia la consideración del elemento contextual. Esto hace pensar la cultura como fenómeno social o semiosis social, donde puede destacar una individualidad que ejerza un liderazgo sobre lo colectivo al asumir su representatividad, tal es el caso del hablante que indirectamente asume características de líder, o de enunciados que se imponen en los contextos y se sostengan mediante la transmigración referencial y adaptabilidad a determinado contexto.

Surge la memoria y su articulación en lenguaje como las posibilidades de sostenerse en el tiempo y el espacio, tal y como lo hace Paul Ricoeur, y la vinculación de esta con el tiempo y la narración. Actuando la memoria más allá del simple escenario donde se registran archivos y acontecimientos, sino más bien, a manera de catalizador de los hechos sociales mediados por el lenguaje; de ahí que “la experiencia que el emisor y el interlocutor tienen del lenguaje llega a limitar la pretensión de convertir este objeto en algo absoluto” (Ricoeur, 1999 p.47). Entonces aparece nuevamente la analogía entre lenguaje y dinámica discursiva y sus facultades de generación de significación; la articulación que crea toda una operatividad dentro de los discursos culturales, dentro de los cuales “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).

Bajo las anteriores referencias, la memoria se transfigura en texto que devendrá en cultura, para establecerse una especie de traducción de un lenguaje a otro, de la trasmigración de un lenguaje social a un lenguaje de la cultura, y lo que transformará la cultura en mecanismo de organización y conciencia colectiva. He allí la figuración de la signicidad cultural a manera de desencadenante referen-

cial y generadora de formas de significación que son reconocidas y articuladas dentro de las semiosis producidas. Creando el sistema <<semiótico ideal>> que establecerá articulaciones en diversos órdenes y niveles para determinar las estructuras relacionantes “que violan diferentes eslabones de semejante estructura y necesitan de una constante analogía con el núcleo de la cultura” (Lotman, 2000, 185). Y de esta manera se corrobora el nutrimento del sistema cultural a partir de las divergencias y oposiciones. Esto reitera el enriquecimiento del sistema cultural a través de sus divergencias, referencia que en ningún momento puede considerarse como un límite, sino un ente de generación de sentido y significación, ya que la producción cultural del mundo supone la sistematicidad de los sistemas semióticos implícitos en ella:

“el trabajo fundamental de la cultura [...] consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre. La cultura es una generadora de estructuralidad; es así como crea alrededor del hombre una socio esfera que, al igual que la biosfera, hace posible la vida, no orgánica obviamente, sino de “relación”. (Lotman en Marafioti, 2005, pp.65-66).

Entonces, surgen interesantes categorías que giran en torno al dinamismo semiótico de la cultura que deslinda todos los procesos de significación del automatismo, y de allí su estrecha vinculación con el dinamismo social y el lenguaje como forma de articulación de todos los cambios y metamorfosis discursivas que surge de las necesidades de autorenovación y readaptación a contextos, desde donde brotan nuevas formas que a decir de Roland Robertson (2006), son parte de la *glocalización* o hibridez entre lo local y formas de estructuración discursiva foráneas, que en momentos determinados se asumen como propias. Y dentro de esa dinámi-

ca surgen nuevas narrativas que se constituirán como elementos de una renovada gramática cultural.

Texto en contexto

El caso nos remite a las luchas campesinas en la región Caribe colombiana. Corrían los años 70, con ellos el auge del movimiento campesino en Colombia expresado fundamentalmente en los procesos de recuperación de tierras liderados por la ANUC Línea Sincelejo (una de las divisiones de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, que defendió las acciones directas establecidas en la Costa Caribe por los campesinos). Una tarde cualquiera en el fragor de la movilización campesina y popular, un líder comunitario toma la palabra y entre otras disquisiciones lanza la siguiente conclusión:

“Como decía el camarada Mao Tse Tung: ojo por ojo y diente por diente” más adelante: “Como decía el camarada Mao Tse Tung: para estar guindando, es mejor caer”.

Aplicando a esta intervención concluyente los elementos de método que nos proporciona el análisis del discurso, tenemos que este relato, aparentemente anecdótico, simpático, inverosímil, a mi juicio constituye un ejemplo perfecto para encontrar los elementos relevantes en el análisis del discurso:

1. Situación-participantes-finalidades:

Un líder, entre muchos, subido en una tarima frente a una multitud de campesinos, obreros y estudiantes universitarios y de bachillerato, mujeres y hombres, presentando un enardecido discurso con el fin de informar sobre la situación de la lucha campesina, motivar a los participantes, fortalecer el proceso político organiza-

tivo, visibilizar los nuevos liderazgos, enfrentar al Estado, ganarle nuevas batallas a los terratenientes, demostrar la capacidad de movilización y lucha de los sectores populares unidos y coordinados por los Frentes Obreros Populares que serían la orientación del Partido Comunista Marxista Leninista Pensamiento Mao Tse Tung, de fuerte arraigo en la región por aquel entonces.

Aquí cabe introducir una breve recordación sobre el CONTEXTO sociopolítico que generó esta SITUACIÓN.

El Caribe colombiano vivió fuertes enfrentamientos rurales, particularmente en la región de Córdoba, iniciando la década de los años 70 del siglo pasado; estas confrontaciones tenían profundas raíces históricas fruto de una sucesión de luchas campesinas de comienzos del siglo XX por la recuperación de las tierras. Al inicio tuvieron un carácter espontáneo y luego de la expulsión y arremetida de la fuerza pública y los terratenientes, fueron logrando unos niveles de organización y de desarrollo sistemático. Estas luchas que tuvieron su máximo desarrollo en las décadas del 20 y el 30 en el siglo pasado, destacaron a dirigentes monterianos como Vicente Adamo y Juana Julia Guzmán, entre otros. Fue la época de las grandes tomas de tierras en varias haciendas de la región; de estas surge el primer Baluarte de autogestión, el Baluarte Rojo de Loma-grande, resultado de una recuperación de tierra muy bien planificada, que pronto sufrió la arremetida de la fuerza pública, lo cual no significó el final de la lucha. El Baluarte perduró hasta iniciados los años 50, y en la época de la violencia liberal conservadora, los terratenientes recuperaron mucho del espacio organizado por los campesinos; sin embargo, nuevos liderazgos como Alberto Licona y Francisco Zapata mantuvieron la dirigencia de las luchas campesinas (Parra, 1983, pp.97-109).

Esta fue, a grandes rasgos, la antesala a los procesos de movilización campesina y popular que tuvieron, como hemos dicho, su auge en los años 70, liderados por la ANUC Línea Sincelejo, enfrentando a los terratenientes y a la fuerza pública y también a las políticas gubernamentales agenciadas por el Instituto Colombiano para la Reforma Agraria (INCORA) en la reforma agraria promulgada en 1968.

Un elemento constitutivo de estos procesos, de gran relevancia e incidencia, lo constituyó el arraigo del pensamiento marxista-leninista pensamiento Mao Tse Tung, que tuvo gran acogida entre la militancia de la fracción del Partido comunista colombiano que optó por alinderarse con la línea de Pekín, en aquel entonces. Está acogida se favoreció por el hecho que el maoísmo en China se concentró en el trabajo popular con el campesinado de ese país y este ideario, fue trasladado de manera automática al campesinado del Caribe colombiano sin que mediara contextualización alguna. Fue al final de cuentas, la ideologización del proceso de la lucha ancestral de los campesinos, indígenas y afrodescendientes desde los siglos XVI y XVII, hasta el punto de permear todas las instancias del tejido de la vida social de estas comunidades: “... las ideologías controlan de manera indirecta, las representaciones mentales (modelos) que están en la base y que conforman el contexto introducido en el discurso y en sus estructuras...” (Van Dijk, 2008, p.202).

2. Secuencia de actos-clave-instrumentos:

El acto político al que hacemos referencia como movilización obrero-campesino-popular, guardaba el esquema que aún hoy se sigue: encuentro en un punto específico o en varios, desplazamiento por las vías principales de la ciudad o población, concentración en un sitio prefijado, intervenciones de la dirigencia, actos culturales. El

campesino que hizo el discurso del que extractamos las dos frase resaltadas, seguramente fue un dirigente de alto o mediano rango en el movimiento, pues por las frases que construye deducimos que era militante del PC ML pensamiento Mao Tse Tung, o estaba en proceso de adoctrinamiento por parte de esa organización; el espíritu de la intervención posiblemente era “tirar línea” como se decía comúnmente en estos procesos, adjudicarle a Mao Tse Tung, referente ideológico y político del momento, expresiones como “ojo por ojo, diente por diente”, taxativo en el Corán, con el cual el líder campesino y el grupo político al cual posiblemente representaba, justificaba cualquier decisión que implique reivindicación o retaliación o en caso extremo justicia o venganza, denota la intersección de componentes culturales e ideológicos que según Teun A. Van Dijk, sería una especie de superposición o trasposición de la memoria personal y la memoria social:

Una distinción útil es la que suele establecerse entre la memoria episódica y la semántica que denominaremos respectivamente memoria personal (subjetiva) y social (intersubjetivo). La memoria personal (Tulving, 1983) consiste en la totalidad de nuestras creencias personales (conocimiento y opiniones). Es ampliamente autobiográfica y ha sido acumulada durante nuestra vida a través de nuestras experiencias, incluyendo los acontecimientos comunicativos en los que hemos participado... la memoria personal también presenta creencia sobre hechos específicos en los que hemos participado o sobre los que hemos leído, incluyendo las opiniones personales que tenemos sobre ellos... La memoria social... consiste en creencias que poseemos en común con otros miembros del mismo grupo o cultura, y que en ocasiones se denominan “representaciones sociales” (Farr y Moscovici, 1984)... Porque tales creencias sociales se comparten con otros, son presupuestos habitualmente en el discurso... como sucede con la memoria personal, también las creencias sociales pueden ser de tipo más específico o más general y abstracto. (Van Dijk, 1999, pp.29-30).

De la misma manera adjudicarle a Mao Tse Tung el “para estar guindando es mejor caer” ilustra sobre la popularización lograda por el adoctrinamiento maoísta es caribeñizar al dirigente chino: *guindando, guindar*, es un vocablo de uso común en la zona costera, no necesariamente un sociolecto, significa colgar, estar a punto de caer; entonces, que Mao Tse Tung oriente que para estar guindando es mejor caer, significa que hay que tomar el riesgo, lanzarse a la pelea, comprometerse hasta el fondo, porque es mejor caer que estar colgando, oscilando entre una posición política u otra. Es llevar el lenguaje llano, simple, original, primario: “En consecuencia, no cabe duda de que el lenguaje ordinario no es la última palabra: en principio puede ser complementado, mejorado y superado. Pero recuerden: es la primera palabra” (A Plea for Excuses, Phil. Papers, 133, Austin, 1998, p.19), a una imbricación con el lenguaje público, es en este caso, el lenguaje político marxista:

“... las ideologías... son “sistemas de creencias”... han de considerarse en abstracto, entendiéndolas como la base “axiomática” del sistema de creencias compartido socialmente por los grupos humanos... las ideologías se comparten como representaciones sociales (Aebischer *et al.*, 1991; Rosembreg, 1988)... las ideologías son sociales... En los sistemas sociales, las creencias (conocimientos, opiniones y actitudes) actúan como una interfaz entre lo conectivo y lo social... las ideologías son compartidas (o discutidas) por uno por los miembros del grupo social... ya que no hay un lenguaje “privado”, según nuestra definición existen ideologías no personales...”. (Van Dijk, 2008, pp.204-205)

3. Normas-género:

Este tipo de eventos comunicativos están regidos por el interés en reforzar el propósito o finalidad del acto; el rol que desempeña el dirigente que interviene es el de agitador, el de transmisor de una propuesta política no gremial. Mao Tse Tung no pertenecía a los estatutos de la ANUC; pero sí al ideario político del PC ML-pensa-

miento Mao Tse Tung; el anarcogremialismo de la época posibilitó este tipo de discurso, expresivo, oral, conclusivo y asertivo; manifiesto como deixis exóforica, en tanto, es la movilización social y campesina la que determina el tono del discurso su intencionalidad su performatividad y como deixis endóforica, en la medida en que el discurso del campesino incorpora recursos de la memoria personal y de la memoria social, estableciendo un diálogo entre lo cotidianamente asimilado –*ojo por ojo, diente por diente*– o –*estar guindando*– con una filosofía política en proceso de asimilación –el pensamiento Mao Tse Tung– :

“...A diferencia del conocimiento, las ideologías... proporciona la base de juicios sobre qué está bien o qué está mal, qué es correcto o incorrecto y facilitan ideas básicas para la percepción social y la interacción; por lo tanto la construcción básica de los bloques ideológicos son valores socioculturales...” (Van Dijk, 2008, p.209).

Y para el caso que nos ocupa, llevar la propuesta política al terreno de la moralización del discurso; a pesar de la brevedad del enunciado –texto situado– el conocer y participar en su contexto, me permite realizar las consideraciones expresadas; de allí que no considere humorística la frase, sino, profundamente expresiva de los procesos de ideologización como hemos señalado, y de la capacidad de apropiación y adaptación que tienen las comunidades para recrear y permear los discursos.

Es nuestra interpretación de un caso, aparentemente aislado y anecdótico que nos causó fuerte impacto hace años y que refleja o retrata los procesos de politización e ideologización seguidos en aquellos años, no solo con los campesinos, sino con los universitarios, los cuales con diferentes sociolectos e ideolectos, reducimos por igual el conocimiento teórico académico y empírico vivencial, a la narrativa predominante en el contexto de la época.

Pero al mismo tiempo, representa la transmigración referencial y adecuación de postulados de un líder como Mao Tse Tung a un espacio de referencia específica como el Caribe colombiano. Lo que permite establecer un *continuum* semiótico a partir de la adaptabilidad que se crea y el surgimiento de una renovada forma discursiva a partir de la hibridación de varias conceptualizaciones y validarse en la palabra del líder y la construcción de una semiosis a partir de las relaciones sígnicas. Recordemos las acepciones de expresión y contenido manejadas por Louis Hjelmslev, donde: “una *expresión* que señala hacia un *contenido* que hay fuera del signo mismo [...] el signo es una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido” (Hjelmslev, 1974, p.73). Por lo que la propuesta se orienta hacia la función del signo como solidaridad; “La función del signo es por sí misma una solidaridad. Expresión y contenido son solidarios, se presuponen necesariamente. Una expresión solo es expresión en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido solo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión” (Hjelmslev, 1974, p.75).

En virtud a lo expresado anteriormente, es válido proponer la presencia de la expresión y el contenido dentro de la signicidad cultural y su potencial adaptabilidad dentro de diversos contextos que confluyen a través de las figuraciones del lenguaje, ya que; “el conocimiento del mundo es equiparado a un análisis filológico” (Lotman, 2000, p.177). Por lo que podemos asumir la cultura como un conjunto de textos: “cualquier texto ha de dividirse siempre en la primera etapa en dos y solamente dos partes, cuyo número mínimo garantice su extensión máxima: *la línea de expresión* y *la línea de contenido*, que tienen solidaridad mutua a través de la función de signo” (Hjelmslev, 1974, p.88). Lo que nos lleva a pensar en la construcción de nuevas narrativas como la aludida anteriormente.

Así que estamos frente a una forma de autorrenovación de formas discursivas que representan una dinamicidad cultural, de intercambio y compartimento de elementos tanto discursivos como culturales, ya que “El dinamismo de los componentes semióticos de la cultura, por lo visto, se halla vinculado al dinamismo de la vida social de la sociedad humana” (Lotman, 2000, p.186), por lo que surgen las agregaciones sígnicas que hibridan narrativas y formas discursivas para hacerse aseveraciones con sentido y pertinencia, que en este caso, está supeditada al adoctrinamiento político.

Y desde la óptica semiótica es realmente importante revisar esas dos expresiones desde el punto de vista de la validación y argumentabilidad; y la presencia del agente legitimante como lo es Mao Tse Tung, lo que crea un consecuente discursivo que excluye al hablante de su autoría, pero al mismo tiempo lo faculta y posiciona dentro de los espacios discursivos como muestra del dominio del conocimiento, lo cual se transforma en un discurso del poder emergente y subversor frente a las circunstancias sociales y políticas del momento. Lo que obviamente coadyuva en la consolidación del liderazgo y convencimiento de la masa.

Pero, además de esta ejecutoria de asimilaciones referenciales dentro de las unidades discursivas, es evidencia de la hibridación de formas conceptuales, disimiles en apariencia, pero que se armonizan dentro del espacio enunciativo que crea nuevas formas expresivas, al mismo tiempo que manifiesta la movilidad social y los cambios culturales. Así que en esa frase reconstruida a través de antagonismos se recrea la noción de unidad a partir de la memoria y las semiosis que se generan a través de un proceso de *adaptabilidad* y *autoacumulación*, y su consiguiente conformación de principios estructurales y alternativos; por lo que la *alternabilidad* permite que “Toda realidad que es arrastrada a la esfera de la cultura empieza a

funcionar como realidad *signica*” (Lotman, 2000, 192). Es decir, se hace signo que deviene de un signo, lo cual prefigura la creación de una metacultura: “un sistema omniabarcante de segunda fila” (Lotman, 2000, 193).

Así que una simple frase, en apariencia, que ha sufrido una sustancial modificación en su estructura y combinación de referentes se transforma en evidencia de un complejo proceso semiótico que en ningún momento tiene como estructura fija la herencia cultural. De allí las consideraciones lotmanianas sobre el carácter no-hereditario de la cultura, puesto que, igual al lenguaje, la cultura sufre cambios a partir de la movilidad social, que lógicamente serán nuevas formas de organización de la memoria colectiva. Y lo que indudablemente va a crear un espacio extrasemiótico que redundará en la riqueza y complejidad de las formas de representación *signica* que en función de la alternabilidad compartirán los espacios enunciativos, tal es el caso del mito, las narraciones de tradición oral, la estética, literatura o música.

En referencia a lo anterior, Sandoval y Hernández (2017) afirman que

no se trata de mantenerse apegado a un pasado o a una tradición como elementos inamovibles de la cultura, sino adecuar a los planteamientos lotmanianos de la cultura y sus nociones de semiosfera. p.78

Al respecto, la figuración de la cultura como campo *signico* se complejiza en su “tarea de conservar la experiencia individual [que] exigía nuevas funciones de la memoria, considerablemente más complejas” (Lotman, 2000, 200), por lo que los planteamientos que se dan originalmente sobre una memoria semántica codificada se transforman en complejo campo semiótico que se genera a través de una serie de *tratos* (Lotman, 2000) que dinamizan las relacio-

nes discursivas-culturales. Y entre estos tratos encontramos el del enunciante y su auditorio, con él mismo, con la tradición cultural, y al mismo tiempo, el trato que de la misma manera le dan los espectadores u oyentes:

Y ante estas consideraciones *podemos* afirmar que, el texto no es la realización de un mensaje en un lenguaje determinado, sino, un dispositivo que tiene variados códigos, con la capacidad de transformar mensajes, generar nuevos; convertirse en un generador informacional de amplio espectro. Lo que se establece con el texto es un trato, una compleja relación de significaciones y sentidos que generan un entrecruce de subjetividades. (Hernández, 2013, p.122)

De esta forma, las frases aludidas desbordan el simple elemento comunicativo y se establecen a manera de estructurante de una semiología que se crea dentro de la esfera ideológica-política bajo la función creadora del lenguaje y asociación referencial que permiten la confluencia del dialogismo del texto, el poliglotismo que se yergue como mecanismo generador de sentido, ya que: “la labor de la escritura crea así un universo saturado de detalles significativos y, gracias a ello, más significativo que el natural, como atestigua la abundancia de los indicios pertinentes” (Bourdieu, 1992, p.22). Lo que crea la posibilidad de la aparición de estructuras metatextuales que confluyan en las fronteras a manera de espacios de la significación y sus sincretismos y oposiciones:

La estructura del aspecto semiótico de la cultura es contradictoria. Una tendencia está ligada a la multiplicación de los lenguajes diversos. El carácter dinámico del proceso determina el surgimiento constante de sistemas signícos nuevos y el traslado de sus dominantes. Los gestos, el canto, la danza, las diferentes ramas del arte se turnan en el papel de conductores del proceso semiótico. Este proceso nunca es monoestructural. (Lotman, 2000, 209)

Entonces, desde lo sincrético se puede establecer un reordenamiento que tiene al lenguaje como mediador de la cultura humana en la suma de sus contradicciones y sincretismos; en sus posibilidades de adaptar la refencialidad a singulares espacios de enunciación y crear nuevas narrativas que sustenten posiciones políticas-ideológicas bajo los valores de la argumentabilidad y validación a través de personajes de la historia de la humanidad, tal es el caso de Mao Tse Tung y su figuración espacio-temporal en el Caribe colombiano durante un acto político-reivindicativo de las minorías y explotados. Es la figuración de los campos de la historia dentro de los campos semióticos y de análisis del discurso que brindan otras posibilidades de interpretación como lo adujo Lotman:

La dualidad de la naturaleza de la cultura humana está ligada a la esencia profunda de la misma: la combinación conflictual de su orientación lineal y la repetición cíclica. La doble naturaleza de la cultura humana es la base real de los dos enfoques semióticos de su historia. (Lotman, 2000, 212)

Por obra y magia del lenguaje, dos frases en apariencia ambivalentes y contradictorias, dan paso a un estado dinámico en la generación de significación y estructuración de nuevas formas discursivas y generación de sentido como intensificación de las tendencias de significación que lindan entre lo comunicativo, lo semiótico y lo cultural como formas de interacción y reactualización discursiva bajo el establecimiento de una compleja triangulación semiótica que dinamiza la cultura en función del lenguaje y sus funciones de gran mediador entre la realidad y los enunciantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Austin, J. L. (1998) *Cómo hacer cosas con palabras*. Quinta impresión. Barcelona. Paidós

- Barona Becerra, G. y Rojas Curieux T. (2007). *Falacias del pluralismo jurídico y cultural en Colombia. Serie estudios sociales. Ensayo crítico*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Barthes, R. (1971) *Ensayos críticos*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Benveniste, E. (1978) *Problemas de lingüística general*. México: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. (Génesis y estructura del campo literario)*. Barcelona: Anagrama.
- Coseriu, E. (1977). *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hernández Carmona, L. J. (2013). *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Hjelmslev L. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lotman, I. (1996). *Semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión*. España: Gedisa.
- Lotman, Y. (2000). *La Semiosfera III*. España: Cátedra.
- Mariafioti, R. (2005). *Sentidos de la comunicación. Teorías y perspectivas sobre cultura y comunicación*. Buenos Aires: Biblos.
- Otálora, C. (s.d.). www.campushuma.com.ar/campues20/mod/resource/view.php?id
- Parra, E. (1983). *La investigación-acción en la Costa Atlántica. Evaluación de la Rosca, 1972-1974*. Publicación auspiciada por Fundación para la Investigación y Desarrollo de Sucre FIDES, Sincelejo; Fundación del Sinú, Montería; Fundación para el Desarrollo de la Democracia “Antonio García”, Ibagué; y Fundación para la Comunicación Popular, Cali.
- Philo, G. (s.d.). Glasgow University Media Group. University of Glasgow, Adam Smith Building, 40 Bute Gardens, Hillhead, Glasgow G12 8 RT, UK.

- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Universidad Autónoma.
- Robertson, R. y Giulianotti, R. (2006). “Fútbol, globalización y globalización” en: *Revista Internacional de Sociología*, LXIV(45), septiembre-diciembre, España.
- Sandoval y Hernández. (2017). “Discurso musical y discurso literario: la amalgama del sentir caribeño bajo el ritmo del acordeón”, en *Polifonía Caribe: un concierto interdisciplinario*. pp.61-83
- Swadesh, M. (1995). *El lenguaje y la vida humana*. Fondo de cultura económica, octava reimpresión 1995. Chile.
- Van Dijk, T. A. (2008). “Semántica del discurso e ideología”, en *Discurso y Sociedad*. 2(1). 2008, pp.201-261.
- Veron, E. (1987). *La semiosis social*. [Fragmentos de una teoría de la discursividad]. Argentina.

Cómo citar este capítulo:

Mariano-Viloria, M., & Eljach, M. (2018). Un texto en su contexto. En M. Mariano Viloria, Y., Sandoval-Camacho, & E. Lara-Posada, *Sujeto y discursos alternativos* (pp.27-51). Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

LA MÚSICA VALLENATA ENTRE LA ESPECTACULARIDAD Y LO ANCESTRAL. COMUNICACIÓN Y DIÁLOGOS INTERCULTURALES

Yaneth Sandoval-Camacho¹

Dentro de las caracterizaciones de la interculturalidad nos remitimos a la relación dialéctica que se presenta entre diversas culturas a partir de valores de sostenimiento que intercambian referencialidades y las mantienen desde el intercambio simbólico, tal y como ha sucedido con los mitos y los discursos religiosos. Esto es la interculturalidad desde la perspectiva que incluye diversos y sincréticos elementos, entre los que cabe destacar los históricos, sociales, culturales, políticos, económicos, y específicamente, las semiosis que se construyen alrededor de las relaciones de significación-representación.

De hecho, José Enrique Finol enfoca las relaciones de comunicación intercultural como mecanismos de interpretación; desde esta perspectiva:

El encuentro entre sistemas culturales supone un conjunto, a veces mayor a veces menor, de semejanzas y diferencias. Si bien la pertenencia a un “linaje humano universal” supone un conjunto de semejanzas

¹ Universidad Simón Bolívar. Licenciada en Lenguas Modernas, Magíster en Educación, Dra.(C) en Ciencias Humanas.
ysandoval2@unisimonbolivar.edu.co

“humanas” –todos los seres humanos nacemos, comemos, nos vestimos, trabajamos, nos reproducimos, morimos–, es en las relaciones con nuestros congéneres, en el marco de situaciones dadas y como consecuencia de una historia específica, que generamos respuestas diferenciadas para nuestras necesidades, creamos significaciones con las que, de diversas maneras, nos identificamos, nos autocalificamos y valoramos (Finol, 2016, p.51).

En este sentido, los intercambios dentro de los procesos de significación cultural se producen desde los espacios específicos de los sujetos y se multiplican en las relaciones sociales que muy puntualmente son estudiadas por la sociosemiótica desde sus convergencias y alteridades.

En ese marco histórico y situacional, los procesos semióticos, gracias a los cuales atribuimos significaciones a los mundos reales e imaginarios donde nos desenvolvemos, configuran nuestras múltiples identidades y, correlativamente, configuran las alteridades que son, también, configuraciones semióticas que atribuimos, con mayor o menor precisión, a los otros. Se trata de un proceso dialéctico gracias al cual, desde nuestras identidades, construimos las alteridades y, recíprocamente, desde estas construimos aquellas. Si nuestras identidades, en medio de sus naturales condiciones dinámicas, delinean sus contornos propios es porque desde ellas se generan caracterizaciones, significados y sentidos que permiten establecer lo que consideramos como conocido y propio, como perteneciente a nuestra visión de nosotros mismos y de “los otros”; del mismo modo, en las alteridades (Finol, 2016, p.51).

Y de la misma manera podemos establecer una relación entre manifestaciones propias de regiones y localidades que se universalizan a partir de una dialéctica cultural, que a partir de identidades

y alteridades construyen importantes campos de significación, y al mismo tiempo, de referencialidad cultural; tal es el caso de la música vallenata. Y en este aspecto es importante referir las consideraciones de García Canclini sobre los desplazamientos de las referencialidades culturales a través de los procesos de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida social:

En estos días es que estas condiciones de producción, circulación y consumo de la cultura se han transformado radicalmente en los últimos años. No ocurre solo dentro de una etnia, no ocurre ni siquiera dentro de una nación, sino globalmente, traspasando fronteras, volviendo porosos todos los tabiques nacionales o interétnicos y haciendo que cada grupo pueda abastecerse de repertorios culturales muy diferentes. Así se complejiza mucho cada sistema cultural. Cada sistema no es el resultado solo de una relación de cultivo, de acuerdo con el sentido filológico de cultura, no deriva únicamente de una relación con un territorio en el cual nos apropiamos de los bienes o del sentido de la vida en ese lugar y construimos una cultura que representa ese territorio. (García, 1997, p.37)

Indudablemente que la anterior aseveración nos lleva a pensar en la migración de las referencialidades culturales que se van incorporando a otros espacios que los asimilan y contextualizan, tal y como lo ha demostrado Yuri Lotman y sus estudios sobre la dinámica cultural y las relaciones sónicas de los intercambios heterogéneos y no-hereditarios de la cultura, por lo que se hace imprescindible dentro de esta movilidad referencial volver a García Canclini y con él, direccionar hacia el concepto de multiculturalidad a manera de proceso paralelo a la manifestación intercultural:

Al definir a la cultura de este modo, estamos diciendo que la cultura no es apenas un conjunto de objetos, de obras de arte, ni de libros, o sea, no es un conjunto existente material y sónicamente como

unidad, como algo identificable fácilmente. Son procesos sociales, y parte de la dificultad de hablar de la cultura es que circula, se produce y se consume en la sociedad. No es algo que esté siendo siempre de la misma manera. De ahí la importancia que ha-adquirido la teoría de la recepción o los estudios sobre recepción y apropiación de bienes y mensajes en las sociedades contemporáneas. (García Canclini, 1997, pp.35-36)

Este aspecto es importante destacar la potencialidad de la circulación de los referentes culturales y su transformación dentro de la dinámica y dialéctica cultural que comportan las posibilidades de transformación de lo local en universal y su posicionamiento y empoderamiento dentro de contextos culturales análogos o disímiles. Generando en todo sentido la redimensión simbólica que articula, en nuestro caso concreto, lo ancestral con lo contemporáneo.

De allí que nos volquemos en la teoría de la acción comunicativa de Habermas y su enfoque sobre la “verdad de los enunciados y los actos vivos de habla” (1984, p.103) dentro de la circulación social de los enunciados y la generación de significación, y al mismo tiempo, la consolidación de estos enunciados dentro de los conglomerados sociales. Indudablemente la música vallenata está inmersa dentro de la acción comunicativa que articula diferentes elementos y crea relaciones sígnicas mediante su interacción consensuada entre los agentes intervinientes en el proceso discursivo. Y es de esta manera que Habermas reconoce la eficacia de la acción comunicativa:

Por acción comunicativa entiendo una interacción simbólicamente mediada. Se orienta por normar obligatorias que definen expectativas recíprocas de comportamiento y que tienen que ser entendidas y reconocidas al menos por dos sujetos agentes. Las normas sociales vienen corroboradas por sanciones. Su contenido semántico se objetiva en expresiones simbólicas y solo es accesible a la comunicación en el medio

del lenguaje ordinario. Mientras que la eficacia de reglas técnicas y de estrategias depende de la validez de enunciados empíricamente verdaderos o analíticamente correctos, la validez de las normas sociales viene asegurada por un reconocimiento intersubjetivo fundado en el entendimiento o en un consenso valorativo. (Habermas, 1984, p.27)

Bajo estos criterios de la acción comunicativa las relaciones sígnicas en su articulación ingresan a los espacios de interacción social desde los niveles mismos de la cotidianidad que son reglamentadas por las convenciones sociales y mediadas por las relaciones intersubjetivas. Por lo que la música vallenata deviene de una interacción social, que además de convenida, crea lógicas de articulación y sentido mediante la interacción simbólica que involucra: agentes, textos, contextos y referencialidades; pero siempre guardando el elemento más significativo como es la cotidianidad, y he allí la fuerza representacional de la experiencia cotidiana:

Esta experiencia cotidiana es ante todo relativa al cuerpo y sus órganos; pues el campo de la percepción está constituido en términos cenestésicos. Esta experiencia cotidiana está cortada (en términos perspectivistas) al talle de un yo con una experiencia de espacio y tiempo centrada en torno al sujeto. Además, la experiencia cotidiana se forma no solo cognitivamente, sino en conexión con actitudes afectivas, intenciones e intervenciones prácticas en el mundo objetivo. (Habermas, 1984, p.39)

Y en este sentido, los planteamientos de la acción comunicativa coinciden con los de la Ontosemiótica al incorporar lo patémico dentro de las esferas de la significación; más aún, en lo referente a la música vallenata y vinculación con las necesidades subjetivas-afectivas de los enunciantes que se desdoblán en el texto poético y musical.

Para complementar este enfoque dentro de la acción comunicativa y los contextos sociales, es importante señalar los aportes de Pierre Bourdieu dentro de los campos del arte y su figuración escénica, desde donde parte del concepto de campo, como el sistema de relaciones sociales que define la producción de una forma específica de capital. Así que la interacción de esos campos, sus influencias recíprocas y relaciones de dominación, son las que definen la estructura social. Entonces, la música vallenata se incorpora a manera de campo simbólico dentro de determinados espacios y tiempos bajo la creación de lenguajes alternativos a través de los discursos estéticos, y en este caso concreto, sobre la música; puesto que el discurso estético tiene la capacidad de “concentrar y condensar en la singularidad concreta de una figura sensible y de una aventura individual, que funciona a la vez como metáfora y como metonimia, toda la capacidad de una estructura y de una historia” (Bourdieu, 1997, p.51).

La música vallenata será la gran metáfora de la nostalgia telúrica que articula una red intersubjetiva y permite su vinculación con los tiempos presentes y permita constituirse desde diferentes articulaciones de las relaciones discursivas, y en momentos, llegue a superar el simple espectáculo tipificado como desmemoria y simple transitoriedad, porque aún se afianza en lo originario, apela a las categorizaciones sensibles de los sujetos y sus formas de sostenimiento simbólica con respecto a la realidad.

Así que el Vallenato desde la acción comunicativa y campos del arte supera una simple arqueología musical y se capitaliza en una serie de colateralidades que incluyen indivisiblemente el texto literario y el musical; el acordeón como instrumento de figuración colectiva y su incorporación al discurso cultural que se articula desde las perspectivas originarias-identitarias del Caribe colombiano y su vincu-

lación idiosincrática con realidades presentes que mediante una red intersubjetiva posibilita su reactualización tanto en el espacio semiótico como en la interacción social. Por lo que es importante destacar que la música vallenata en su universalización ha articulado un complejo proceso de adaptación y readaptación que permite su vinculación dentro de este *continuum* semiótico.

LA MÚSICA DE ACORDEÓN Y SU DIVERSIFICACIÓN CULTURAL

Toda la anterior contextualización teórica, sirve para ubicar el acordeón como unidad de generación significativa que está profundamente ligada a las narrativas culturales que han interactuado dentro de los diversos contextos mundiales y han ido afianzando la confluencia entre el discurso literario y el discurso musical. De allí, que podemos categorizar el acordeón a manera de elemento mestizado, que llegado de Europa a través de los procesos de conquista y colonización se siembra en el alma Caribe, y desde allí, se diversifica dentro de lo local, interpretando el sentir de comunidades y sus manifestaciones autóctonas.

En el Caribe colombiano, el acordeón se hibrida con la caja africana y el instrumento aborígen llamado guacharaca; combinación de elementos que evidencia el mestizaje que crea la narrativa que fusiona lo literario y lo musical con el encarnamiento del alma popular, que indudablemente, representa el alma nacional. El acordeón no es tan antiguo, entre los instrumentos musicales, como lo presumen algunos.

El maestro Escalona, maestro en tantas otras artes, y en la amistad, como en la propia música, sabe la historia de sus orígenes, que no se remonta, en Europa, a más de siglo y medio. Marineros que hacían el

tráfico entre las islas vecinas de las Antillas trajeron los primeros acordeones de Riohacha. (Molina, 1973, p.17)

La confluencia de particularidades propias del Caribe colombiano otorga elementos esenciales para el acordeón y su relación sistémica con otros instrumentos, se constituya en referencia identitaria, marca originaria de la región, que se universaliza mediante la trasmigración de esos instrumentos a los que hoy se conoce como ‘música vallenata’. Indudablemente representa la hibridación cultural que hoy forma parte de las bases ancestrales del Caribe colombiano.

Y dentro de esa semiosis que genera la música de acordeón las narrativas culturales sustentadas en lo musical y lo literario, es importante destacar la interpretación de esas historias como confluencia de discursos y relaciones simbólicas que permiten establecer interpretaciones desde la índole social. Obviamente esta posibilidad de análisis permite determinar la narración como punto de encuentro entre: memoria, ritos, relatos, discursos; expresiones que recogen la esencia de la cultura de una determinada organización social.

Estas ‘narrativas’ son formas de organizar los acontecimientos a partir de los relatos que se construyen alrededor de ellos. Y de alguna manera es la definición que Veyne otorga a la historia: “La historia sigue siendo fundamentalmente un relato y lo que denominamos explicación no es más que la forma en que se organiza el relato en una trama comprensible” (Veyne, 1984, p.67). De allí, que la narración se configura a manera de elemento figurativo y estructurador del discurso y sus posibilidades de figurar el mundo desde las fronteras entre la realidad y la ficción. Por ello, las narrativas organizan las manifestaciones discursivas que se enrique-

cen en el arte de contar y redefinir semióticamente los referentes constituyentes.

Y siguiendo los postulados de Paul Ricoeur, el acto de contar involucra la imaginación como forma de reconocer las nociones de realidad construidas en las instancias discursivas; por lo que:

El acto de contar ejerce su talento imaginativo en el nivel de una experiencia humana que, previamente, resulta <<común>>. Las tramas, los caracteres o los temas son las formas de una vida que se vive realmente en común. Al respecto, las autobiografías, las memorias y las confesiones solo son las secciones, de un arte narrativo que, en su conjunto, describe y redescubre la acción humana en términos de su interacción (Ricoeur, 1999, p.150).

Al respecto, el discurso musical se transforma en semiosis que involucra la analogía entre música y texto, una idónea forma de crear empatías y relaciones intersubjetivas entre: autores, textos, ejecutores y espectadores a través de una narrativa que genera diversidades y se nutren a medida que evolucionan en medio de los contextos y realidades. Y a pesar de esa evolución y reactualización, conservan rasgos originarios que los hacen destacarse y caracterizarse desde lo ancestral. Lo que nos permite hablar de un nuevo paradigma para revisar las identidades con la temática de la música, y más aún, con la música de raigambre popular.

Un primer aspecto al que los compositores otorgan gran valor está relacionado con lo más originario y genuino de su cultura. Para ellos es muy importante que su composición manifieste lo más esencial, su ser, su identidad, esto es, que la composición hable de sí, de sus experiencias, de sus vidas, de su cultura, de manera que se logre rescatar a través de ellas lo más autóctono de su contexto, en estos casos del Caribe colombiano, y de esta manera mostrar al mundo como legíti-

mamente son, sienten y se expresan los habitantes de esta región del país. (Lara-Posada y De Castro Correa, 2018)

Se debe pensar en las formas enunciativas y simbólicas, como el discurso musical, a manera de alternativas de análisis que posibiliten abordarlas desde la configuración discursiva y su articulación de valores identitarios. Ya que el discurso musical tiene una poderosa capacidad empática al trabajar con experiencias emocionales muy intensas, mucho más poderosas y efectivas que otras narrativas, e indudablemente, potenciándose las de raigambre popular como la música vallenata que ha permitido una apropiación desde el punto de vista existencial, de allí, nuestro hincapié en el uso de la Ontosemiótica como perspectiva metodológica y punto de discernimiento.

A esta relación intersubjetiva, que se crea entre la música vallenata y sus interlocutores, se agrega un elemento importantísimo como es el campo interpretativo que se establece alrededor de ella, que aunado a las cadencias musicales, letras e interpretaciones, configura un rico campo semiótico a la hora de hacer análisis sobre las narrativas culturales que interactúan en la conformación de universos de significación. De allí, que es importante insistir que la categorización de narrativa se aleja de las concepciones tradicionales que se le han otorgado a manera de género literario y se orienta hacia el conocimiento e interpretación de las realidades y contextos (Ricoeur, 1984), y además, ofrece la oportunidad de estructurar visiones desde la interculturalidad.

De esta manera el discurso narrativo como instrumento de interpretación, según las propuestas de Bruner (1987), es uno de los mecanismos a través de los cuales se confiere sentido a la realidad, haciendo énfasis en la dimensión temporal de nuestra existencia,

en correlación con lo que Hernández Carmona (2010), ha denominado circunstancialidades enunciativas como los lugares desde donde se enuncia en correlato con los espacios públicos, privados e íntimos. Por lo que, siguiendo a Bruner, estaremos frente al modo paradigmático de conocer la realidad. Esto es, la construcción de categorías que permitan conocer la acción humana dentro determinados contextos y realidades y en función de las identidades establecidas o carácter prototípica de la imagen que se tiene de determinada categoría.

Por lo que narrar en este sentido es mucho más que la mera descripción de eventos o acontecimientos; narrar es reconstruir mediante el contar esos eventos o acontecimientos y otorgarle una atribución con respecto a una serie de personajes y escenarios de significación. Y en este sentido, se puede argumentar que los personajes de una narrativa son directamente proporcionales a sus experiencias (Reagan, 1993), es por ello que se insiste que la narrativa es la que construye la identidad por sus posibilidades de construcción semiótica y simbólica como argumento de la historia narrada y en función de una historia real. Así, lo que produce la identidad del personaje es la identidad del argumento y no viceversa (Ricoeur, 2007). Lo que en la manifestación de la música vallenata es elemento de imprescindible formulación en la construcción de referencialidades.

De allí, que las narrativas están profundamente ligadas a la experiencia y relaciones intersubjetivas que se establecen en los nexos de significación; lo que representa uno de nuestros aportes con respecto al enfoque de la música vallenata y los discursos de la interculturalidad, puesto que, toda narrativa construye un sentido de vida, al mismo tiempo que permite al sujeto reconocerse en ellas y afianzar sus posibilidades de sostenimiento en los tiempos y es-

pacios de la enunciación, por lo que la relación simbólica a partir de narrativas es de suma importancia, al establecer un sentido relacional y procesual a las interpretaciones como formas de leer el mundo.

Así que la subjetivación como proceso de análisis de contenidos culturales ofrecerá recursos que privilegian al Ser y sus desdoblamientos a través de la memoria, la historia y el deseo que fortalece el espíritu y la palabra para asumir la región íntima como recurso de apelación ante los intentos globalizadores (Hernández y Vilorio 2017, p.89).

De esta forma la construcción de un sentido o interpretación siempre va a estar ligado al orden narrativo que es quien configura los acontecimientos en unidades de significación a manera de paradigma identitario, que en el caso concreto de la música vallenata establece variadas aristas de interpretación. Interpretación que ofrece elementos categoriales que se van a mantener a partir de una isotopía central, que en nuestro caso, está representada por el orden telúrico y su soporte identitario. Por lo que la implementación de narrativas como mecanismos de interpretación permite la diversificación de los sentidos y la conjunción tanto intercultural como existencial dentro de las interpretaciones semióticas. Y al mismo tiempo, este orden telúrico, va a posibilitar la homología referencial entre diversas realidades y contextos.

Y es que esta homología referencial es la responsable de la expansión de las narrativas y las formas de concebir las realidades y contextos, porque aplicando los postulados de la Ontosemiótica, el sujeto es un texto que se diversifica en las diferentes perspectivas de enunciación y se hace profundamente connotativo, diversificado referencialmente en las relaciones tanto existenciales como in-

terculturales, y por medio de esa diversificación se expanden y consolidan en otros espacios, tal y como ha sucedido con la música vallenata. Porque indudablemente la música vallenata está contenida en este tipo de narrativas culturales que se arraigan en los procesos históricos a partir de elementos de sostenimiento subjetivo, tal es el caso de la nostalgia telúrica. Isotopía desarrollada desde la Ontosemiótica desde donde:

La cosmicidad telúrica hace que los referentes se metaforicen en intrincadas formas simbólicas que evidencian un tránsito poético que supera los espacios físicos-geográficos y los transforma en el peregrinaje que permite reconstruir los mundos íntimos desde la mirada poética como otra forma de alcanzar lo pretendido, al mismo tiempo de recuperar lo ido en medio de las migraciones de la vida. De esas figuraciones que deambulan como fantasmas afables y ayudan a alimentar la memoria en su lucha contra el olvido y el desarraigo; creando una perspectiva en el tiempo que permita habitar los espacios inmanentes y los simbólicos en coalición entre la racionalidad y la patemia. (Hernández, 2017)

El orden telúrico se asume, dentro de la música vallenata, como el eje fundacional y de sostenimiento entre lo ancestral y la espectacularidad que asume esa narrativa musical al universalizarse; lo telúrico sirve de escenario para manifestarse como la gran metáfora del hombre que deambula en búsqueda de sí mismo. Lo telúrico es el gran sostenedor de la interculturalidad porque representa la isotopía fundante de una narrativa totalizadora, que junto a la manifestación de las deidades, configura el orden inicial de la humanidad.

EL VALLENATO Y LA CONVERGENCIA DISCURSIVA

La música vallenata representa hoy día una importante manifestación cultural que linda entre la espectacularidad y lo ancestral,

máxime cuando la concepción de espectáculo es la que de alguna u otra manera prevalece por su correspondencia con los sistemas de producción, discursos del poder mediático y vinculaciones económicas. Hecho que no debe ser demonizado, sino más bien articulado a través de los discursos de la interculturalidad a las visiones originarias-identitarias donde encontramos isotopías fundacionales enraizadas en la nostalgia telúrica que aún prevalecen en lo que manejamos como amalgama sensible.

Y desde el enfoque Ontosemiótico, podemos inferir cómo lo ancestral-originario se reactualiza en los llamados esquemas de la globalización y gana sentido en los procesos de significación-resignificación y construcción de reactualizadas lógicas de sentido, creando un complejo y rico campo semiótico signado por la construcción de imaginarios de diversa índole: sociales, telúricos, culturales y patémicos que en su convergencia constituyen el Caribe colombiano como metáfora constituyente de identidad, mediada por los ejes discursivos-enunciativos latinoamericanos, como macrosemiosis que permite establecer polaridades referenciales desde diversos órdenes.

Así que estamos planteando la fundación de un universo simbólico a partir de los discursos de la interculturalidad, para promover la reflexión desde la conexión ontosemiótica y el cuadrante representativo entre: sujeto-texto-sujeto-contexto, y desde allí, abarcar la categoría base de esta Tesis Doctoral como es la amalgama sensible, escenario de convergencia semiótica e imperativa para configurar el discurso del vallenato desdoblado en la expresión lírica y la composición musical. Formas que permiten la hibridación de géneros y referentes para enriquecerse y permanecer con el paso del tiempo; reactualizando su discurso musical y manteniendo el discurso literario como base del principio referencial. Expresiones que son

manifestaciones de un lugar geográfico determinado se transforman en expresión universal, precisamente por la operatividad del principio intersubjetivo y su concreción en amalgama sensible que permite esa universalidad de la expresión musical.

De allí, que la música vallenata dentro de los paradigmas interculturales apela a la memoria y constitución del pasado como forma de recurrente articulación para transfigurarse de construcción testimonial-folklórica, sostenida en espacios identitarios locales que se han diversificado fundamentalmente por el factor sentimentalista de sus composiciones y arreglos musicales. De modo que la red intersubjetiva establecida genera otras implicaciones simbólicas que indudablemente sostienen la espectacularidad, y argumentan las potencialidades no tanto comerciales, sino los reconocimientos, tal y como la inclusión dentro del patrimonio universal por parte de la UNESCO.

Desde estas perspectivas, lo dialógico es definitivamente determinante en estas relaciones de significación dentro de lo subjetivo, social, cultural, y todas aquellas instancias que convergen en la música vallenata y su figuración como campo semiótico. Y como referencia vamos a asumir la presencia de la música vallenata como imagen del alma Caribe en los discursos estéticos, y fundamentalmente en la literatura, e indudablemente en la obra cumbre del nobel García Márquez: *Cien Años de Soledad*, reconocida por su autor como el vallenato más largo de la historia, y donde aparece la leyenda de Francisco el hombre, quien llegó a desafiar al diablo con su acordeón y lo derrotó. La figuración del juglar que encarna el alma popular diseminada a través de todo lo largo y ancho de la costa colombiana:

Meses después volvió 'Francisco El Hombre', un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando

las canciones compuestas por él mismo. En ellas, 'Francisco El Hombre' relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio. (García, 1987, pp.127-128)

Y mediante esta convergencia de narrativas se van estructurando semiosis que interaccionan con otras realidades y contextos, son marcas identitarias que salen de sus referencias locales para universalizarse, tal es el caso del escenario de la entrega del Premio Nobel de Literatura a Gabriel García Márquez, quien no solamente con su discurso hace resaltar el alma de América, encarnada en el continente que vive envuelto en una realidad:

(...) que no es de papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. (García, 1987)

Expresiones que hacen expresamente alusión a una realidad que convive con la imaginación para crear semiosis profundamente sincréticas, pero que al mismo tiempo, se homologan en la diversidad identitaria. Expresiones que logran crear en los recintos foráneos como el Palacio de Estocolmo, ambientes donde lo ancestral irrumpe en escena y crea representaciones autóctonas, tal es el traje típico caribeño que viste García Márquez y la presencia del Valle-

nato a través de la delegación que lo acompaña, encabezada por el maestro Escalona, quien al regreso compone el vallenato nobel: “Gabo te mandó de Estocolmo/un poco de cosas muy lindas,/una mariposa amarilla/y muchos pescaditos de oro./Gabo me ha invitado a su fiesta/y esto es para mí un gran honor,/fui con los hermanos Zuleta/para que el rey oyera acordeón”.

Particularmente, los acontecimientos se hacen imágenes estéticas que reflejan las narrativas locales del hombre y su poder de inserción dentro de espacios globalizados a través de relaciones intersubjetivas que permiten concretar la generación de semiosis y articulación de significación. Y sobre este aspecto, es importante destacar la convergencia de lo local con lo universal y el sostenimiento de la cultura testimonial a manera de elemento determinante de la interculturalidad, que va generando nuevas narrativas bajo la conservación de la puntualidad ancestral, que fue lo que siempre afirmó García Márquez sobre el verdadero Vallenato y no la demostración de los ejecutantes sobre el escenario “como si tuvieran un ataque de epilepsia”, sino como lo reseñó el principal periódico de Estocolmo, *Dagens Nyheter* con el titular: “Los amigos de García Márquez nos enseñaron cómo se celebra un Nobel”.

Ahora bien, volviendo a la diversificación del Vallenato desde sus bases ancestrales-identitarias y su conversión en espectáculo, es importante resaltar el comportamiento de la melodía “la gota fría”, compuesta por Emiliano Zuleta e inmortalizada por Carlos Vives en la época de los 90, donde se cuenta el duelo de dos acordeoneros que luchan por la supremacía en la ejecución del instrumento. O “Los caminos de la vida”, del conjunto Los Diablitos, fue otro de los vallenatos preferidos por la audiencia de BBC Mundo, como muestra de la mestización de las referencialidades en espacios no

originarios que asumen como suyos las inserciones de otras manifestaciones culturales.

En este sentido, las expresiones musicales, además de la amalgama sensible, permiten la hibridación de géneros y referentes para enriquecerse y permanecer con el paso del tiempo; reactualizando su discurso musical y manteniendo el discurso literario como base del principio referencial. Así que expresiones que son manifestaciones de un lugar geográfico determinado se transforman en expresión universal, precisamente por la operatividad del principio intersubjetivo y su concreción en amalgama sensible que permite esa universalidad de la expresión musical. Que, por una parte, sostiene buena parte de la tradición, y por la otra, representa la proyección de lo local en lo universal, conformando esa dialéctica sincrética que enriquece almas y pueblos.

Indudablemente el vallenato es muestra de ello; nacido en el Caribe colombiano, hoy día es muestra de la universalidad como representamen de la interculturalidad; lo que surge como manifestación telúrica-identitario se hace patrimonio de la humanidad en la confluencia de los sujetos y sus mundos íntimos que se ven representados en esa expresión musical. Sentires y sentimientos que en la subjetividad encuentra su escenario para el encuentro y compartir. Lo que permite establecer una importante red de significaciones, que estará sostenida por dos variables fundamentales: la cosmovisión telúrica y los discursos de la interculturalidad.

A pesar de la diversificación del Vallenato, este no ha perdido su esencia de expresión popular, entendida esta como la configuración de una serie de narrativas que apuntan hacia la argumentabilidad no escolarizada y surgida de la espontaneidad del pueblo y sus creadores, venciendo la rigidez de las formas e incorporando

elementos que rompen con lo puntualmente académico. Tal es el caso de la reconocida composición, "La casa en el aire" del maestro de todos los tiempos, Rafael Escalona, que incorpora en su texto musical lo picaresco y mordaz como forma de construcción retórica; lo que diversifica la expresión de lo popular a partir de lo identitario, ya que:

En nuestra época, resulta insostenible el consenso acerca de la formación del canon y el reconocimiento universal de la excelencia. Hoy día, la identidad nacional puede identificarse tanto en películas y productos y estilos televisivos, como en la música popular y en la moda. [...] Los medios masivos de comunicación se han convertido en la forma más importante de diseminación de representaciones de la nación. (Edensor, 2002, p.141)

De acuerdo a esta postura, surgen las identidades colectivas que en el Vallenato tienen su mayor manifestación a través de la inserción de la cotidianidad dentro de la expresión cultural:

El dinámico proceso de formación de la identidad o de identificación sucede en la vida insulsa, así como también en reuniones colectivas más espectaculares, en la puesta en práctica del conocimiento tanto como en la patente aserción o celebración de valores o características comunitarias, las cuales, a su vez, son parte de una dimensión social de la experiencia, el pensamiento y la acción más amplios. (Edensor, 2002, p.24)

El que lo hayamos llamado espectacularidad, en ningún momento está reñido con los principios identitarios y las formas de diversificación referencial, sino, más bien, hace cohabitar, sin etiquetar, fronteras que posibilitan la interacción y no la exclusión o segmentación. Fronteras desde la particularidad de Lotman que enfoca el sentido compartido o relación entre estructuras significantes. De

esta manera, el rescate de la noción de frontera se hace en función de la interacción de elementos que van desde el plano lingüístico al de la convergencia de las formas simbólicas. Lo que quiere decir, que la frontera “une dos esferas de la semiosis”, “se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares” (Lotman, 1996). Y bajo esta posibilidad se delimita la semiosfera en un límite no definido que varía según la semiosis que se produzcan.

Y precisamente, es en el orden simbólico donde se diversifica el discurso cultural y su devenir dentro de los conglomerados sociales y sus interacciones como formas constituyentes no solo de discursos, sino de patrones que rigen al hombre desde diversos aspectos y perspectivas.

Estamos hablando de una identidad nacional diversificada en las manifestaciones que van más allá de lo estrictamente local, puesto que desde este punto de vista:

La identidad nacional se sostiene, en parte, por medio de la circulación de representaciones de elementos culturales espectaculares e inocuos, los cuales incluyen [...] los paisajes, los lugares y objetos cotidianos, hechos famosos y rituales, gestos y hábitos irrelevantes, y ejemplos de la tradición y la modernidad que las muchedumbres tienen en común. [...] A pesar de que ciertas imágenes icónicas se han separado de lo nacional [...], un sin número de imágenes consistentemente reproducidas actúan como un recurso compartido para apuntalar la pertenencia nacional, sin importar qué tan re combinadas y reinterpretadas lo sean. (Edensor, 2002, p.139)

Desde el punto de vista semiótico, es la generación de unidades de significación que crean las referencias sobre la identidad colectiva, que indudablemente parten de las manifestaciones de los sujetos y sus formas narrativas, que se van constituyendo en semiosis que

van desde lo local-particular hasta lo universal en una dinámica que permite sostenerse en los escenarios culturales y su configuración en poder simbólico:

Como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, por lo tanto, el mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino, él es reconocido, es decir, desconocido como arbitrario. Esto significa que el poder simbólico no reside en los “sistemas simbólicos” bajo la firma de una “*illocutionary force*”, sino que se define en y por una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que los sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la creencia. Lo que hace el poder de las palabras y las palabras de orden, poder de mantener el orden o de subvertirlo, es la creencia en la legitimidad de las palabras y de quien las pronuncia, creencia cuya producción no es competencia de las palabras. (Bourdieu, 2000, pp.67-68)

De allí, lo que hemos referido a lo largo de este trabajo como narrativas y ejercicios discursivos son configuraciones simbólicas que indudablemente confieren un poder que linda entre centros y periferias bajo concepciones de formalidad o subversión de formas establecidas. Lo que lleva a puntualizar la música vallenata como un campo semiótico sincrético que presenta diversas aristas que se refieren en función a determinados espacios enunciativos, pero que siempre conservan una estructura arquetípica soportada en lo ancestral que se diversifica en el gran campo enunciativo de la cotidianidad y manifestación del sujeto como axioma central de la significación.

En función de ello, se establece la dinámica intercultural que permite la cohesión y diversificación referencial que alimenta las dinámicas semióticas y permiten su posicionamiento en los escenarios de la espectacularidad que forma parte importante de las argumentaciones desde los principios de la cultura testimonial y de la cultura del espectáculo y el consumo masivo; la identidad global que se pretende aducir en los tiempos actuales. Porque lo estimado desde estas perspectivas, y en función de la música vallenata, será la relación establecida entre lo ancestral y la espectacularidad la que definirá, desde el orden semiótico, las relaciones de significación y circulación referencial y su posicionamiento en los órdenes simbólicos y las estructuras significantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (2000). "Sobre el poder simbólico". En: *Intelectuales, política y poder*. Traducción de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: UBA/Eudeba.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. (Génesis y estructura del campo literario)*. Barcelona: Anagrama
- Bruner, J. (1987). "Life as Narrative". En: *Social Research* 54. Estados Unidos: De Paul University.
- Edensor, T. (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg,
- Finol, J. E. (2016). "Semiótica e Interculturalidad: límites, fronteras e intersecciones de las culturas". En: *Cuadernos del Cordicom: Medios de comunicación e Interculturalidad: tendencias y visiones*. Quito: Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación.
- García Canclini, N. (1997). *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. Argentina: Universidad de la Plata.
- García Márquez, G. (1987). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

- Hernández Carmona, L. J. (2010). *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona: Mondadori.
- Habermas, J. (1984). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Carmona, L. J. (2017). Las migraciones y el tránsito simbólico hacia ciudadanías aéreas. Material inédito.
- Hernández, C., y Mariano Vilorio M. (2017). Literatura y región: una relectura de la globalización a partir de Mario Briceño-Iragorry, *AGORA - Trujillo. Venezuela*. 20(39)129-149.
- Lara-Posada, E.M., y De Castro Correa, A. M. (2018). Intencionalidad en la creación de una obra musical. *Rev.CES Psico*, 11(1), 102-117.
- Lotman, Y. (1996). *Cultura y Explosión*. España: Gedisa.
- Molina, C. de (1973) *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Reagan, C. E. (1993). "The Self as an Other," *Philosophy Today* 37 (1), 3-22.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, P. (2007) *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI Editores.
- Veyne, P. (1984). *Cómo se escribe la historia*. Madrid: Alianza. p.67

Cómo citar este capítulo:

Sandoval-Camacho, Y. (2018). La música vallenata entre la espectacularidad y lo ancestral. Comunicación y diálogos interculturales. En M. Mariano Vilorio, Y. Sandoval-Camacho, & E. Lara-Posada, *Sujeto y discursos alternativos* (pp.53-75). Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

MÚSICA CORAL EN COLOMBIA: EL CASO DE ALBERTO CARBONELL JIMENO

Laura Saldarriaga Cupidan¹

ANTECEDENTES DE LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN COLOMBIA

La compleja situación política-social acaecida a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en diferentes países-guerras civiles, guerras balcánicas, guerras mundiales, generó una llegada masiva de extranjeros a Colombia, algunos de los cuales participaron activamente en la formación musical y el fortalecimiento de las instituciones dedicadas a la enseñanza de la música. Cabe destacar al italiano Oreste Síndici, tenor y profesor de música, quien llegó a ocupar un lugar destacado en la historia de nuestro país por ser el compositor de la música del Himno Nacional de Colombia en 1887. (Perdomo Escobar, 1980, pp.112-118)

De acuerdo a la búsqueda realizada, la lista de italianos que se asentaron en Colombia en relación a actividades musicales es nutrida, cerca del año 1870, muchos llegaron como parte de compañías itinerantes de ópera. Entre las más reconocidas a nivel nacional se cuentan las compañías Luisia-Rossi, D'Achiardi, Petrelli y Desantis, sin embargo, la difícil situación económica y social generada

¹ Universidad del Atlántico.
laurasaldarriaga@mail.uniatlantico.edu.co

por La Guerra de los Mil Días (1899-1902) causó que se interrumpieran las actividades operísticas, las cuales tendrían su resurgimiento ya entrado el siglo XX, con las compañías de Lambardi, Mancini y la Compañía de Adolfo Bracale en 1919, quien en alianza con Alfredo Squarcetta, asumiría la creación de la Ópera Nacional. (Bermúdez, 2000, pp.96-97)

Simultáneamente, en 1919 los italianos Francesco y Vincenzo Di Doménico Cozzarelli, junto a Giuseppe di Ruggiero y Belisario Díaz, constituyeron la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA) e inauguraron en Barranquilla el Teatro Colombia, en un terreno de la Calle San Blas (calle 35), uno de los salones más grandes de Latinoamérica, con capacidad para nueve mil espectadores. El domingo 15 de Agosto de 1926, fue un día trascendental para la música en la ciudad de Barranquilla, ya que con la intención de captar público que asistiera al teatro, los empresarios contrataron a varios músicos italianos para que amenizaran la velada de la película muda “El león de Mongolia”. Entre ellos se encontraban Pedro Biava (clarinetista), Alfredo Squarcetta (pianista), Ferruccio Dalmagio (contrabajista), Vennanzio Brunetti (cellista), Turio Marino y Álvaro Bacilieri (violinistas). A propósito de este hecho, el periódico más importante de la época en Barranquilla –el diario *El Comercio*– publicó: “[...] vamos a presenciar por primera vez en Colombia, ese espectáculo maravilloso del arte mudo armonizado con todas las notas del pentagrama [...]” (Torres, s.f.).

A partir del siglo XX, la actividad musical en Colombia giró alrededor de los Conservatorios y Escuelas Superiores de música, de los grupos orquestales, vocales y de cámara. La principal institución de formación musical de Colombia es la antiguamente denominada Academia Nacional de Música, en Bogotá, fundada en 1882 por el arquitecto e ingeniero Jorge W. Price. Tiempo después, en 1910,

bajo la dirección del compositor Guillermo Uribe Holguín, tomó el nombre de Conservatorio Nacional de Música, hoy Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia (Pardo, 1966).

En el siglo XIX, Augusto Azzali (1863-1907), fue vinculado a dicha Academia de Música como “el primer maestro de categoría que hubo en la ciudad [...] precursor del tratamiento erudito de los aires populares del terruño [...] la prensa americana muy severa para con los italianos, tuvo [con] el maestro Azzali, palabras de alto encomio” (Perdomo, 1979, p.57).

Posteriormente, el Instituto de Bellas Artes fue la prolongación de la Academia Nacional de Música en la ciudad de Cartagena, estuvo dirigido inicialmente por el organista italiano Lorenzo Margottini y su origen se remonta a 1889. Luego cambió de nombres y administraciones, incluso en 1946, la llamada entonces Escuela Departamental de Música fue anexada a la Universidad de Cartagena y a partir de 1957 pasó a ser dependencia de la Dirección de Educación Pública del departamento de Bolívar y tuvo como asesor técnico al compositor Adolfo Mejía (Pardo, 1966).

De otro lado, en el Tolima, el compositor bogotano Alberto Castilla, inició una Escuela de Música que se convirtió en el Conservatorio de Música del Tolima en 1906, el cual estuvo dirigido por varios músicos destacados, entre ellos el italiano Alfredo Squarcetta y el griego Demetrio Haralambis. Del mismo modo, contó en su planta docente con: los hermanos Salvatore y Cesar Augusto Ciociano; Elio Solimini, profesor de canto; Remo Giancola, profesor de piano y Humberto D’Achiardi inspector nocturno (Caro Mendoza, 1966). De manera continuada y progresiva, una comunidad de músicos italianos entró engrosar las filas del cuerpo profesoral del Conser-

vatorio, y con pocas excepciones continuó la tradición de directores italianos, siguiendo en dicho cargo respectivamente: Nino Bonavolontá, Giuseppe Gagliano y Quarto Testa. En 1954, bajo la dirección de Gagliano, se registró la más alta vinculación de italianos al Conservatorio con cerca de treinta nombramientos (Galindo, 2015, p.21).

En Medellín se creó el Instituto de Bellas Artes en 1924, con la colaboración de los músicos españoles Joaquín Fuster y Jesús Ventura, apoyado por José María Bravo Márquez. En 1959 se oficializó el Conservatorio de Música de Antioquia, con la importante participación del director de coros Rodolfo Pérez; allí también ejerció la docencia el pianista italiano Pietro Mascheroni (Caro Mendoza, 1966, p.291). Por otro lado, el Conservatorio Antonio María Valencia en Cali, fue fundado en 1933 por el compositor de mismo nombre, quien realizó estudios en la Schola Cantorum de París. En aquella institución, la base de la enseñanza fue el estudio profundo de la gramática musical integrada (teoría, solfeo y dictado), el centro de estudios contó durante los primeros años con notables pedagogos tanto nacionales como extranjeros y estableció escuelas filiales en Palmira, Cartago y Buga (Pardo Tovar, 1966, p.326). Otras meritorias escuelas de música en Colombia fueron las de Tunja, Popayán, Cúcuta, Manizales y Bucaramanga, sin embargo en esta ponencia no se profundizará en el estudio de ellas (Pardo Tovar, 1966, pp.329-331).

En el caso específico de Barranquilla, es meritorio mencionar a Manuel Ezequiel de la Hoz (Barranquilla 1885-1976), piedra angular de la enseñanza de la música en esta ciudad. Cursó estudios elementales en su ciudad natal y estudios secundarios en Bogotá, en el Colegio Americano. Ingresó a la Academia Nacional de música donde fue alumno de piano de Andrés Martínez Montoya; y de teoría, solfeo y armonía de Santos Cifuentes. En 1909, fue nombra-

do profesor de piano superior, cátedra que enseñó corto tiempo, porque se fue a estudiar 4 años en El Real Conservatorio de Leipzig de Alemania, y obtuvo el grado superior de pianista en 1913. De regreso se radicó en Barranquilla, donde fundó en 1914 el Estudio Musical de la Hoz, del cual fue director durante 17 años y junto a su esposa, también pianista, enseñaron piano a casi tres generaciones de barranquilleros (Barriga Monroy, 2012, p.233).

Posteriormente, dicha institución fue tomando diferentes nombres tales como Academia de Música del Atlántico, Escuela de Bellas Artes, después Conservatorio Pedro Biava, el cual tuvo como regentes a la pianista Marta Emiliani, al compositor y director Pedro Biava, y al pianista y compositor Hans Federico Neuman. Actualmente corresponde al programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico (Caro Mendoza, 1966, p.292).

Fue precisamente el italiano **Pedro Biava Ramponi** (1902- 1972), la figura que marcó un hito en la historia musical de Barranquilla. Desembarcó en Puerto Colombia (Atlántico) el 11 de agosto de 1926 y lideró los principales proyectos musicales de su época: conformó en 1933 la Asociación Filarmónica de Barranquilla y dirigió la Escuela de Bellas Artes a partir de 1939, cuyo cuerpo docente estuvo conformado en gran parte por músicos italianos. En 1943, debutó La Orquesta Filarmónica de Barranquilla en el Teatro Metro, con una nómina de 42 músicos bajo la guía del mismo Biava, quien fundó además el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio y la Compañía de ópera de Barranquilla. Biava dirigió también la Banda Departamental de Música del Atlántico entre 1953 y 1959 (Stevenson, *s.f.*).

Entre los discípulos de Biava es ineludible mencionar a tres, quienes fueron reconocidos en el ámbito de la música popular y/o

tradicional en Colombia, son ellos: **Pacho Galán** (Soledad, 1906 - Barranquilla, 1988), creador del *Merecumbé*, además de otros ritmos bailables como el Chiquichá, el Bambugay (mezcla de bambuco y gaita), Mecemece, el Tukituki, Caminaíto y Ritmo Pa. Fue miembro de la Banda Departamental, de la Orquesta Sosa – posterior Emisora Atlántico Jazz Band– y de la Orquesta Filarmónica de Barranquilla. Del mismo modo, **Lucho Bermúdez** (Carmen de Bolívar, 1912 - Bogotá, 1994), pasó a la historia entre otras cosas, por ser el primero que transcribió para orquesta los ritmos de porro, gaita, mapalé y cumbia, entre otros aires típicos colombianos. Inventó nuevos ritmos como el Tumbasón y el Patacumbia. Y **Antonio María Peñalosa** (Plato, Magdalena, 1916 - Barranquilla, 2005), compositor, arreglista y trompetista, que inició estudios musicales con Andrés Ospino. En Barranquilla, ingresó como trompetista a la Banda Departamental y a la Orquesta de Luis Felipe Sosa. En octubre de 1940 viajó a Bogotá, donde se dedicó a estudiar la música más a fondo y a trabajar con la Banda Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Su obra insigne "Te Olvidé".

Por otro lado, entre los estudiantes del maestro Biava, que siguieron la línea de la música académica, vale la pena mencionar a Adaulfo Moncada, Daniel Moncada, José Olivares, Rafael Campo Miranda, Anita Matarazzo, Miriam Pantoja, Fidelita Herrera, Tina y Carolina Altamar, Meira del Mar, Julita Consuegra, Marta Emiliani, Delia Donado, Alfredo Gómez Zurek y Juan Jaramillo, entre otros². Sin embargo, sobresalen dos personalidades: Alberto Carbonell Jimeno, de quien hablaremos en profundidad más adelante y Hans Neuman.

² Datos obtenidos del maestro Alberto Carbonell en entrevista personal 24 de febrero de 2017.

Hans Federico Neuman (Barranquilla, 1917-1992), adoptó el nombre latinizado, su nombre completo era Johann Friederich Neumann del Castillo, quien nació y murió en Barranquilla. Su padre de origen holandés provenía de curazao y su madre, colombiana. Fue el segundo de cinco hijos³. Pianista, compositor, director de coros, pedagogo, poeta, programador en la Radiodifusora Nacional de Colombia y traductor de poemas simbolistas italianos. En 1964 regresó a Barranquilla –desde Bogotá–, invitado expresamente por el maestro Biava, para asumir el cargo de director de Bellas Artes. Elaboró, con la asesoría del maestro Biava y de su amigo cercano, Andrés Pardo Tovar, un programa de Licenciatura Musical basado en principios musicales y humanísticos. Fue director asistente de la Orquesta Filarmónica de Barranquilla la cual dirigía Biava, y fue también profesor de música en el Colegio Barranquilla para varones. Dirigió el programa ‘Lo que nos dice la Música’, a través de la emisora Uninorte FM Estéreo, hasta 1992 (Pardo Tovar, 1966, pp.298-299).

Los Coros en Colombia

En el ámbito de los coros es necesario señalar que, a partir del siglo XX, han existido agrupaciones vocales dedicadas tanto al estudio de la música folklórica y popular como al repertorio académico en las ciudades importantes de Colombia. **La Coral Palestrina** del Conservatorio de Cali, fundada en 1934 por el maestro Antonio María Valencia quien fue el primero en Colombia en presentar audiciones corales con una agrupación conformada por alumnos de ambos sexos y con un repertorio polifónico selecto. Valencia consideraba que el coro mixto *a capella* debía constituir un organismo de extensión cultural imprescindible en todo conservatorio,

³ Biografía elaborada por la línea de investigación en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT

además de ser una disciplina colectiva de incalculable trascendencia y que era necesario elegir un repertorio graduado y acondicionado a la capacidad técnica y expresiva del alumnado (Pardo Tovar, 1966, pp.248-249).

La coral Palestrina dio a conocer la obra de los grandes polifonistas del Renacimiento y suscitó la producción nacional de obras corales *a capella* y la formación de varios conjuntos del mismo tipo en diferentes ciudades colombianas. En el repertorio de esta agrupación figuraron obras de Valencia, su director, así como de algunos de sus discípulos, y de otros compositores colombianos como Daniel Zamudio y José Rozo Contreras. Posteriormente la coral fue dirigida por Santiago Velasco Llanos y por Luis Carlos Figueroa (Pardo Tovar, 1966, p.340).

En 1942, fue fundada la **Sociedad Coral de Antonio Varela Pérez** en Bogotá, sin patrocinio oficial ni particular, con el solo interés en la divulgación del repertorio vocal *a capella*. Esta agrupación fue la primera en presentar en Bogotá una versión parcial del Mesías de Haendel y el *Stabat Mater* de Pergolesi y se distinguió además por la interpretación de repertorio navideño: negro-espirituales norteamericanos, villancicos españoles, carols ingleses, noëls franceses y weinachtslieder alemanes (Pardo Tovar, 1966, p.341). También en Bogotá, la **Coral Femenina de la Academia Escobar Larrazábal** realizó una labor meritoria entre 1943 y 1947, interpretaban tanto repertorio universal, como música vocal académica escrita por compositores colombianos, fue así como compositores como Daniel Zamudio, José Rozo Contreras y Jesús Bermúdez Silva, escribieron obras corales dedicadas a esta agrupación (Pardo Tovar, 1966, p.341).

Así mismo, **La Sociedad Coral Bach** en Bogotá, cuya presidenta fue la pianista Elvira Restrepo de Durana y Ernesto Martín en 1952, fervoroso divulgador musical, orientó su labor hacia los grandes hitos de la música sinfónico-coral de los siglos XVIII y XIX (Pardo Tovar, 1966, p.341). Posteriormente estuvo dirigida por Olav Roots, quien la convirtió, en su momento, en la más importante agrupación de aficionados del país, tuvieron en su repertorio entre 1955 y 1971 obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Haendel, Brahms, Orff y Borodín, y de los compositores colombianos Guillermo Uribe Holguín, Luis Antonio Escobar y Fabio González Zuleta, entre otros (Caro Mendoza, 1966, p.297). Otros coros importantes en Bogotá, han sido el **Coro del Instituto Colombiano de Cultura** dirigido por Mathew Hazelwood; **Grupo Ballestrinque**, fundado y dirigido por María Cristina Sánchez; **Coro de la Universidad de Los Andes**, con más de 50 años de trayectoria fundado por Amalia Samper; y Coros infantiles organizados por fray Antonio Roa y Teresa Guillén, entre otros (Caro Mendoza, 1966, pp.296-297).

El Orfeón Antioqueño, fundado en 1932 por José María Bravo Márquez (1902-1952), es la agrupación coral más antigua en Colombia; La **Coral Tomás Luis de Victoria**, fundada en 1951 por Rodolfo Pérez, tuvo como objeto primordial la divulgación de la polifonía religiosa del siglo XVI. Su repertorio, que llegó a superar las 500 obras, figuraron la Missa del Papa Marcello y la Missa Brevis de Palestrina, la obra maestra de Victoria Oficio de Semana Santa, el Réquiem de Mateo Asola (Pardo Tovar, 1966, pp.341-342).

Otra agrupación importante es el **Estudio Polifónico de Medellín**, dirigido por Alberto Correa, creado el 24 de mayo de 1966 como un coro masculino a 4 voces, con 12 integrantes. El primer concierto del Estudio Polifónico de Medellín se realizó en la biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, el primer gran logro de esta

agrupación en esa época fue la grabación que hizo la emisora HJCK de dicho concierto. La crítica nacional ha calificado al Estudio Polifónico de Medellín como el primer coro sinfónico del país dedicado exclusivamente a la música coral con acompañamiento de orquesta y en toda su existencia ha presentado más de 60 obras (Gómez Fernández, 2014). Un total de 16 directores junto con su fundador, Alberto Correa, han dirigido al Polifónico, entre ellos, Alejandro Posada, Mario Gómez Vignes, Andre Rieu, Jaime León, Miguel Ángel Caballero, Agustín Cullel, Gustavo Yopez, Manuel Hernández, Arthur Oldham, Luis Clark. A finales de los años sesentas aparecen los coros de las empresas, para entonces Medellín tiene por lo menos 20 coros, fenómeno que se replicó en el país, siendo Medellín la ciudad de mayor desarrollo de la actividad coral en ese momento (Gómez Fernández, 2014).

En Barranquilla, El **Coro Pedro Biava**, hoy día integrado en su mayoría por egresados de la Facultad de Bellas Artes, dirigido por Alberto Carbonell y La **Asociación Coral Philharmonia** (36 años), dirigida inicialmente por Alfredo Gómez Zurek y en la actualidad por Helga Paulsen, son las agrupaciones vocales más representativas.

Alberto Carbonell Jimeno

El segundo discípulo destacado de Biava es Alberto Carbonell Jimeno (Barranquilla, 1932-2018), arreglista de música polifónica para coro, director de coros y compositor. Realizó el primer arreglo coral de una pieza del Caribe colombiano en 1966, el 'Prende la Vela' sobre el Mapalé de Lucho Bermúdez. Carbonell inició su formación musical a los 7 años, cuando ingresó al Colegio Nuestra Señora de Lourdes y recibió clases de música y violín con la hermana Eliza de Jesús. Paralelamente comenzó a recibir clases particulares de violín con Emirto de Lima (1890-1972): pianista, compositor y musicólogo. En 1942 ingresó a la Escuela de Bellas Artes, época en donde su

formación musical se volvió más formal. Algunas de las asignaturas que cursó fueron: Coro Infantil bajo la dirección de Hans Federico Neuman, Violín con Álvaro Bacilieri, Teoría de la música (gramática) y solfeo con Guido Perla; Cello con Guido Perla; Armonía, Análisis de la Forma con Pedro Biava; Armonía Coral y Dirección de Coros y Orquesta con Biava; e Historia de la música con Manuel De la Hoz. Luego pasó a ser estudiante del llamado ‘Conservatorio Pedro Biava’ y simultáneamente integró los Clubes de Estudiantes Cantores (CEC) en la ciudad de Barranquilla. Cursó también los seminarios de Dirección Coral, ambos proyectos patrocinados por la Fundación Fulbright de 1963 a 1969, a cargo de los directores Alfred Greenfield, David Suderman, Freeman Burkhalter. Posteriormente y por encargo de Pedro Biava, Carbonell aceptó el cargo de Director del Coro de la Facultad en 1968.

Es importante señalar que, en los años 60, se dio un importante impulso al movimiento coral colombiano, se iniciaron los **Clubes de Estudiantes Cantores (CEC)**, con el apoyo de la **Comisión Fulbright** para el intercambio educativo. De ello dependió la formación de varios coros universitarios y coros conformados por empleados oficiales⁴. Las nuevas condiciones fueron propicias para la difusión de otros repertorios y, con base en esas experiencias musicales, en años posteriores surgieron festivales y concursos de coros como El Festival y Concurso Nacional de Clubes de Estudiantes Cantores, emprendido en 1962; El Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”, que se inició en 1977 y; El Festival de Música Religiosa de Popayán, durante las décadas de 1970 y 1980.

Cabe destacar que el maestro Alberto Carbonell Jimeno, es la persona de mayor edad que aún se encuentra ejerciendo la direc-

4 Entrevista maestro Alberto Carbonell Jimeno.

ción coral en Colombia⁵. En su desempeño como director ha tenido a cargo varios conjuntos vocales en la ciudad de Barranquilla, entre los que se cuentan:

1. Coro Santa Cecilia (1954), fundado por James Stewart
2. Coro del Colegio Marymount
3. Coro de la Universidad del Norte
4. Coro del Country Club
5. Coro de INTERCOR
6. Coro Pedro Biava de la Facultad de Bellas Artes (35 años como maestro activo)
7. Coro Pedro Biava (integrado en su segunda etapa por egresados)

Ha sido igualmente fundador del Festival de Coros “Ciudad de Barranquilla” en el año 2000, el cual, de manera ininterrumpida, ha congregado durante dieciséis años a los más destacados grupos corales de la Costa Caribe y de otras regiones de Colombia. Así mismo, co-fundador del Festival de Coros Un Mar de Voces, también de Barranquilla (2014) y ha dirigido Masas Corales en Buga, Bucaramanga, Barranquilla, Santa Marta, entre otras.

El maestro Carbonell cuenta con más de 200 arreglos, a continuación, se presenta un listado de ellos subdivididos en algunas categorías: Arreglos corales de música folclórica, arreglos de otros géneros musicales: bolero, música internacional y villancicos.

ARREGLOS CORALES DE OBRAS POPULARES DE LA REGIÓN CARIBE COLOMBIANA

De Pacho Galán

1. Cosita linda (Merecumbé). L y M. Pacho Galán

⁵ Cuando se preparaba esta edición el maestro Carbonell falleció, a inicios de 2018.

De Lucho Bermúdez

2. Prende la Vela (1966) (Mapalé)
3. Danza negra (Cumbia)
4. Carmen de Bolívar
5. Salsipuedes (Porro)
6. San Fernando (Porro) L y M: Lucho Bermúdez
7. Tres porros (16/01/82):
 - Kalamarí. Lucho Bermúdez
 - Santa Marta. Francisco Bolaños
 - Micaela. Luis Carlos Meyer

De Antonio María Peñalosa

8. Danza del garabato (Te olvidé). M: A. Peñalosa y L: Mariano San Ildefonso

De Rafael Campo Miranda

9. Playa, brisa y mar
10. Lamento náufrago (25/01/07) (Porro)
11. Nube viajera (18/05/11) (Merengue)
12. Pájaro amarillo
13. Homenaje a Rafael Campo Miranda (22/06/06)
 - Lamento náufrago
 - Pájaro amarillo
 - Playa, brisa y mar

De Rafael Escalona

14. La custodia de Badillo (01/05/04) (Paseo)
15. El almirante Padilla
16. El ermitaño
17. Rosa María (17/03/11) (Paseo)
18. El pirata de Loperena (Vallenato)
19. La casa en el aire

De José Barros

20. Pesares (11/06/11)
21. La piragua (Cumbia/1975)
22. Momposina
23. Navidad negra (19/12/06)
24. Recordando a José Barros:
 - Navidad negra
 - Alegre pescador
 - La piragua
25. El vaquero y El gallo tuerto. Porro (25/01/89)
26. El playonero
27. El picaflor (11/06/07)
28. La llorona loca (Porro). L y M
29. Las pilanderas

De Ester Forero

30. Mi vieja Barranquilla (30/07/03). L y M. E. Forero
31. La luna de Barranquilla (21/07/03). L y M: E. Forero

De José María Peñaranda

32. Compadre, cómpreme el carro (Porro)
33. Se va el caimán

Otros Compositores

34. Yo me llamo cumbia (07/01/99). L y M.: Mario Gareña
35. La Pollera colorá (Cumbia). Música: Juan Bautista Madera
Letra: Wilson Choperena
36. Los amores de Petrona (Cumbión) L y M. Julián Pérez
Carvajalino
37. Fiesta en corraleja (Porro) L y M. Rubén Darío Salcedo
38. El toro Negro (Porro) Danvil Montes

39. El toro Balay (04/04/06) (Porro) Julio Fontalvo
40. Los sabores del porro (07/07/14) L y M. Pablo Flórez
41. El arranca teta (Porro) Pedro Salcedo
42. Alicia adorada (06/12/93) (Paseo Vallenato) Juancho Polo Valencia
43. La gota fría (03/01/94) L y M. Emiliano Zuleta
44. Matilde Lina (04/06/04) L y M. Leandro Díaz
45. Compa'e Chipuco. Chema Gómez
46. Mírame fijamente (03/02/08) (Merengue). Tobías Enrique Pumarejo
47. Qué bonita es esta vida (14/07/08) (Merengue Vallenato) Luis C. Monroy, Raúl Ornelas y Jaime Flores
48. Mosaico. Crescencio Salcedo y Toño Fuentes:
 - El Año viejo
 - La Múcura
 - El Cafetal
49. Toño Miranda en el Valle (14/08/05) L y M. Guillermo Buitrago
50. La hamaca grande (05/11/03) Adolfo Pacheco
51. Las cuatro fiestas (12/07/03) L y M. Adolfo Echeverría
52. Santa Marta tiene tren (30/04/77) Francisco Bolaños
53. El mochilón. L y M. Efraín Orozco
54. El guayabo de la Ye (24/11/04) Luis F. Herrán
55. El guayabo de la Ye (09/11/15)
56. Bocas de Ceniza (18/04/16) Rafael Roncallo
57. Puerto Colombia. Eduardo Cabas De la Espriella. Adapt. Eduardo Franco
58. La rebelión (Salsa) Álvaro José Arroyo
59. Amerindio Ritmo. Joe Arroyo
60. La cucharita se me perdió (Carranga) Jorge Velosa
61. Paisaje (Porro) Rafael Mejía

ARREGLOS DE OTROS RÍTMOS LATINOAMERICANOS. BOLEROS

De Rafael Hernández

1. Silencio
2. Ahora seremos felices
3. Capullito de Alelí. L y M. R. Hernández
4. Lamento borincano

De Roberto Cantoral

5. Reloj. Roberto Cantoral
6. El triste
7. Regálame esta noche (09/19/15)

De César Portillo De La Luz

8. La gloria eres tú (18/11/06)
9. Contigo en la distancia

De Gabriel Ruíz

10. Sin motivo
11. Desesperadamente
12. ¿Tu dónde estás? M: Gabriel Ruíz. L: Ricardo López

OTROS AUTORES

13. Si nos dejan. José Alfredo Jiménez
14. Solamente una vez. Agustín Lara
15. Sin ti. Pepe Guizar
16. Eres todo para mí (22/07/04). Luis Demetrio
17. Cómo fue. Ernesto Duarte
18. Bésame mucho. Consuelo Vásquez
19. Consentida. L y M. Alfredo Núñez de Borbón

20. Vete de mí. (19/11/04) Virgilio y Homero Expósito
21. Tres palabras. Osvaldo Farrés
22. Solo para ti. Armando Manzanero
23. Motivos. L y M. Ítalo Pizzolante
24. Me faltabas tú. José Antonio Méndez
25. Por eso no debes. Margarita Lecuona
26. Nuestro amor. Rafael Ramírez
27. Noches de Cartagena. J. R Echavarría
28. No te importe saber. René Touzet
29. Mucho corazón (08/07/04) Emma Elena Valdelamar
30. Incertidumbre. Gonzalo Curiel
31. En mi viejo San Juan. L y J Noel Estrada
32. El amor de mi bohío. L y M. Julio Brito
33. Dos almas. Don Fabián
34. Cartagena contigo (1996). Alfonso De la Espriella
35. Duerme (24/12/04). M: Miguel Prado; L: Gabriel Luna De la Fuente
36. Lágrimas negras (Bolero Montuno). Miguel Matamoro
37. Vieja luna (12/05/15). Orlando De la Rosa
38. Piel canela. Bobby Capó
39. Quiéreme mucho. Gonzalo Roig
40. Recuerdo de ti. Roque Carvajo
41. Todo me gusta de ti. Imán Cruz
42. En la orilla del mar. José Berroa
43. Rivera
44. Historia de Amor. L y M. Carlos Almarán (Tempo di Bolero)
45. Imágenes. Frank Domínguez
46. Fantasía tropical. Bermúdez
47. Toda una vida (Bolero). Farrés
48. Cuando calienta el sol (Balada). Pedro Rigual
49. Sabor a mí. Álvaro Carrillo

VILLANCICOS

1. El burrito de Belén (19/03/03). L y M. Hugo Blanco
2. Noche de paz (06/11/05). L y M. Franz Gruber
3. Ven, ven, ven (Merengue) L y M. Pacho Galán
4. Tutaina (Tradicional)
5. A la nanita nana
6. Hacia Belén va una burra
7. Duérmete Niño Chiquito (Popular colombiano)
8. Blanca Navidad. L y M. Irving Berlin

MÚSICA SIN CLASIFICACIÓN ESPECÍFICA

1. I believe. E. Drake y J. Graham
2. Happy birthday. Mildred and Patti Hill
3. My Way (25/03/90). M: Claude François y Jacques Revaux;
L: Gilles Thibaut
4. Canción del molino rojo. L y M: G. Auric and J. Larue
5. El clavel del Aire Blanco. Carlos Guastavino
6. El día que me quieras (Tango). L y M. Carlos Gardel
7. El último café. Hector Stamponi - Catulo del Castillo. Adapt.
A tiempo de Bolero, Carbonell
8. Génesis
9. El Manicero (Pregón Cubano). L y M. Moisés Simons
10. Cachita (27/04/03) (Rumba). Rafael Hernández
11. Volví a nacer. Carlos Vives

Adicionalmente, desde el 2014, el maestro Alberto Carbonell se ha interesado por el ejercicio de la composición, es por esto que cuenta ya con cerca de 10 obras religiosas, que hacen parte de una Misa que ha estado escribiendo en los últimos años. El listado de algunas de sus obras en formato coral:

1. Requiem (05/12/03)
2. Ave María (2014). A la salud del gran amigo Carlos Armando Pérez
3. Adoramuste Christe (05/15)
4. Alleluia
5. Kyrie (01/12/12)
6. Pater Noster
7. Tantum Ergo

El maestro Alberto Carbonell ha recibido, a lo largo de su carrera musical, numerosos reconocimientos y distinciones; algunos de ellos son:

- **1967** Medalla ‘Honor al mérito’ - Sociedad de Mejoras Públicas de Barranquilla.
- **1968** Nombrado ‘Joven Sobresaliente’ por la Cámara Junior de Barranquilla.
- **1980** Es galardonado con la Medalla ‘Alberto Castilla’ por el Conservatorio de Música de Ibagué.
- **1986** La Universidad del Atlántico le confiere el título de Profesor Emérito⁶.
- **1988** Reconocimiento por parte de la Embajada de Colombia en Argentina por su desempeño en el Seminario de Dirección Coral en Buenos Aires⁷.
- **1988** Se le otorga el título de ‘Hijo del Departamento del Atlántico’⁸.

6 Según Acuerdo 021 del 3 de junio de 1986 emanada de la Rectoría de la Universidad del Atlántico.

7 Carta del embajador, doctor Hernando Pastrana Borrero, 4 de octubre de 1988.

8 Según decreto No. 000417, emanado de la Gobernación del Atlántico por el Gobernador Edgardo Sales.

- **1991** Distinguido con la Medalla del Instituto Colombiano de Cultura
- **1992** La CUC le rinde homenaje con un concierto donde se interpretaron 18 de sus arreglos.
- **1996** El Colegio Biffi La Salle rinde homenaje por ser egresado destacado, en el marco de la celebración de los 100 años del colegio.
- **1997** El Club Rotario Barranquilla funda el ‘Festival Alberto Carbonell’ en homenaje a su vida y obra.
- **1997** El club Imajaras y Fundimajas le rinden homenaje por su contribución a la cultura y música de Barranquilla y Colombia.
- **2005** Profesor Honoris Causa Universidad del Atlántico.
- **2015** Se le otorga el Título de Maestro de Maestros, por parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico.

Acerca de la obra del maestro Alberto Carbonell, surgen algunos comentarios de músicos destacados. Se han recogido solo tres de ellos, por considerarles representativos:

Ellie Anne Duque, compositora, musicóloga y directora del Centro de Documentación Musical:

Los arreglos de los joropos, por ejemplo, giran en torno a la variación rítmica y a la modulación armónica de acuerdo con los géneros originales. Por su parte, la viveza rítmica y melódica del Mapalé y el Garabato han hecho de estos arreglos de Alberto Carbonell, unos de los favoritos de los coros colombianos⁹

9 Instituto Colombiano de Cultura, Arreglos de Música Coral Colombiana

La directora de Orquesta y Coros, Cecilia Espinosa Arango, opinó:

Para la Corporación Ensamble Vocal de Medellín y el Festival Coral de Medellín 'José María Bravo Márquez', constituye un honor poder presentar la edición de algunas de las obras corales que el maestro Alberto Carbonell Jimeno ha arreglado durante toda su vida, una vida musical al servicio de sus alumnos, de sus coros y del mundo musical colombiano.

Esta obra será de beneficio, no solo para los directores corales de Colombia, quienes nos hemos lucrado de los arreglos del maestro Carbonell tanto en nuestro país como en exterior, sino para los coristas, estudiantes de música y amantes del repertorio coral, de las obras folclóricas, de la canción, del bolero y del villancico.

Si bien es cierto que, gracias a la generosidad del propio maestro Carbonell, sus arreglos circulan de manera individual, se cantan en casi todos los festivales corales latinoamericanos y son altamente apreciados en los concursos que se realizan en Europa y los Estados Unidos, tenerlos en esta nueva presentación garantizará que la difusión de su obra se haga de una manera más convencional y menos dispersa.

Como música y directora de coros he tenido la gran fortuna de representar en varias ocasiones a Colombia en el exterior, en concursos y festivales con las agrupaciones que dirijo y puedo afirmar que la inclusión de los arreglos del maestro Carbonell, nos ha garantizado posicionarnos en los primeros lugares en folclor y canto popular.

Cada canción, bolero, villancico o música folclórica, ha sido cuidadosamente preservada en sus raíces musicales y, a través de su genial elaboración, permite que el oyente se recree y regocije con las obras que, muchas veces, escucharon de labios de sus padres o abuelos. Difundir el repertorio folclórico y popular de Colombia es tarea de los centros educativos dedicados a la enseñanza de la música, y en esta tarea, el maestro Carbonell nos ha abonado inmensamente el terreno.

Sus arreglos pasarán de generación en generación y seguramente el mundo coral seguirá vibrando al compás de ‘La Pollera Colorá’, ‘Ay cosita linda’ y otras obras incluidas en esta edición¹⁰.

El maestro Rodolfo Pérez González –fundador de la Coral Tomás Luis de Victoria de Medellín– en 1999, recibió en la ciudad de Arezzo (Italia), la Medalla de Oro en 1999 por su interpretación del arreglo de Carbonell sobre el Merecumbé ‘Ay cosita linda’ de Pachó Galán. A continuación, se transcribe una carta que le envió Pérez al maestro Carbonell, dándole su opinión sobre su *Ave María*, a propósito del estreno de la obra en el mes de octubre de 2014 en la ciudad de Medellín, por el Ensamble Vocal de Medellín, dirigido por Jorge Hernán Arango.

Medellín octubre 14, 2014.

Querido Alberto:

Tu “Ave María,” tiene todo lo que se puede pedir de una obra religiosa. No sabía de tu producción religiosa, pero es, es sin más, una obra maravillosa.

Ojalá en este país de mediocres se produjera cada siglo una obra de esas. No hay que dudarlo: tu deber es escribir en ese género que ya no usan ni los curas, pero que es magnífico. La serena expresión de humildad que tiene esta obra, su maravillosa armonía y la elevada inspiración, te ponen frente a un compromiso serio:

A escribir...de esas cosas,

Te pide tu amigo

Rodolfo (Rodolfo Pérez director de Coros)¹¹

¹⁰ Prólogo de Colombia Coral Volumen I, en el marco del IVO Festival Coral de Medellín- José María Bravo Márquez, 2012.

¹¹ Carta personal enviada por el Maestro Pérez al Maestro Carbonell.

CONCLUSIONES

Alberto Carbonell Jimeno es sinónimo de música coral. Por eso para hablar de coros en Colombia indefectiblemente hay que mencionar al maestro barranquillero. Su producción abarca más de 100 arreglos con énfasis en obras populares de la región Caribe colombiana, además de cerca de otros 100 entre boleros y otros ritmos latinoamericanos.

Adicionalmente, luego de 50 años de vida artística, reconocido por haber difundido la música costeña en arreglos corales que han sido cantados alrededor del mundo, nos sorprende ahora con composiciones religiosas que tienen el sello de su sensibilidad y gusto coral. Por esta razón se ha querido realizar esta ponencia, como un aparte de un proyecto mayor, que busca visibilizar el legado artístico del maestro Alberto Carbonell Jimeno, quien con su ardua y desinteresada labor ha enriquecido la bibliografía del repertorio polifónico coral universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barriga Monroy, M. L. (2012). El afrocolombiano en la educación musical desde la Colonia hasta principios del siglo XX. Tomado de *Revista El Artista* (9). ISSN: 1794-8614, 233.
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá (1538 -1938)* Bogotá: Fundación de Música.
- Blanco, J. A. *El Norte de Tierradentro y los orígenes de Barranquilla*. Bogotá: Banco de la República, 1987.
- Caro Mendoza, H. (1966). La Música en Colombia en el siglo XX. *Nueva Historia de Colombia VI*.
- Colombia Coral Volumen I. (2012). En el marco del 11vo Festival Coral de Medellín- José María Bravo Márquez.

- Colombia Coral Volumen IV. (2015). Compositores Nacionales: Edgar Andrés Páez Gabriunas y Alberto Carbonell Jimeno. 14vo Festival Coral de Medellín- José María Bravo Márquez.
- Colpas Gutiérrez, J. (2014). Mitos en la historia de Barranquilla: Análisis crítico de los problemas historiográficos de una ciudad del Caribe colombiano. Barranquilla. *Historia Caribe*, 9. Universidad del Atlántico.
- Entrevistas personales realizadas al maestro Alberto Carbonell entre 2016 y 2017.
- Galindo Palma, H. (2015). 'Cesar A. Ciociano (1899- 1951) un músico italiano en Colombia'. Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de: Magíster en Musicología. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes – Instituto de investigaciones Estéticas, Bogotá-Colombia.
- Gómez Fernández, M. C. (2014). *Alma musical*. En <http://www.almamusicalalatre.com/2014/07/estudio-polifonico-de-medellin.html>
- Instituto Colombiano de Cultura. (1981). Arreglos de Música Coral Colombiana Volumen II.
- Pardo Tovar, A. (1966). Historia extensa de Colombia. XX. *La cultura musical en Colombia, Tomo 6*, Bogotá: Ediciones Lerner.
- Perdomo Escobar, J. I. (1979). *La Ópera en Colombia*. Bogotá: Bavaria S.A.
- Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la Música en Colombia, Quinta edición ilustrada*. Colombia: Plaza & Janés Editores.
- Pérez Bossa, H. (2007). "Recopilación de la obra del Compositor y Arreglista Alberto Carbonell". Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Educación Musical. Universidad del Atlántico.
- Reales Utria, A. (1998). *Socio- Investigación*. Barranquilla: Editorial Antillas.

- Stevenson Santander, A. (s.f.). En http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_22bx.htm
- Torreglosa Peña, J. E. (2000). “Vida y Obra de Alberto Carbonell Jimeno”. Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Educación Musical, Universidad del Atlántico.
- Torres, M. (s.f.). 'Candela'. En “Pedro Biava Ramponi”. <http://reocities.com/Comfamiliar/HV/Pbiava.html>
- Villalón, J. (2000). *Historia de Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.

Cómo citar este capítulo:

Saldarriaga Cupidan, L. (2018). Música coral en Colombia: El caso de Alberto Carbonell Jimeno. En M. Mariano Viloría, Y. Sandoval-Camacho, & E. Lara-Posada, *Sujeto y discursos alternativos* (pp.77-101). Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

EL ARTE EN FREUD

Erika Lara-Posada¹

“Existe, en efecto un camino de regreso de la fantasía a la realidad y es el arte”.

Sigmund Freud

“Enfermo estaba; y ése fue de la creación el motivo: creando, convalecí, y en ese esfuerzo sané”

Heinrich Heine

RESUMEN

En el presente documento se realiza un análisis sobre el proceso creativo, teniendo en cuenta las consideraciones sobre la experiencia de creación, el arte y la estética, tanto de autores como Sigmund Freud, como diferentes observaciones que nos permiten reflexionar sobre algunas dinámicas psicológicas implicadas en la creación artística. Se analiza el texto: *Freud y la Psicología del Arte* de Teresa Del Conde, a partir del método *Reseña Reconstructiva*, entendida como el procedimiento que permite poner por escrito las respuestas a las siguientes preguntas: ¿Qué quiere decir el texto y cómo logra decirlo? ¿Qué inquietud me deja la lectura del texto? ¿Qué problema quisiera trabajar a

¹ Psicóloga - Doctora en Psicología, Magíster en Psicología, Especialista en Psicología Clínica – Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia. <https://orcid.org/0000-0003-3916-1568>.
Universidad Simón Bolívar. Grupo de Investigación: Desarrollo Humano, Educación y Procesos Sociales.
elaraz@unisimonbolivar.edu.co

partir del texto? ¿De qué manera mi inquietud y el problema surgen del texto?

Palabras Clave: arte, psicoanálisis, creatividad, creación artística.

ABSTRACT

In the present document an analysis is made about the creative process, taking into account the considerations on the experience of creation, art and aesthetics, of authors like Sigmund Freud, as well as different observations that allow us to reflect on some psychological dynamics involved in the artistic creation. The text is analyzed: "Freud and the Psychology of Art" by Teresa Del Conde, based on the Reconstructive Review method, understood as the procedure that allows writing the answers to the following questions: What does the text mean and how does it achieve say it? What concern does the reading of the text leave me? What problem would I like to work from the text? How does my concern and the problem arise from the text?

Keywords: art, psychoanalysis, creativity, artistic creation.

INTRODUCCIÓN

Se ha venido desarrollando desde hace un tiempo lo que conocemos hoy como la *Psicología del Arte*, una ciencia interdisciplinaria que ha intentado construir teorías acerca de la actividad creativa y perceptiva, haciendo uso de enfoques o teorías de la disciplina psicológica, orientada a reflexionar acerca de los procesos implicados en la creatividad, y que ha permitido poner de manifiesto lo que puede significar el arte en la vida de un ser humano, que en ocasiones se puede constituir no solo en catalizador de emociones, sino también en el medio para conectar con experiencias profundas, de esta manera lograr exteriorizar las vivencias humanas.

Es un área que tampoco estuvo ajena al interés de Sigmund Freud, padre del Psicoanálisis, lo cual es registrado por la psicóloga mexicana Teresa Del Conde (2006) cuando manifiesta: “la psicología de la obra artística ejerció una atracción casi mágica para Freud ya que su creencia en la inaccesibilidad del artista es algo que debe llamar la atención” (p.296). A esta autora le resultó imposible -dice- resistirse a la tentación de transcribir el testimonio del escultor yugoslavo Oscar Nemon, quien en 1936 realizó un busto de Freud fungiendo este como modelo, citando literalmente las siguientes palabras del escultor:

Los alumnos de Freud decidieron ofrendarle un retrato de busto con motivo de sus ochenta años, y me concedieron el honor de ejecutarlo. Freud posó doce sesiones. Al principio su humor no era muy bueno y yo llegué a pensar si el regalo que sus discípulos le hacían era de algún modo necesario. Sin embargo, poco a poco tomó interés en el modo como yo trabajaba y me hizo todo tipo de preguntas en relación con esto. La psicología del arte era una de sus grandes preocupaciones. No sé si aprendió mucho sobre escultura, pero me enseñó cosas interesantísimas sobre mi propio quehacer en el arte. Véase de Oscar Nemon, ‘Comment j’ ai fait le buste de Freud’, *Psyche*, núm. 10, París, 1955, p.483. (El busto se encuentra en el New York Psychoanalytic Institute). (Del Conde. 2006, p.319).

Teresa Del Conde en su libro *Freud y la Psicología del Arte* se propone como objetivo poner de relieve las reflexiones hechas por Freud acerca del arte y la creatividad, interesándose por explorar lo que hay de verdad en las teorías freudianas en relación con su aplicabilidad a la crítica, a la teoría y al análisis estético, pues hasta ese momento no había tenido ella la posibilidad de encontrar un libro “que se aboque específicamente a comentar y analizar lo que desde el ángulo del arte, la creatividad y la literatura, entró por el ojo y la intelección de Freud” (Del Conde. 2006, p.41).

En su intento de lograr una comprensión más clara de la experiencia creativa en el arte desde el Psicoanálisis, esta autora considera que las teorías psicoanalíticas sí “proporcionan instrumentos válidos que permiten enriquecer el estudio de las obras artísticas y los procesos que las originan” (Del Conde, 2006, p.43).

MÉTODO

Siendo la unidad de análisis utilizada para la elaboración del presente artículo, el texto *Freud y la Psicología del Arte* de Teresa Del Conde (2006), el análisis del mismo fue realizado a partir de la *Reseña Reconstructiva*, entendida esta como el procedimiento que permite: “poner por escrito las respuestas a las siguientes preguntas: ¿Qué quiere decir el texto y cómo logra decirlo? ¿Qué inquietud me deja la lectura del texto? ¿Qué problema quisiera trabajar a partir del texto? ¿De qué manera mi inquietud y el problema surgen del texto?” (Guía 43ª, 2011).

RESULTADOS

A partir de la *Reseña Reconstructiva* del texto *Freud y la Psicología del Arte* de Teresa Del Conde (2006), se logran precisar una serie de consideraciones relacionadas con el arte y la psicología, que permiten una mejor comprensión de las dinámicas psicológicas implicadas en las vivencias creativas, desde los fundamentos conceptuales propuestos por el psicoanálisis, consideraciones estas, sustentadas en el punto de vista de Sigmund Freud frente a los artistas y sus obras.

AVERSIÓN Y FASCINACIÓN DE FREUD POR EL ARTE

Encontramos dos curiosas afirmaciones relacionadas con experiencias de la vida privada de Freud, la primera, relacionada con

Goethe, reconocido genio de la literatura europea: “Freud afirmó en varias ocasiones que nunca tuvo especial vocación por la carrera de medicina, pero que su decisión se definió al escuchar en una conferencia el ensayo de Goethe sobre *La Naturaleza*” (Del Conde, 2006, p.248), comentario que llama poderosamente la atención, al igual que las palabras expresadas por el maestro del psicoanálisis cuando afirmó: “Mis logros más bien fueron consecuencia de mi carácter que de mi intelecto” Freud (1931, citado en Del Conde, 2006, p.58).

Esta autora comenta que en sus más de seis mil páginas impresas, no existe mención alguna de un análisis clínico realizado por Freud a un escritor, aunque se sabe que analizó a treinta y seis en un periodo de veinte años, y que también, aunque en menor número, trató terapéutica y circunstancialmente a pintores, grabadores, escultores y músicos. Estando entonces el material clínico ausente, Del Conde considera que ello se debe:

A su fascinación y simultánea aversión a introducirse en un campo que consideró como periférico y posiblemente también a la pervivencia romántica en la creencia de una especie de chispa ‘divina’, inexplicable, que acompaña las dotes creativas. Freud, uno de los pensadores más originales del siglo XX, no reconoció en sí mismo la chispa creativa, la admiró y la envidió en otros, y rechazó con firmeza las opiniones de quienes se la atribuyeron (...) De modo simultáneo, su lucha incesante por dotar de un orden científico al psicoanálisis le impidió ceder a su fascinación por el arte. (Del Conde 2006, p.297)

A partir de la indagación realizada por esta autora, se logra observar la postura asumida por Freud frente al arte, sobre la cual reseña varias circunstancias de su vida que rinden cuentas de una ambivalencia que acompañó siempre al pensador, por ejemplo, la forma como le intrigaba profundamente el origen de las dotes que

poseían los artistas, “a quienes admiraba en la misma medida en que los repelía, probablemente porque no podía ‘aprehenderlos’ del todo y también porque encontraba que en ellos las contradicciones cohabitan de manera demasiado intensa y esto le suscitaba aversión” (Del Conde, 2006, p.121). De hecho, no en pocas ocasiones dejó entrever Freud a partir de sus comentarios y actitudes, una posición algo enigmática y ambigua con relación a los artistas y sus creaciones.

Con ocasión de la correspondencia establecida entre Freud y el poeta vienés Arthur Schnitzler (relación esta sobre la que la autora afirma que Freud leía y admiraba al poeta, pero temía encontrarse con él), Del Conde cuenta que Schnitzler le envió una carta a Freud cuando este cumplió cincuenta años, y la respuesta del homenajeado “pone en claro tanto su reconocimiento hacia las dotes analíticas que poseía el escritor como su propia aversión a verse reflejado; probablemente porque el reflejo provenía de un literato que había hurgado en los terrenos de la ciencia médica” (Del Conde, 2006, p.76). Freud manifiesta al respecto:

Durante muchos años me he venido dando cuenta de la gran penetración entre sus ideas y las mías en muchos problemas psicológicos y eróticos [...]. A menudo me he preguntado con asombro cómo había llegado usted a tal o cual conocimiento íntimo y secreto que yo había adquirido solo después de una prolongada investigación sobre el tema y finalmente llegué a envidiar al autor que antes admiraba. (Freud, 1906 citado en Del Conde, 2006, p.76)

Bastante interesante resulta, que 16 años más tarde, cuando Arthur Schnitzler cumple sesenta años, Freud le escribe una carta que según Del Conde es un testimonio más, que muestra su ambivalencia, y donde puede reflejarse la aversión hacia el arte que este poseía:

Tengo [...] que hacer una confesión que le ruego no divulgue ni comparta con amigos o enemigos. Me he atormentado a mí mismo preguntándome por qué en todos estos años jamás intenté que trabásemos amistad ni charlar con usted [...]. Creo que le he evitado porque sentía una especie de temor de encontrarme con mi doble. (Freud, 1906 citado en Del Conde, 2006, p.77)

Del Conde (2006) manifiesta que la vida de Freud fue sumamente parca en cuanto a acontecimientos importantes, y que estos se encuentran marcados básicamente por las etapas de su producción intelectual y por la trayectoria del movimiento psicoanalítico (p.253); y que este no se interesó por los artistas de su tiempo: “no apreciaba demasiado a los artistas plásticos y recelaba profundamente del arte que se estaba produciendo en su entorno” (p.104):

Los artistas le resultaban a Freud ‘bastante incomprensibles’. Admiraba la genialidad, pero sentía aversión hacia el concomitante compensatorio que esta producía en las personalidades de los creadores plásticos. Toleraba en mucho mayor medida a los literatos, pero, ¿acaso no fue él mismo, en más de un aspecto, un literato? (Del Conde, 2006, p.227)

Otro dato interesante que anota Teresa Del Conde es la ocasión en que nuevamente Freud manifiesta su aproximación ambigua hacia el arte, relacionándolo esta vez con la ciencia, y donde deja entrelazar con algunos de sus comentarios el alto estima en el que tenía los valores estéticos. Para Freud, existía:

(...) una enemistad de carácter general entre los artistas y las personas cuya vida transcurre entre las alternativas de la labor científica. Sabemos que ellos, a través de su arte, poseen la llave maestra que abre fácilmente todos los corazones femeninos, mientras que nosotros quedamos mirando impotentes el extraño diseño de la cerradura y

tenemos que atormentarnos bastante hasta descubrir la llave apropiada. (Freud, 1883, citado en Del Conde, 2006, p.104)

Nótese aquí el término “enemistad” empleado por Freud para denotar la relación entre la vida de los artistas y los científicos. Sigmund Freud no logró nunca contemplar una conciliación entre el quehacer de un artista y un científico.

Paralela a esta postura, en 1910 Freud manifiesta una posición con la que pareciera trata de lograr una especie de reivindicación con relación a la labor del artista, manifestando, como lo ilustra Del Conde (2006), que estos “reúnen ciertas condiciones que les permiten llegar a armonizar la realidad con las exigencias de sus fantasías” (p.104); sin embargo parece que Freud nunca deja de apartarse de su misma posición de conflicto entre arte y ciencia, cuando al final de su apreciación mantiene un enaltecimiento mayor hacia el quehacer científico que al artístico, cuando sobre los artistas afirma que estos poseen:

(...) sensibilidad para percibir los movimientos anímicos secretos de los demás y valor para dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente [...]. Pero desde el punto de vista del conocimiento, el valor de sus descripciones queda muy disminuido por determinada circunstancia. El poeta se encuentra ligado a la condición de provocar un placer estético e intelectual, a más de ciertos efectos sentimentales y en consecuencia no puede presentar la realidad tal como se le ofrece, sino que se ve obligado a aislar algunos de sus fragmentos, a excluir de la totalidad los elementos indeseables, a introducir otros que complementan el conjunto y a mitigar y suavizar las asperezas del mismo. Pero además el poeta no puede dedicar sino muy escaso interés al origen y a la evolución de estados anímicos, que describe ya plenamente constituidos. (Freud, 1910, citado en Del Conde, 2006, p.105).

OCULTAMIENTO DE FREUD A LA EXPRESIÓN DE SU PROPIO INCONSCIENTE

Para Del Conde, Freud sentía una especie de envidia latente hacia los artistas, puesto que los considera valerosos, ya que dejan hablar libremente a su inconsciente: “Freud dejó hablar al suyo, pero solo hasta ciertos límites, que son más o menos los mismos que pretende imponer a los artistas” (Del Conde, 2006, p.105). En este sentido la autora trae a colación las palabras expresadas por Freud referidas al texto *Alocución en la casa de Goethe en Frankfurt*, en el que examina varias obras de Goethe, y las pone en relación con sus propios descubrimientos, explicando que:

(...) ‘no solo fue como poeta un gran revelador, sino a pesar de la multitud de documentos autobiográficos, un cuidadoso ocultador’, lo que indica que –al igual que lo que sucedió con Leonardo- se identificaba con su amado escritor, puesto que Freud dijo muchísimas cosas acerca de sí mismo, pero fueron tal vez más las que ocultó, ya que ‘lo mejor que alcanzas a saber no puedes decírselo a los muchachos’. (Freud, 1930, citado en Del Conde, 2006, p.248)

En este sentido, es posible inferir la negativa de Sigmund Freud a dejar aflorar aspectos de su propio inconsciente, identificándose en menor medida con el proceso creativo que llevan a cabo los artistas para la revelación de este inconsciente a través del proceso de creación y su manifestación en las obras mismas, mostrando una vez más, la no familiarización que asumía desde su propia experiencia con relación al arte y su expresión, aversión esta que es claramente palpable desde los inicios de sus escritos, posición que ha sido registrada también por varios de sus más allegados.

A este respecto, Del Conde (2006) concluye:

Freud no se sintió capacitado para involucrarse abiertamente con el ámbito de la estética, pero el psicoanálisis posee las herramientas para elucidar muchos puntos que conciernen a las actividades creativas, sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de un método abierto. La efectividad de su uso depende de las metas, de los conocimientos y de las capacidades interpretativas de quien lo utiliza. De esta manera sí se convierte en un mediador de género nuevo que ayuda a resolver algunos de ‘los enigmas’ que son para Freud (quizás no tanto para otros), las obras de arte. (p.279).

LA LIBIDO EN EL ARTISTA

Para Freud, es claro que son las pulsiones las que ejercen influencia en la elaboración de la obra de arte, cuando a partir de su teoría psicoanalítica da a entender que los artistas imaginariamente satisfacen sus deseos inconscientes en la creación estética, comunicando a través de sus obras esta satisfacción imaginaria que se procura para sí, posición que claramente deja ejemplificada Del Conde (2006) cuando afirma que solo en el ámbito del arte es que se ha conservado la omnipotencia de los pensamientos: “Únicamente en él sucede todavía que un hombre devorado por sus deseos proceda a crear algo semejante a la satisfacción de estos deseos y que ese jugar provoque –merced a la ilusión artística– efectos como si fuera real y objetivo” (p.133).

El sentimiento de placer que el artista deriva de su creación tiene su origen en la libido, y el goce que produce la contemplación de una obra de arte posee así mismo un origen sexual, si bien en ambos casos se producen formaciones sustitutivas que desvían la consecución de la meta sexual de su objeto directo transmutándolo en otra gratificación, que también satisface las exigencias de la libido, lo que ofrece una

compensación a ‘aquellos sacrificios que hacemos a favor de la cultura’ (...) Sin embargo, la cuota de sublimación exigida para la producción artística y para su disfrute, según Freud, no se encuentra tan alejada de su meta primaria y por ello el arte resulta compensatorio en más de un sentido (...) el artista (...) no ha tenido oportunidad de someter sus pasiones al severo control de la razón. (Del Conde, 2006, pp.127-128).

Y en este punto del presente análisis, es importante clarificar los tres aspectos que considero los más importantes para entender la correspondencia que, según Sigmund Freud, hay entre estos “enigmas” u obras de artes, en relación con la función de la libido, de acuerdo a su postura psicoanalítica:

- a. Las creaciones artísticas resultan ser formaciones sustitutivas que nacen de tendencias libidinales encauzadas a metas desviadas de su satisfacción originaria. Así se realiza el susodicho retorno de la realidad a lo reprimido, que solo la obra de arte es capaz de realizar. El trayecto desde la realidad al inconsciente es circular, ya que –sometidos a un procesamiento dinámico en el que interviene una rica constelación de factores– coadyuvaron a la realización de la obra de arte (Del Conde, 2006, p.280).
- b. Las metas a que se hace alusión son desviadas de sus objetivos primordiales debido a una especial capacidad de sublimación por parte del artista. La sublimación a través de la creatividad implica niveles de censura más flojos y elásticos que los que comúnmente requieren otras actividades sublimatorias. La energía recibe investiduras que la desplazan dinámicamente de una meta a otra, con lo que se efectúan formaciones simbólicas. De esto resulta que aquel placer inicial, deparado por la posibilidad de satisfacer una pulsión, no queda cancelado sino transformado en algo que cumple una función social (Del Conde, 2006, p.280).

- c. También en el espectador o en el lector se remueven aspiraciones libidinales, que son las que nos permiten experimentar goce y a través de ese goce ‘nos reconciliamos con las renunciaciones que nos impone la cultura’ (Del Conde, 2006, p.280).

Como el artista no renuncia al placer de satisfacer una pulsión, dice Freud que entonces da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición: “Pero lo hace encontrando un camino de regreso de ese mundo de la fantasía a la realidad, ‘plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma” (Del Conde, 2006, p.123). En efecto, Freud expresa en 1917, en la XXIII Conferencia de Introducción al Psicoanálisis:

Existe, en efecto, un camino de regreso de la fantasía a la realidad y es el arte [...], [el artista] se extraña de la realidad y transfiere todo su interés y también su libido a las formaciones de deseo de su vida fantástica desde los cuales se abre un camino que [podría] llevar a la neurosis. (Freud, 1916, citado en Del Conde, 2006, p.123).

La comprensión que hace Freud acerca de la dinámica libidinal del artista, es expresada por Del Conde (2006) cuando del artista afirma que:

En él existe una ‘vigorosa facultad para la sublimación’ y también aquel aflojamiento de las represiones que actúa de manera decisiva para el reconocimiento del deseo. El artista no es por supuesto el único que lleva una vida de fantaseo, pero para elaborar sus sueños diurnos dispone de mayores recursos que los que no son artistas. Así, los sueños diurnos de los artistas trascienden su carácter de sueños al concretarse en una realidad, la del objeto artístico. (pp.123-124).

Los tres puntos anteriores nos permiten entender entonces cómo el psicoanálisis realiza una comprensión de cómo se tramitan los impulsos del ello, los cuales, según Freud, se inmiscuyen con facilidad en la conciencia, y así:

(...) coadyuvan a formar tendencias patológicas que en un sinnúmero de casos están presentes en la personalidad de los artistas. La enfermedad en sí no crea nada, y cuando alcanza grados climáticos aniquila la creatividad. La incursión expedita de los recursos del inconsciente en el sistema de la percepción sí suele aliarse con el talento artístico y con los intensos brotes creativos. (Del Conde, 2006, p.291)

Todo lo anterior nos lleva a concluir, como lo manifiesta Del Conde, que ese proceso primario que proviene del inconsciente:

(...) pone el yo a su servicio y lo utiliza no solo en la esfera del chiste, de lo cómico y de la caricatura, 'sino que se extiende al vasto dominio de la expresión estética en general y ello rige para todo el campo del arte y de la formación de los símbolos'. (Kris & Gombrich, 1964 citado en Del Conde, 2006, p.144)

FREUD Y LAS DIVERSAS MANIFESTACIONES DEL ARTE

Teresa Del Conde reseña distintas épocas y varios momentos en los que Sigmund Freud aborda directa o indirectamente cuestiones relacionadas con los distintos tipos de arte y la creatividad, tratando de obtener un conocimiento lo más completo posible del pensamiento Freudiano relacionado con el arte y la estética.

Fue muy sabido por sus biógrafos y algunos allegados al pensador, la fascinación de este por piezas de colección, principalmente arqueológicas y escultóricas, pero tal como lo corrobora su biógrafo Ernest Jones a partir de una priorización jerárquica de su interés

en las diferentes manifestaciones de las artes, se puede claramente vislumbrar sus principales preferencias en esta materia:

Prefería en primer lugar la literatura, a continuación la escultura, luego la arquitectura, en menor grado la pintura y el grabado y, al último la música. Por cierto, como ya anoté, se ha dicho insistentemente que Freud no disfrutaba de la música, pero la realidad es que como todo buen vienés asistía con frecuencia a conciertos. Era capaz de citar de memoria arias o *canzonette* de ciertas óperas y en una ocasión viajó a Salzburgo con el único propósito de asistir a la representación de *Las bodas de Fígaro. Los maestros cantores*, de Wagner, también le procuraba ‘un extraordinario placer’. (Del Conde, 2006, p.155)

Música

Un poco en contradicción con la anterior observación con respecto a la “afición” de Freud por la música, Teresa Del Conde comenta que su hija Ana, afirmó en una ocasión que Freud ‘nunca iba a conciertos’:

Freud no dedicaba tiempo a la asistencia a conciertos, al contrario de lo que sucedía con la gran mayoría de sus coterráneos, discípulos y seguidores incluidos (...) Tampoco auspició la posesión de un piano en su casa (instrumento casi imprescindible en un hogar vienés de la clase media), aparentemente porque necesitaba el silencio. (Del Conde, 2006, p.29).

Para Del Conde, la idiosincrasia pragmática de Freud perfiló su relación dudosa, vacilante y distante hacia la música:

Él se encargó de proclamar su ignorancia en materia musical, alegando además que era incapaz de reproducir siquiera una tonada. Esto suena extraño en un vienés –pues aunque Freud nació en Friburgo lo

podemos considerar un típico vienés-, extraño incluso en un vienés de hoy, pero más aún en alguien cuyo ambiente estaba ineluctablemente permeado de música, y no únicamente de los valeses de Strauss. (Del Conde, 2006, p.25).

Pintura

Llama poderosamente un comentario realizado por Freud, en el que a pesar de que este no se cohíbe de dar abiertamente la opinión que le mereció un retrato que le fue hecho en la técnica del aguafuerte por el pintor Herman Struck, una vez más recalca en este la posición que siempre asumió con relación a su inexperticia o poca aproximación en lo que a cuestiones de arte se refería, en este caso puntualmente con relación al arte pictórico, sobre el cual, siendo de alguna manera bastante riguroso en sus apreciaciones, afirmó:

[...] y ahora debo lanzarme ya al comentario crítico [...]. Soy sin duda el más profano en todos estos menesteres; más si insiste en oír mi opinión, espero que aceptara las siguientes observaciones sin ofenderse. El aguafuerte me parece una idealización muy amable. Me gustaría parecerme, y quizás llegue incluso a asemejarme algún día; mas tengo la impresión de que, por ahora, me he quedado varado a la mitad del camino. Todo lo que en mi es áspero y angular lo ha hecho usted suave y redondeado. En mi opinión ha introducido también un elemento de semejanza con una cosa que a primera vista es insignificante: Lo que ha hecho usted con mi pelo. Me ha puesto la raya a un lado, mientras que [...] la llevo al otro. Además el nacimiento de mi cabello cruza las sienes siguiendo una trayectoria cóncava. Al redondearla ha mejorado usted grandemente la realidad y sospecho que este retoque fue intencionado”. (Freud, 1914, citado en Del Conde, 2006, p.59).

Teresa Del Conde dice que las observaciones que Freud hace al pintor en este comentario son bastante acertadas, en la medida en que considera que efectivamente el modelo no se parece a su repre-

sentación: “Esta corresponde a un hombre bonachón, regordete, con la barba rala. Probablemente fue un desacierto haber captado a Freud de perfil, y quien haya visto algunas de las numerosísimas fotografías –varias soberbias, desde el punto de vista estrictamente fotográfico– que le fueron tomadas comprobará que en este caso el comentario freudiano sobre un trabajo artístico es muy acertado” (Del Conde, 2006, p.60).

Literatura

“Si el destino de Freud no lo hubiera llevado por el camino que lo condujo, sus facultades creadoras hubieran hallado una expresión netamente literaria” (Jones, 1976, citado por Del Conde, 2006, p.232). El arte literario que poseía Sigmund Freud fue universalmente reconocido. Por ejemplo, Teresa Del Conde (2006) al respecto narra: “Freud siempre se interesó de manera profunda por el significado de las palabras y por la estructura de los vocablos compuestos, tanto que ha sido estudiado desde el ángulo de la lingüística por varios teóricos, principalmente de la escuela lacaniana” (p.233).

Sin embargo, esta autora trae a colación la opinión de Freud sobre su desacuerdo en cuanto se le consideraba un poseedor de las artes literarias:

Havelock Ellis y otros investigadores han dicho que fue un artista más que un hombre de ciencia. Él jamás admitió tal cosa, y cuando se alababan sus capacidades literarias pensaba que quienes prodigaban el elogio lo hacían para minusvaluar el carácter científico de sus teorías”. (Del Conde, 2006, p.232)

Teresa Del Conde (2006) dice que “las aportaciones intuitivas de literatos y pintores durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX constituyen un importante respaldo que antecede a las teorías psicoanalíticas, sobre los sueños como vía magna a su

acceso” (p.250), y basa su afirmación en lo expresado por el mismo Freud cuando este afirmó sobre los poetas que:

[...] al presentarnos los sueños de sus personajes su intención es precisamente darnos a conocer por medio de ellos los estados del alma de los mismos. Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra que ni siquiera sospecha nuestra filosofía. (Freud, 1948, citado en Del Conde, 2006, p.251).

MIGUEL ÁNGEL Y LEONARDO DA VINCI SEGÚN FREUD

Los únicos trabajos que dedicó Freud de manera exclusiva a dos artistas, estuvieron referidos a: Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel. En el estudio realizado sobre el primero, elabora una conclusión bastante contundente sobre los que él consideró eran los limitados alcances a los que podría llegar la teoría psicoanalítica en la comprensión de la creación artística:

Lo que constituye la esencia de la operación artística en Leonardo (y esto lo hace extensible a todos los artistas) resulta inexplicable mediante el psicoanálisis. La meta del estudio psicoanalítico aplicado a la obra de arte o a la personalidad del artista es, no la explicación del ‘talento’, sino la demostración de los nexos que existen entre las vivencias externas, la productividad y las reacciones de la persona en el contexto del quehacer pulsional. (Del Conde, 2006, p.202)

Sobre el segundo, con relación al ensayo titulado *El Moisés de Miguel Ángel* y en el que Freud manifiesta su opinión sobre esta obra escultórica del artista, se sitúa, curiosamente una vez, más como poco conocedor y carente de los conocimientos adecuados en lo que a la expresión artística se refiere:

Sobre ninguna obra de arte en el mundo se han pronunciado juicios tan contradictorios como sobre este Moisés con cabeza de Pan. Ya la mera interpretación de la figura se debate en contradicciones totales [...] Quiero anticipar que no soy un conocedor de arte sino un profano [...] En cuanto a muchos recursos y efectos del arte, carezco de un conocimiento adecuado. Me veo precisado a decir esto para asegurarme una apreciación benévola de mi ensayo. (Freud, 1913, citado en Del Conde, 2006, pp.210-225)

Esta opinión contrasta con lo manifestado en una carta dirigida a Hermann Struck en 1914 sobre dicha escultura, sobre la que manifiesta:

Me apresuro a decirle, aún antes de oír sus comentarios, que me doy cuenta de la debilidad radical que preside este trabajo mío. Procede del intento de evaluar al artista en forma racional, como si fuera un erudito o un técnico, cuando que en realidad se trata *de un ser de categoría especial*, exaltado, autocrático, villano y a veces bastante incomprendible. (Freud, 1914, citado en Del Conde, 2006, p.226)

Queda así bien claro según Del Conde, que para Freud, el artista creativo es un neurótico severo, con altas capacidades sublimatorias: “Tal tipo de visión posiblemente responde a la idea de libertad irrestricta y de actitudes excéntricas propiciadas por los artistas del Romanticismo, que exacerbaban en alto grado la expansión del yo” (Del Conde, 2006, p.227).

CONCLUSIÓN

Dos, son los principales puntos que quedan clarificados a partir de la reseña reconstructiva realizada al texto *Freud y la Psicología del Arte*, de Teresa Del Conde: El primero hace referencia a la opinión que le mereció siempre a Sigmund Freud el trabajo creativo del

artista y su manifestación en las obras de arte. El segundo, muestra la posición asumida por él, con relación a lo que el psicoanálisis podría llegar a dilucidar en relación con dicha experiencia estética.

Percepción del arte en Freud

Es importante revisar la manera como Freud aborda el análisis estético, y para el cual, según Teresa Del Conde (2006), este:

Toma la obra como un texto –un referente que contiene en sí una explicación– y la lee o la ve como vería a un personaje real. Hay en él por lo tanto dos modos fundamentales de apreciación, el del espectador sensible y cultivado, y el del investigador que rastrea material susceptible de confirmar sus teorías (...) Freud no muestra haberse dejado llevar por un placer predominantemente estético, sino por un interés psicológico. (pp.113-116)

El análisis que Freud realiza a las obras de arte, rinde cuentas de toda una reflexión en el que este involucraba, más allá de los aspectos técnicos de la misma, lo que la obra misma quería transmitir al espectador:

Para Freud, las imágenes aparecen como personas que están situadas en determinado contexto, y si desde el punto de vista estético pone poca atención en factores de composición, color e iconografía, en cambio sabe situarse como espectador sensible y atento, en espera de que la obra transmita su mensaje. (Del Conde, 2006, p.110)

En este mismo sentido, para el 30 de diciembre de 1883 desde Dresden, Freud le escribe una carta a su novia en la que le cuenta su visita a las galerías del Zwinger, y sobre la *Madonna Sixtina* de Rafael, este:

[...] no analiza el origen del encanto que le produce la pintura, sino que se limita a describirla acuciosamente, tal como si se encontrara describiendo una escena real [...] la bellísima adolescente de Rafael es una doncella encantadora que mira al mundo con expresión pura e ‘inocente’, pero que no pertenece al mundo celestial sino al nuestro, es demasiado terrena”. (p.110)

Insuficiencia del Psicoanálisis para la comprensión del arte según Freud

Con relación a la actitud asumida por Freud sobre el abordaje que podría hacer el Psicoanálisis en la comprensión de las obras de arte, considera esta autora que:

Freud siempre consideró que el psicoanálisis no era capaz por sí solo de explicar los significados a través de los cuales trabaja el artista, sin embargo, la psicología de la obra artística ejerció una atracción casi mágica para Freud y que su creencia en la inaccesibilidad del artista es algo que debe llamar la atención. (Del Conde, 2006, p.296)

¿Podríamos concluir que Freud no logró, entonces, nunca hacer una adecuada comprensión de los artistas y sus obras, y en esta medida considerar que el Psicoanálisis no podría ser capaz de explicar en profundidad la dinámica del proceso creativo acontecido en ellos? Varias de las situaciones que se registran con respecto a la relación de este con el arte muestran que efectivamente el padre del Psicoanálisis nunca afirmó de manera contundente que a partir de su obra psicoanalítica se pudiera lograr un claro conocimiento de dicha dinámica. Y es lo que Teresa Del Conde reseña cuando expresa:

Cuando Freud dice que el psicoanálisis no puede hacer nada para dilucidar la naturaleza de las predisposiciones artísticas, se comporta de manera singularmente modesta. Incluso da la impresión de que su

veneración por los poderes del artista lo inhibía coartándole la posibilidad de ir más allá del análisis. Pero de este entendimiento de respeto hacia la ‘magia’, el ‘misterio’ o el ‘enigma’ que rodea los talentos artísticos, también se desprendía un cierto desprecio. ¿A qué se debía tal cosa? Quizás a su conocimiento sobre la naturaleza no artística que –desde otro ángulo– también se encuentra en las raíces de la creatividad. (Del Conde, 2006, p.133).

La posición asumida por Sigmund Freud frente al arte, nos permiten evidenciar aspectos claros, sobre la comprensión que podría alcanzar el movimiento psicoanalítico con relación a la experiencia artística y el entendimiento de las dinámicas psicológicas en el ser humano involucradas en la actividad creadora, posición que siempre deja clara la limitación de su movimiento en la comprensión de las disciplinas estéticas:

Ya se ha insistido suficientemente en que Freud excluyó o pretendió excluir las disciplinas estéticas de la esfera psicoanalítica, declarando en diversas ocasiones que las aportaciones del psicoanálisis a los problemas que plantean el arte y la creatividad son limitadas. Este prudente rechazo le impidió definir las aplicaciones directas concretas del psicoanálisis al dominio estético (...) sus textos sobre la producción artística hablan más bien periféricamente sobre cuestiones de arte (...) si bien en todo momento la firmeza de su convicción ante los límites de aplicabilidad del psicoanálisis al arte es oscilante. (Del Conde, 2006, p.277)

En este mismo sentido, y a pesar de todo el negativismo de Freud con respecto al alcance en la comprensión por parte del Psicoanálisis de la obra creativa y del artista, pareciera, tiende hacia una reconciliación manifestada por el mismo Freud y que, sin embargo, para la autora parece un poco contradictoria:

No le incumbe, por cierto, al psicoanálisis la apreciación estética de la obra de arte ni el esclarecimiento del genio artístico. No obstante parece que él es capaz de pronunciar la palabra decisiva en todas las cuestiones que atañen a la vida de fantasía de los seres humanos. (Freud, 1923 citado en Del Conde, 2006, p.278).

Sin embargo, la autora del presente libro termina finalmente declarando una posición muy similar a la del padre del psicoanálisis, con respecto al mediano alcance que podría lograr la obra psicoanalítica en la comprensión de la experiencia creativa y el arte en todas sus manifestaciones, cuando concluye:

Porque si bien es cierto que como disciplina o ciencia posee un campo de aplicación general que incluye las cuestiones artísticas en tanto productos humanos, también es igualmente cierto que el psicoanálisis como herramienta única no basta para explicar el sentido del producto artístico y ni siquiera para elucidar las intenciones del creador con respecto a su obra. Lo cual no invalida la aproximación psicoanalítica a los productos artísticos, siempre y cuando vaya acompañada de la indispensable plataforma histórico-artística que constituye el contexto de cualquier estudio de este tipo. (Del Conde, 2006, p.136)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Del Conde, T. (2006). *Freud y la Psicología del Arte*. México: Debolsillo.
- Guías de Calidad Académica (2011). *Cómo escribir reseñas reconstructivas - Guía 43ª* [Versión electrónica]. Escuela de Ciencias Humanas, Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia.

Cómo citar este capítulo:

Lara-Posada, E. (2018). El arte en Freud. En M. Mariano Vilorio, Y. Sandoval-Camacho, & E. Lara-Posada, *Sujeto y discursos alternativos* (pp.103-124). Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

LA CREACIÓN MUSICAL COMO EXPERIENCIA SUBJETIVA DEL LENGUAJE

Leonardo Donado Sarmiento¹

Cien metrónomos son activados al mismo tiempo. Cada metrónomo tiene una velocidad distinta; esto genera múltiples ataques, acentos, tempos, timbres y sensaciones. Se trata del *Poema Sinfónico para Cien Metrónomos* de György Ligeti, presentado por primera vez en 1962.

Al escuchar esta obra se puede imaginar un torrencial aguacero o granizo cayendo del cielo... Y después de observarla, cambia notablemente la percepción. Los péndulos son movimiento, oscilación, son pulsos que se activan, tal vez distintos ritmos cardíacos, otras olas chocando con diferentes velocidades, esa fuerza de la diversidad; de lo otro, de lo único, de la densidad de lo que se agolpa en el espacio como frecuencia o color, que es ligera o pesadamente diferente de cada variable de esta obra.

El mismo Ligeti (1971) decía que

se trata de un tipo especial de crítica, ya que la propia crítica deriva de medios musicales (...) La “partitura verbal” es solo un aspecto de esta crítica, y es en realidad bastante irónico. El otro aspecto es, sin

¹ Universidad del Norte. Licenciado en Ciencias de la Educación Musical. Magíster interdisciplinar en Teatro y Artes vivas.
leonardodonado@uninorte.edu.co

embargo, la obra en sí (...) Lo que me molesta hoy en día se encuentra por encima de todas las ideologías (todas las ideologías, ya que son obstinadas e intolerantes hacia los demás), y *Poème Symphonique* está dirigida sobre todo contra ellos. Así que estoy en cierta medida orgulloso de que yo pudiera expresar crítica sin texto alguno, con música solo. No es casualidad que *Poème Symphonique* fuera rechazada tanto por la pequeña burguesía (véase la cancelación de la emisión televisiva en los Países Bajos), como por los aparentemente radicales (...) las actitudes del radicalismo y la pequeña burguesía no están tan lejos una de otra; tanto llevar las anteojeras de los estrechos de miras". (p.7-8).

Cuando Ligeti habla de un tipo especial de crítica está creando un imaginario, está construyendo una experiencia subjetiva del lenguaje sobre una obra que, a pesar de haber sido compuesta por él, ya no le pertenece. Cada espectador se forma su propio criterio y por tanto, genera su propia experiencia subjetiva del lenguaje. El espectador imagina muchas cosas y probablemente ninguna de estas tenga relación con lo que Ligeti considera una crítica. No obstante, de eso se trata el arte, de crear conexiones y puntos de vista distintos sobre un mismo objeto.

De acuerdo con Chevallier (2011),

si, hoy en día, las artes se vuelven convincentes, es precisamente porque no buscan convencer. Hay una gran fuerza en esta debilidad. Es con la condición de no ser doctrinarias que pueden dar a pensar –dar de pensar–. Si tengo (yo espectador) que entender antes de sentir, mi experiencia deja de ser estética, y todo el proceso anteriormente descrito se desvanece. Luego, y este es, tal vez, el punto más importante, en la medida en que el artista no busca hacerme pensar eso y tampoco sentir aquello, puedo empezar a creerle, es decir, a tener la confianza suficiente para intentar esta-

blecer una relación –como si hubiera algo noble en su doble renuncia, y que eso me lo volviera más amable–”. (p.81)

Las experiencias subjetivas del lenguaje surgidas en el artista pueden ser mecanismos de asociación, conexiones que se establecen, poéticas, metáforas, para dar sentido o no a los laboratorios de creación o las obras que se interpretan. Esto se puede observar claramente reflejado en la historia de la música. Lo primero que aparece como experiencia subjetiva del lenguaje es el título de una obra, ese nombre, esa enunciación que activa la posibilidad de crear una imagen, una intención del autor o en muchos casos del editor.

Podemos ver esto en el *Stabat Mater* de Palestrina: Palestrina escribe un texto y coloca una música que lo acompaña, en este caso el texto da toda la imagen de lo que está plasmado en el título; pero, ¿cómo asocia el autor los sonidos al texto? Se podría pensar en la dirección ascendente de los sonidos haciendo un intervalo de tercera menor, la cuál por muchos años ha sido asociada con la tristeza, la nostalgia, o todo este polo de emociones. En relación a la mirada de la madre hacia arriba, que observa a su hijo crucificado, también se puede pensar en el movimiento contrario de las voces que generan fuerzas de tracción en el espacio sonoro, una voz se dirige hacia el suelo y otra hacia el cielo, pero las dos están conectadas por la armonía y el contrapunto en su etapa joven.

Esto y mucho más se puede imaginar el ser humano, escribiendo páginas llenas de asociaciones metafóricas, símiles y transitando por una deriva hacia la fuente inagotable de imaginación y creación que ofrece el arte y en especial la música, que es profundamente polisémica y polivalente.

Todas estas posibilidades pueden ser objetos sensibles de ser investigados, tal vez a través de la demostración, utilizando diversos instrumentos de investigación y compilación que den evidencias; o, a través de un método filosófico de rigor, sobre la obra de Palestrina; para continuar en el ejemplo, uno puede sentar una hipótesis de que este compositor tuvo la intención siempre de dar la imagen de la madre mirando hacia arriba, hacia la cruz, hacia su hijo crucificado, cada vez que hacía una sucesión de grados conjuntos ascendentes que forman una tercera menor.

Se tiene el caso, también, del *Treno a las víctimas de Hiroshima*, una composición musical escrita para 52 instrumentos, compuesta en 1960 por Krzysztof Penderecki (1933).

Originalmente la obra se tituló *8'37"* (ocasionalmente también *8'26"*). El 12 de octubre de 1964, Penderecki escribió que dejó en el *Treno* expresada su firme creencia que el sacrificio de Hiroshima nunca será olvidado y abandonado.

El *Treno* por las víctimas de Hiroshima es una muestra de las fuerzas en tensión que se pueden generar entre el imaginario de un colectivo y la creación de un artista. El *Treno* es una composición en canon, tiene un tratamiento contrapuntístico, una búsqueda de líneas que suenan desde lo más agudo posible del registro de las cuerdas, líneas y líneas independientes de sonido que parecen ser vidas en quejido desgarrador e impotente. El *Treno* es el control del timbre, del color, de la densidad del sonido sin jerarquías de un sistema tonal, un bloque, una masa de sonido que se impulsa a través de fuerzas distintas, las fuerzas de la horizontalidad con columnas llenas de multitud de frecuencias y, cada una de ellas, vidas humanas, seres que ejecutan partituras, almas que hacen vibrar cuerdas.

Tal como lo explica Chevallier (2011)

habitualmente, cuando se analiza una obra de arte se suele estar del lado del significado, porque lo que uno vio o escuchó allí supone que es el artista quien quiso decirlo. Nosotros, espectadores, prestamos al artista la intención de haber querido decir lo que exactamente entendimos. Nos olvidamos que son primero nuestros sentidos los que han sido tocados, y que nuestro deseo de dar sentido nació de este despertar sensual. Hoy en día, la labor del artista no consiste en decirnos algo. (p.51)

No obstante, luego de esta hipotética demostración o detrás de ella, queda reflejado que bien sea el investigador o el compositor mismo, los dos tuvieron el impulso de crear una imagen, y en su recepción asociar, hacer conexiones, soñar, pintar cuadros en la mente o construir sinfonías. En Heidegger (1997), podemos encontrar que

el hombre puede pensar en tanto en cuanto tiene la posibilidad de ello. Ahora bien, esta posibilidad aún no nos garantiza que seamos capaces de tal cosa. Porque ser capaz de algo significa: admitir algo cabe nosotros según su esencia y estar cobijando de un modo insistente esta admisión. Pero nosotros únicamente somos capaces (*vermogen*) de aquello que nos gusta (*mogen*), de aquello a lo que estamos afectos en tanto que lo dejamos venir. (p.11).

Ser capaces de aquello a lo que estamos afectos, afectados o atravesados es iniciar una deriva, indagando sobre nuestro objeto de deseo. Esta deriva puede ser plenamente consciente a través del análisis riguroso de carácter científico o procesado, digerido o transformado en escrito, idea musical, pintura o movimiento corporal.

El mismo autor revela que,

en realidad nos gusta solo aquello que de antemano, desde sí mismo, nos desea, y nos desea a nosotros en nuestra esencia en tanto que se

inclina a esta. Por esta inclinación, nuestra esencia está interpelada. La inclinación es exhortación. La exhortación nos interpela dirigiéndose a nuestra esencia, nos llama a salir a nuestra esencia y de este modo nos tiene (aguanta) en esta. Tener (aguantar) significa propiamente cobijar. Pero lo que nos tiene en la esencia, nos tiene solo mientras nosotros, desde nosotros, mantenemos (guardamos) por nuestra parte lo que nos tiene. Lo mantenemos si no lo dejamos salir de la memoria. La memoria es la coligación del pensar. ¿En vistas a qué? A aquello que nos tiene en la esencia en tanto que, al mismo tiempo, cabe nosotros, es tomado en consideración. ¿Hasta qué punto lo que nos tiene debe ser tomado en consideración? En la medida en que desde el origen es lo-que-hay-que-tomar-en-consideración. Si es tomado en consideración, entonces se le dispensa conmemoración. Salimos a su encuentro llevándole la conmemoración, porque, como exhortación de nuestra esencia, nos gusta. Solo si nos gusta aquello que, en sí mismo, es-lo-que-hay-que-tomar-en-consideración, solo así somos capaces de pensar. (pp.11-12)

El intérprete recoge datos del archivo de la obra que le permitan conectar con su propia vida, crear puentes tomándola en consideración porque ha sido atravesado por la obra misma. El proceso de creación inicia en el momento en que el artista ha sido afectado, cruzado por un acontecimiento, removido en el cuerpo mismo de sus emociones, tanto, como en sus órganos. En este plano, al sujeto aún no le es posible traducir esas fuerzas que lo han movido y es justo en ese momento que surgen las pulsiones e inicia el proceso de traducción, las resonancias con el afuera que luego pasan del plano de las fuerzas intranscribibles o indescriptibles a nuevas formas. Estas formas pueden ser conceptos o asociaciones y estas asociaciones puentes sobre los que surgen las experiencias subjetivas del lenguaje. En concordancia con Deleuze (1985) “es el método del entre, “entre dos imágenes”. Es el método de la y, “eso y luego aquello”.

Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: “el vértigo del espaciamento” (pp.234-235).

Este espaciamento es el que la mayoría de veces confunde al creador, porque es un lugar de incertidumbre donde, al no ser traducida esa sensación, muchas veces se interpreta erróneamente como enfermedad o patología de algún tipo. Esto ha generado un distanciamiento que se ha hecho habitual en el espacio de la academia. El vértigo no gusta a quienes buscan un equilibrio que, más que esto, es un molde por donde debe transitar la conducta del que no sabe, del alumno, del que no ve, dejando de ser sujeto que llega al aula a buscar, a conectar, a crear experiencias subjetivas, a lograr hacerle fisuras a esos moldes y proponer nuevas formas de creación, percepción e interacción en comunidad para esta sociedad. Es la capacidad de flexibilizar nuestro repertorio, nuestra cartografía personal y abrirla al mundo de la diversidad, la que permite estas inflexiones, que en muchos casos, la historia luego aplaude.

El puente por donde flotan, rozan o simplemente avanzan las experiencias subjetivas del lenguaje pudiera estar dándose en distintas direcciones: el que construye el compositor, el intérprete, el improvisador y el espectador. Se tienen entonces, cuatro escenarios distintos donde las experiencias subjetivas del lenguaje operan de distintas formas o para distintas cosas.

En el compositor, las experiencias subjetivas del lenguaje conectan sus afectaciones provenientes del real en el presente, con sus medios para expresarse. Estos pueden ser dispositivos de creación sonora como instrumentos musicales, objetos sonoros, procesadores digitales o análogos, para la generación de sonidos. A nivel espacial, el control a través de la luz o de cuerpos, objetos en mo-

vimiento u otros elementos que conformen este dispositivo. Este espacio puede ser desde la esfera de lo privado o lo público, de lo cerrado o lo abierto. A nivel corporal o de imagen, también encontraríamos numerosas técnicas y medios de creación.

En el caso del intérprete, este busca conectar su vida con las pulsiones que surgen de la lectura de una obra y todos los procesos de investigación que se producen para abordar la misma. Para él, su cuerpo es el dispositivo mismo.

En el caso del improvisador, este parte de la relación existente entre el afuera y las pulsiones que provoca, junto a su propio repertorio pero esta vez para plasmar en tiempo real una forma posible de traducción, sean notas, imágenes, cuerpos en movimiento o escritura, en cualquiera de sus formas.

El cuarto escenario es el del espectador, que bien puede ser pasivo y crea sus propias experiencias subjetivas o conectar con el creador a través de una experiencia activa, siendo de esta forma un espectador emancipado (Rancière, 2010). En este cuarto escenario, se puede incluir al espectador que procesa a través de un análisis la obra, convirtiéndola en crítica, como en el caso del pianista James Rhodes en su libro *Memorias de música, medicina y locuras*.

Cabe la pregunta, si el compositor, el intérprete o el improvisador primero pasó a ser este tipo de espectador, pero los procesos artísticos no obedecen a formas preestablecidas, ni existe un único camino para llegar a ellos, ¿el espectador puede surgir antes, durante o después del proceso artístico, e incluso, ser espectador de su propia creación, su propia obra, una vez que decidiera distanciarse de ella?

Por lo tanto, las experiencias subjetivas del lenguaje son la vida misma del sujeto que acciona en relación con su entorno. De acuerdo con Le Breton (2002) “el cuerpo es similar a un campo de fuerza en resonancia con lo cercano” (p.85).

Cabe resaltar que estas experiencias pasan primero por el cuerpo, es este el que las destila, el que las acoge, el que da signos de las pulsiones e invitan a empezar a operar, a moverse, a desarrollar una obra, a adentrarse a un proceso de creación. Según Nancy (2007) “el cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir” (p.15).

He aquí la pretensión de romper con la significación establecida, casi canónicamente, por la historia, las citas, reseñas, críticas y cualquier documento que indique una inamovible lectura sobre una obra, castrando la posibilidad de vivir una experiencia subjetiva del lenguaje.

Las experiencias subjetivas del lenguaje son nuestras sensaciones traducidas y no traducidas, son la energía pulsional misma convertida en lenguaje, relato, sonidos, acciones, son las *catexias*² mismas.

Esta energía es la que un compositor, un improvisador o un intérprete en la música canaliza a través del ordenamiento de sonidos; es el conjunto de imágenes, deseos, colores y pulsiones que pueden surgir en un espectador cuando es atravesado por una propuesta sonora, plástica, literaria, o escénica.

² **Catexis**: Cantidad de energía incorporada a cualquier representación objetiva o estructura mental (Rycroft, 37).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chevallier (2011). *Fenomenología del presentar*. Bogotá: Literatura: teoría, historia y crítica. Universidad Nacional de Colombia.
- Heidegger, M. (1997). ¿Qué quiere decir pensar? *Revista Colombiana de Psicología*, (5-6), 11-17.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Nancy, J. (2007). 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

Cómo citar este capítulo:

Donado Sarmiento, L. (2018). La creación musical como experiencia subjetiva del lenguaje. En M. Mariano Vilorio, Y. Sandoval-Camacho, & E. Lara-Posada, *Sujeto y discursos alternativos* (pp.125-134). Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

ELEMENTOS DE LA ENSEÑANZA DE LOS BAILES CANTADOS DEL CONTEXTO TRADICIONAL APLICADOS EN EL PROCESO FORMATIVO Y ACADÉMICO DEL GRUPO “CANTADORAS DEL RÍO” DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

Roberto David Camargo Caballero¹

Claudia Patricia Rojas Pantoja²

El presente trabajo de investigación nace de la inquietud de perpetuar una tradición que está siendo desplazada cada vez más por los ritmos modernos, creados desde estudios de grabación donde predomina lo electrónico. Igualmente, deseamos que nuestra música tradicional se perpetúe no solo durante la época del pre-carnaval y carnaval, y festivales de tradición, sino que permanezca vigente durante el tiempo, con una interpretación afinada y agradable al público en general.

La música académica, culta, artística o docta, tiene su origen en la edad media en Europa, pero toma reminiscencias de otras culturas como en Egipto, Mesopotamia y la antigua Grecia. Es aquella que se produce en un conservatorio o por sus egresados, donde se

¹ Universidad del Atlántico, Licenciado en Música, Magíster. Músico e investigador.

² Universidad del Atlántico. Licenciada en Música. Magíster. Músico, cantante e investigador musical.

evidencia los conceptos de armonía, modulación, tonalidad, contrapunto, melodía, afinación, entre otros, y que se considera que tiene un mayor nivel pero sobre todo, mucho virtuosismo (Estefani y Espín, 2012).

Con nuestro trabajo queremos lograr una comparación clara de la música tradicional aprendida en la facultad contra la música académica, enriqueciendo así la puesta en escena de los temas que interpreta el grupo. Los integrantes del grupo Cantadoras del Río son estudiantes de canto lírico, percusionistas, clarinetistas y futuros licenciados en música que se han apropiado de esta forma musical tradicional, haciendo de esta, una forma de interacción social agradable.

La dinámica interpretativa de la agrupación se apoya en la investigación de campo. Toda vez que el proceso tiene su origen en la observación y el análisis científico de los Bailes Cantaos, como la define el venezolano Rafael Gastrol: Es el proceso que, utilizando el método científico, permite obtener nuevos conocimientos en el campo de la realidad social. Esta se presenta mediante la manipulación de una variable externa no comprobada, con el fin de describir de qué modo, o por qué causas se produce una situación o acontecimiento particular. La interpretación se ha ido perfilando con la experiencia, puesto que el grupo está constantemente participando en los diferentes festivales de tradición que se llevan a cabo en la región de la depresión momposina, Montes de María y otras subregiones, donde los participantes toman para sí las cualidades de otros grupos, apropiándose de los diversos estilos, especialmente al interpretar a otros compositores/cantadores.

También se conocen otros ejemplos de Bailes Cantaos:

- Bullerengue
- Tambora
- Son de Negro
- Congo
- Pajarito

Cabe resaltar que el bullerengue es un ritmo perteneciente al Caribe colombiano; se escribe en compás de $2/2$, la organología utilizada es tambor hembra, tambor macho, gallitos o tablitas.

Las características más importantes del bullerengue son: versos por parte de la cantadora/cantador y un estribillo interpretado por los respondones (coro). Muchas veces, este estribillo es mostrado melódicamente por la cantadora.

En los géneros que se desprenden del bullerengue, encontramos el bullerengue chalupiao, siendo este un ritmo con características de tiempo rápido (velocidad), donde el tamborero mantiene una constante conversación con la cantadora.

Dando una mirada al Caribe, en una reciente visita de los autores del presente artículo a la isla de Cuba, encontramos que a la rumba, música ancestral cubana, se le puede considerar también un Baile Cantao. Es un trabajo de voces y tambores, donde existe un cantante (cantador), un coro (respondones), un quinto (alegre), una conga y una tumbadora (bambuquito), unas claves (tablitas o gallitos) y el shekeré (totumas). En esta comparación nos damos cuenta que hay cierta similitud en la organología utilizada para la rumba y el bullerengue.

LOS BAILES CANTA'OS

A través del tiempo, y por experiencias personales, encontramos una disyuntiva entre la música clásica y la música tradicional. Algunos compositores como Bela Bartok, Kodaly, Orff, con sus trabajos basados en tradiciones musicales de su *folklore* han reducido esta brecha. Para el caso de la facultad de Bellas Artes, a partir de una iniciativa de docentes y administrativos, en la actualidad existen espacios cohesionados, donde estos ámbitos musicales coexisten, –la música clásica y la tradicional– comparten espacios. En la década de los años 90 esto no sucedía. Existía una pugna entre los docentes formados en Europa que rechazaban la simplicidad de la música tradicional, lo cual creaba malestar en la comunidad estudiantil, puesto que muchos venían de poblaciones cercanas a la ciudad en donde la tradición tiene vigencia, y ellos esperaban encontrar una aproximación musical tradicional dentro de la academia. Después de graduarse, muchos regresaron a la academia, o a espacios fuera de ella, a buscar información sobre la música tradicional. Es así como varios de ellos buscan alternativas que llenen los vacíos musicales de los aires tradicionales debido a que la realidad educativa de la primaria y básica secundaria exige ese conocimiento.

El trabajo con música tradicional se está desarrollando en la Facultad de Bellas Artes desde el año 2005 como parte del *pensum* académico, espacio en el cual los estudiantes interpretan los instrumentos que intervienen en la tradición. Cabe anotar que la asignatura “*Folklore*” fue modificándose en las últimas dos décadas pasando por su inicio teórico, creando una necesidad dentro de la comunidad discente de sugerir una modificación en el plan de estudios. En la última década del siglo XX, la asignatura pasa a ser prácti-

ca, momento en el cual ingresan los tambores a la facultad. Luego fue creándose la necesidad de incluir los instrumentos de viento tradicional, a saber: flauta de millo, gaita machihembriá, creando un nuevo ambiente musical dentro de la academia, sin apartarse de la música europea, pero apropiándose de la tradición. Recordemos que en los años anteriores a esta nueva tradición, incluir los instrumentos folclóricos en una facultad de música era casi un pecado, puesto que solo se le daba valor a la música erudita proveniente de los grandes compositores y sus discípulos dentro del esquema de música académica, sin darle cabida a la música local, y por el contrario desdeñando la música tradicional, llamada entonces folclórica.

Las recientes facultades de música que se han conformado en los últimos quince años en la ciudad, inician todas con énfasis en música clásica europea y americana, pero sin incluir la asignatura de ensamble tradicional en su plan de estudios. Ha sido, entonces, la Universidad del Atlántico la pionera en esta apropiación de la tradición dentro del ámbito académico, mostrando una nueva faceta creativa y de arraigo hacia la tradición musical del Caribe colombiano, generando espacios tendientes a que las músicas tradicionales sean protagonistas dentro del futuro licenciado en música.

Al observar nuestro entorno académico musical, encontramos que en el año 2016 la Universidad del Norte incluye, dentro de su programa de Música, la asignatura de Ensamble Tradicional, dejando ver la necesidad de mantener la tradición Caribe dentro de la academia. La Universidad Reformada inicia su incursión en la música tradicional en el año 2013, pero con un enfoque hacia el rescate de los instrumentos en vía de extinción, no solo de la región Caribe, sino de toda Colombia.

Es así, como a partir de la segunda década del siglo XXI se piensa en la creación de un grupo llamado *Cantadoras del Río*, el cual nace en la Facultad de Bellas Artes como un proceso desarrollado en el ámbito académico, pero con elementos propios de la tradición, tales como:

Las enseñanzas ancestrales de los viejos cantadores influenciados por sus costumbres, cultura, alimentación y cotidianidad.

Durante el proceso de investigación, los maestrantes hemos desarrollado una serie de entrevistas con los hacedores de la tradición, de las que rescatamos e identificamos los siguientes elementos:

- Acoplamiento musical
- Puesta en escena
- Afinación
- Interpretación

Dentro del ámbito académico podemos definir estos elementos de manera elaborada, pues cada término tiene un protocolo de enseñanza. Hemos definido cada elemento de la siguiente forma:

El *acoplamiento musical* es el proceso conductivo (requiere de un director) de técnica vocal, técnica de ejecución de los instrumentos, clases y prácticas de baile, que de manera estructurada se llevan a cabo durante los ensayos donde se hacen ajustes técnicos con miras a una producción agradable para el grupo y para su público (Camargo y Rojas, 2017). En ese momento, la unidad es muy importante. A saber: tocar juntos significa que al golpear los tambores, sonar las maracas, tocar las palmas, el conjunto suene sincronizadamente. Esto se logra únicamente con la interacción

continua de los integrantes, quienes logran una comunicación íntima entre ellos, que con tan solo una mirada, pueden intuir la intención del compañero. En este proceso se hace mucho énfasis en el concepto de pulso, conocido también como *beat*, que determinará la velocidad de la interpretación. A partir de la estructura métrica se desprende el concepto de ritmo, en el que intervienen elementos básicos musicales como son figuras de duración y sus silencios respectivos.

La puesta en escena es el momento en el que se dispone cómo va a distribuirse la agrupación dentro del escenario; juega un papel muy importante la planimetría para una disposición espacial, dando como resultado una composición visual agradable. Se utilizan elementos del teatro, danza y vestuario.

La afinación. En términos de Pérez y Gardey (2012) es el proceso y resultado de afinar, referido a retocar, corregir o mejorar algo. El término también se utiliza para la acción que busca incrementar la calidad de una cosa. Cada cantador tiene su propia sonoridad y por consiguiente su tonalidad natural. La afinación tiene como base fundamental la escala musical, donde existe un espectro sonoro basado en la igualdad de frecuencias. El unísono es la base de un grupo vocal. Luego interviene la armonía, donde habrá un segundo unísono en otra frecuencia sonora.

La interpretación, en términos de Orlandini (2012), se refiere a “lo que está más allá de cada nota, cada frase y cada obra, donde su director debe tener claridad para plasmar en su conjunto la música según el estilo de cada compositor”. En ese sentido, la agrupación *Cantadoras del Río*, pretende mantener el carácter interpretativo original que el compositor/cantador tradicional le da a cada una de

sus obras, honrando las costumbres inherentes a su entorno y cotidianidad. El resultado es una interpretación respetuosa de la obra original, donde se cuida la forma musical (bullerengue, chalupa, bullerengue sentao, entre otros) y engalanando la puesta en escena con elementos antes descritos, como son la afinación y el ritmo.

En nuestro proyecto, para el marco legal tomamos en consideración los artículos 7, 8, 70, 71 y 72 de la Constitución Política Colombiana de 1991, que tratan sobre la salvaguarda del patrimonio musical autóctono del país; es importante anotar que en ellas se promulgan las siguientes nociones:

Artículo 7. El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación Colombiana.

Artículo 8. Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación.

Artículo 70.- El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todos los que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

Artículo 71. La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tec-

nología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.

Artículo 72. El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica.

Teniendo en cuenta el articulado antes expuesto, podemos concluir que el Estado tiene la obligación de promover la investigación musical para salvaguardar las tradiciones inherentes a grupos étnicos y culturales.

Asimismo, el Ministerio de Cultura define su política a partir de la Constitución Colombiana de la siguiente forma:

Política de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial.
[2010-04-16]

El Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) abarca un vasto campo de la vida social y está constituido por un complejo conjunto de activos sociales, de carácter cultural, que le dan a un grupo humano sentido, identidad y pertenencia. Comprende no solo los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas de un grupo humano, que hunden sus raíces en el pasado y que se perpetúan en la memoria colectiva, sino también los apropiados socialmente en la vida contemporánea de las comunidades y colectividades sociales. Comprende además los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes a dichos activos sociales.

Por su parte, la UNESCO define el término patrimonio como “Nuestro legado del pasado, nuestro equipaje en el presente y la herencia que le dejaremos a las futuras generaciones para que ellas puedan aprender, maravillarse y disfrutar de él”. En cuanto a lo que se refiere a las prácticas musicales podemos encontrar una jurisprudencia que se refiere a las artes del espectáculo y a los usos sociales, rituales y actos festivos, promulgadas en la ciudad de París en el año 2003, como podemos ver a continuación:

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, denominada en adelante “UNESCO”, en su 32ª reunión, celebrada en París del 29 de septiembre al 17 de octubre de 2003.

Artículo 2: Definiciones a los efectos de la presente convención.

1. Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto

mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

2. El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo uno supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:
 - a. Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial.
 - b. Artes del espectáculo.
 - c. Usos sociales, rituales y actos festivos.
 - d. Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.
 - e. Técnicas artesanales tradicionales.

A pesar de los múltiples impactos de la violencia a la que fueron sometidos los habitantes de las subregiones en donde mayoritariamente los Bailes Canta'os se practican, y sin tener en cuenta que la UNESCO promulgó mecanismos para la salvaguarda del patrimonio cultural e inmaterial, hoy es posible afirmar que los Bailes Canta'os pudieron sobrevivir a los múltiples aspectos de ella.

Los Bailes Canta'os de la ribera del río Magdalena, hasta el momento no han sido considerados patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad, a diferencia de los Bailes Canta'os del Pacífico colombiano que sí lo son. Sin embargo, existen festivales en poblaciones como Marialabaja, Puerto Escondido, entre otros, que merecen ser considerados patrimonio debido a sus características, puesto que protegen la tradición cultural, promoviendo la creación de nuevos grupos que sirven de semillero para jóvenes talentos.



Cantadoras del Río

Cantadoras del Río es una agrupación musical que bajo la dirección del maestrante Roberto Camargo, nace en el año 2010 como respuesta a la necesidad de conocer y difundir la música tradicional de la región Caribe colombiana, específicamente de los bailes canta'os, a través de un grupo de jóvenes estudiantes apasionados por la tradición musical de nuestra región.

Entre las clases de las asignaturas de ensamble, del programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y los encuentros musicales acordados por los jóvenes que les permitía acercarse un poco más al conocimiento sobre los bailes canta'os, tuvo su origen la agrupación.

El grupo **Cantadoras del Río** ha participado en festivales de *Bailes Canta'os* siendo ganador en el año 2013 en la categoría de grupo revelación en el Festival de Bullerengue de Marialabaja, Bolívar. Ha sido partícipe de varios eventos como: La Noche del Río 2011, Festi-

val de las Brisas en la Facultad de Bellas Artes, Festival interactivo de Música de la Universidad del Norte, Fiesta de la Música, Foro de Investigadores de música tradicional 2011 en Comfamiliar, Carnaval Uniatlántico, xxviii Festival Nacional del Bullerengue en Marialabaja, Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Coronación de la Reina del Carnaval de Barranquilla 2016 y 2017, y en la Lectura del Bando en los mismos años, entre otros.

Entre los integrantes de la agrupación se encuentran estudiantes de canto lírico, de instrumentos de percusión, de arte dramático, danza, sociales; todos pertenecientes a diversos programas académicos de la Universidad, pero con un interés y pasión en común: La tradición musical de los *Bailes Canta'os*.

Además de la participación en los eventos arriba mencionados, es importante resaltar la creación de nuevos grupos que se desprendieron de Cantadoras del Río, como es el caso de Tonada Bullerenguera dirigida por Jaime Consuegra, estudiante del programa de Licenciatura en Música. La creación de grupos de Bullerengue en Comfamiliar, Gimnasio Los Corales Aspaen, y Fundación Pies Descalzos; todos ellos dirigidos por estudiantes que pertenecieron a Cantadoras del Río en su proceso pedagógico en la asignatura ensamble.

Hace aproximadamente cinco años en el mes de junio se realizó la primera presentación del grupo “Cantadoras del Río de la Universidad del Atlántico”. El proceso de creación del grupo se inicia cuando los estudiantes de Licenciatura en Música llegan a la facultad de Bellas Artes e inician sus estudios en una materia llamada “ensamble”. En dicho proceso comienza el estudio de los *Bailes Canta'os*.

En este aprendizaje empezamos a trabajar con la única intención de resaltar, promover, difundir, algunos elementos descubiertos en la enseñanza de los **Bailes Canta'os** que podrían ser un modelo importante para la enseñanza de la música.

Proceso metodológico de *Las Cantadoras del Río*

El proceso metodológico de Las Cantadoras del Río comienza como un grupo escogido por el maestrante Roberto Camargo de sus estudiantes que cursaban la asignatura de ensamble. Estos jóvenes debían ser cantantes destacados en su género de preferencia (Rock, Pop y Lírico) y tamboreros cumbiamberos a los que se les pudiera complementar su estilo de ejecución de los tambores y aprender otro estilo. Este grupo comenzó a ensayar en espacios diferentes a la hora de clase de ensamble, tiempo durante el cual escuchaban y estudiaban los Bailes Canta'os que se pueden apreciar en YouTube, y a partir de la imitación empezó a surgir un nuevo estilo dentro de la academia. Fue durante un ensayo que el decano, el doctor Guillermo Carbó, bautiza al grupo de estudiantes como “Las Cantadoras del Río”, pues en ese momento las cantantes eran solo mujeres. Ellos tomaron la iniciativa de participar en un festival de bullerengue en Marialabaja, Bolívar, regresando con muchas inquietudes que inmediatamente fueron adaptadas y modificaron el formato inicial. Durante la permanencia en el festival, los jóvenes adoptaron algunas de las costumbres de los grupos tradicionales que participan en los festivales, durmiendo en el suelo, alimentándose, para así poder sentir la música tradicional con otra perspectiva. Empezaron a adoptar los bailes, a implementarlos en el grupo, a tomarlo de una forma diferente: A hacer Bailes Canta'os o Cantos. Durante el proceso, el maestrante modificaba los golpes de tambor enfatizando la tradición y las cantantes empezaron a ser más respetuosas del “cómo lo hacen” las cantadoras más populares, para apropiarse del estilo.

Luego de validar este proceso y ser reconocido dentro de la academia, empiezan a llegar invitaciones, muchísimas solicitudes para presentaciones.

Los estudiantes se apropian de la música, del trabajo en equipo, de la proyección del grupo, de tal forma que los ensayos no son suspendidos durante el período de vacaciones de la Universidad.

Llega el momento en que este grupo de estudiantes dedican tanto tiempo a los Bailes Canta'os que deciden hacer un grupo profesional llamado en este momento Tonada Bullerenguera. El grupo Cantadoras del Río sufre un proceso de transformación generacional dando espacio a la participación de nuevos integrantes que tiene como objetivo central mantener el estilo original del grupo.

En el proceso de conformación de la segunda fase del grupo se refuerza una identidad; los estudiantes realizan composiciones que son luego grabadas en estudio en formato de audio para su divulgación.

Al contraponer a los hacedores de la tradición versus los integrantes de las Cantadoras del Río, se hace indispensable utilizar el Do movable que se utiliza en la metodología Kodaly para la enseñanza de la música, la cual analizaremos a profundidad más adelante, puesto que los temas interpretados por los cantadores no están sujetos a una afinación temperada, sino a una afinación natural del intérprete.

La metodología que se lleva a cabo durante las clases de ensamble en el programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, está apoyada en las Metodologías Kodaly, Orff y la zona del desarrollo próximo de Vigotsky.

Karl Orff. La base de la obra pedagógica Orffiana queda recogida en el trinomio “palabra, música y movimiento” llevada al aula de modo real y consciente considerando la teoría como consecuencia lógica de la experiencia práctica y sensorial. Podríamos decir que en este trinomio quedan definidos los Bailes Canta'os, ya que son cantos acompañados por tambores que, debido al sentimiento, obligan al individuo a expresarse corporalmente.

Con la metodología Orff se pretende enseñar los elementos musicales en su estado más primitivo. Los instrumentos utilizados en este método no requieren de una técnica especial (violín o piano); hablamos de pies, manos, etc., o instrumentos básicos como el tambor o el triángulo. Se basa en los juegos de los niños y en aquello que él comprende y utiliza normalmente. Se trabaja con canciones populares. Es decir, una persona que canta y toca los tambores del bullerengue puede afrontar una carrera musical con mayor facilidad basándonos en las teorías del método Orff.

Partiendo de la frase de Karl Orff, “la educación musical debe partir del hogar”, concluimos que los Bailes Canta'os están apoyados en la metodología Orff puesto que sabemos que la iniciación de la mayoría de cantadoras y cantadores bullerengueros comienza a temprana edad cuando los abuelos, padres y familiares cercanos transmiten sus experiencias a los más pequeños con la intención de preservar la tradición (oral).

Zoltan Kodaly. Su método se apoya en “la canción”. Este autor considera que el mejor sistema para desarrollar las aptitudes musicales es la voz, el instrumento más accesible a todos. En este método se trabaja con la música tradicional del país natal. Después de que el niño domine esta música, podrá introducirse material extranjero.

El método Kodaly y el Do movable con signos manuales fijos. El método Kodaly colombiano utiliza el Do movable con signos manuales móviles. Es un método coral que tiene como base la música tradicional de cada pueblo para llegar a través de ella a la música del mundo. La filosofía básica del método es enseñar y practicar un "concepto de mil maneras y no mil conceptos de la misma manera".

Benigno Gutiérrez, citando al cronista Londoño Martínez al referirse a unos villancicos, afirma:

“¿De quién es la música? Nadie lo sabe;
Son antiguos. No interesan sus autores.
Los cantaron nuestros abuelos,
los cantaron nuestros padres,
los cantamos nosotros,
los cantarán nuestros hijos
y los cantarán los hijos de nuestros hijos”.

El método Kodaly se enfoca en que el niño practique con los elementos musicales más sencillos y pueda pasar después a aprender la teoría.

Vigotsky y la Zona de Desarrollo Próximo. Se puede simplificar como la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema y el nivel de desarrollo potencial, determinado por la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o de un compañero más capaz. Es la distancia entre lo conocido y lo desconocido por el aprendiz. Se trata de la diferencia entre la capacidad del aprendiz de realizar una determinada tarea bajo la guía de su “otro con más cono-

cimiento” y la capacidad de llevarla a cabo independientemente. Esta teoría explica que el aprendiz debe tener un papel activo en el aprendizaje para que este proceso ocurra más rápido y de manera más eficiente.

Se refiere a lo que el niño puede hacer por sí mismo y a lo que hace con ayuda. Si un adulto o compañero le apoya, podrá llegar a un nivel más alto de desempeño y comprensión. No es posible entender el desarrollo del niño si no se conoce la cultura donde crece.

El aprendizaje y desarrollo están interrelacionados desde los primeros años de vida del niño.

CONCLUSIONES

A partir de este trabajo con las “Cantadoras del Río”, se viene promoviendo la divulgación, el mantenimiento de la tradición, la identidad cultural, entre otros. A través de él, se motivó a la realización de trabajos de investigación de diferentes estudiantes y profesores de la facultad de Bellas Artes, obras de teatro, participación en la grabación de coros con artistas reconocidos en el ámbito nacional.

Del proceso actual se han desprendido otros grupos que interpretan los Bailes Canta'os.

Hay que hacer una crítica a las fuentes bibliográficas en cuando a la definición de los ámbitos y características de la música académica versus la definición de la música tradicional.

Consideramos que al realizar este tipo de trabajos, siendo esta ponencia parte de una Tesis de Maestría denominada: Elementos de la enseñanza de los Bailes Cantaos del contexto tradicional aplicados en el proceso formativo y académico del grupo Cantadoras del Río de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico,

por los autores de este artículo Roberto David Camargo Caballero y Claudia Patricia Rojas Pantoja, estamos aportando a la salvaguarda de la tradición musical del Caribe colombiano.

Por lo antes expuesto, Herrera (2015) considera que:

Entre tambores, cantos, bailes y guapirreos, “Cantadoras del Río” nos lleva en tiempo, espacio y sensación a una verdadera rueda de bulle-rengue, permitiéndonos experimentar y a otros recordar, noches en los pueblos afrocolombianos como Palenque o Marialabaja, donde los más viejos se reúnen a narrar en forma de cantos con lamentos, o con alegres guapirreos al ritmo del tambor, los hechos de su vida cotidiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Estefani, L. y Espín, R. (Ecuador 2012)
- Gastrol, R. <http://www.uovirtual.com.mx/moodle/lecturas/metoprot/10.pdf>.
- Investigación de campo. <http://www.rppnet.com.ar/tecnicas-deinvestigacion.htm>
- Julián Pérez Porto y Ana Gardey (Publicado 2011).<http://definicion.de/afinacion/>
- Metodología Kodaly. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/viewFile/6420/5100>
- Metodología Orff. <http://www.el-atril.com/Fichas/Orff/metodo.html>
- Orlandini, L. R. (2012) Chile
- Política de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/salvaguardia-patrimonio-cultural-inmaterial/Paginas/default.aspx>
- Vygotsky, L. S. <http://vigotsky.idoneos.com/293538/>

Cómo citar este capítulo:

Camargo Caballero, R. D., Rojas Pantoja, C. P. (2018). Elementos de la enseñanza de los bailes cantaos del contexto tradicional aplicados en el proceso formativo y académico del grupo “Cantadoras del Río” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. En M. Mariano Vilorio, Y. Sandoval-Camacho, & E. Lara-Posada, *Sujeto y discursos alternativos* (pp.135-153). Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

SEMIÓTICA EN LA ARQUITECTURA TRADICIONAL DEL CARIBE COLOMBIANO

Paola Milena Larios Giraldo¹

SEMIÓTICA Y ARQUITECTURA

Estudiar la arquitectura ha sido principalmente una tarea enfocada a partir del aspecto estético, desde el ámbito constructivo o desde el ámbito técnico. Solo cuando se analiza el hecho constructivo desde otras disciplinas puede llegar a darse una nueva interpretación a su valor y significado. Es de suma importancia reconocer a la Arquitectura, o al quehacer constructivo, como un acto simbólico, como un ejercicio comunicativo, en el que las imágenes se vuelven símbolos y las formas adquieren un valor intrínseco.

La Arquitectura se constituye en un sistema de signos, los cuales, tal como lo plantea Morris, pueden considerarse en tres dimensiones: la *dimensión Semántica*, que relaciona al signo con su significado, la *dimensión Sintáctica*, en donde el signo puede incluirse en las secuencias que lleven otros signos y en la *dimensión Pragmática*, donde se relaciona el signo con sus orígenes, sobre la utilización que se hace de ellos y los efectos que traen consigo. Desde esta última dimensión es que se enfoca el presente análisis.

¹ Universidad Simón Bolívar. Arquitecta, Especialista en Conservación y Restauración del Patrimonio arquitectónico, título de Experto en Gestión y Conservación de Patrimonio, Magíster en Desarrollo y gestión de Empresas sociales, candidata a Doctor en Historia y Artes.
plarios@unisimonbolivar.edu.co

Como ejercicio comunicativo, la Arquitectura puede ser analizada a través de los elementos básicos de la comunicación; estos son un emisor y un receptor, cuya comunicación se hace posible a través de íconos fácilmente reconocibles. Para el caso del hecho constructivo, se parte de objetos abstractos, que se utilizan para satisfacer las necesidades humanas y cuyo uso produce y evoca emociones, creencias o sentimientos. A nivel semiótico, un elemento arquitectónico puede dividirse y analizarse desde distintos componentes, como la distribución espacial, los elementos y técnicas constructivas, el mobiliario, la vegetación y la orientación, entre muchos otros, todos partícipes del acto comunicativo.

Umberto Eco expresa que

(...) la semiótica estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistema de signos..., entonces uno de los campos en los que sin duda se encontrará con más presiones es el de la arquitectura. (...) la arquitectura es además comunicación y es estímulo, puesto que se relaciona con los eventos sensoriales. (1968)

Lo anterior confirma que a través de la arquitectura se puede realizar una lectura clara de las creencias y el modo de pensar de quienes la habitan.

La arquitectura entonces, concebida como un sistema de signos, se puede analizar desde el inicio de los tiempos, a partir de las distintas corrientes estilísticas, planteadas por las grandes civilizaciones en la historia de la humanidad. Claramente se puede tomar como ejemplo la arquitectura clásica de Grecia y Roma, basada en la monumentalidad y en la perfección de sus elementos, como símbolo de la grandeza de dichas civilizaciones. Se puede mencionar también el caso de la arquitectura desarrollada por la civilización egipcia, fundamentada igualmente en la monumentalidad y con la cons-

tante premisa de que la vida continúa más allá de la fase terrenal, de ahí la práctica de guardar en las cámaras funerarias de los faraones sus objetos más preciados, hasta llegar a contener dentro de estas pertenencias incluso a sus sirvientes. Se evidencia también en la arquitectura Nazarí, el constante uso del agua y de exuberante vegetación, cuya finalidad era la de recrear un paraíso terrenal en las construcciones, fácilmente verificable en grandes complejos arquitectónicos como la Alhambra de Granada.



Ilustración 1.

Vista del conjunto arquitectónico de La Alhambra, en Granada

Fotografía: Paola Larios

Se muestra cómo, con el transcurrir del tiempo, han sido empleados en la arquitectura, monumentos como los Arcos de triunfo, presentes en grandes capitales como París, Tokio, Barcelona y Bruselas, como símbolos de victoria en guerras o conquistas. De igual forma, se construyeron los obeliscos, para conmemorar una fecha o en honor a alguna persona en especial, presentes en importantes ciudades de América como Buenos Aires, Montevideo y Washington. Ya en la modernidad, fueron apareciendo muestras de arquitectura orgánica, reflejada de manera muy particular en la obra de Antoni Gaudí, quien representaba la naturaleza a través de sus

diseños, no solo a nivel espacial y constructivo, sino incluso, en el mobiliario que complementa sus edificaciones.

Lo anterior evidencia cómo, a través de las corrientes estilísticas se expresa una estética formal, analizada principalmente desde la perspectiva disciplinar de la Arquitectura. Es aquí cuando se hace pertinente entender que la arquitectura no solo se compone o se estudia desde la estética formal sino desde la estética social, la cual ve al elemento construido como un reflejo de los hechos socioculturales, que se interpretan, a diferencia de la estética formal, desde una perspectiva interdisciplinaria, entrando a hacer parte del ejercicio analítico y de valoración a profesionales de ramas como la Arqueología, la Sociología, la Antropología o la Psicología.

Se considera para el presente ejercicio, distante de corrientes estilísticas y de arquitectos de renombre, a la forma primigenia de la Arquitectura, la tradicional, vernácula o popular, como la llamó Bernard Rudofsky: *“non-pedigreed architecture”*. Se considera entonces, que el hecho constructivo va más allá de un estilo o un diseñador. Esta arquitectura se constituye en un contenedor de relaciones sociales, de símbolos, de creencias, de significados, es un elemento que conjuga elementos materiales e inmateriales. La Arquitectura popular refleja en su expresión plástica, la cotidianidad de las comunidades y el valor que le dan a dichas labores diarias, es símbolo del trabajo colectivo, de la unión, del encuentro y del consenso.

Partiendo de un análisis semiótico, se estudia la Arquitectura tradicional del Caribe colombiano desde distintos componentes como: las dimensiones, la forma y disposición, la volumetría, los colores, las texturas, la organización espacial, los recorridos, los elementos muebles que complementan su actividad, etc. Se han considera-

do para el presente análisis, tres grupos arquitectónicos, teniendo en cuenta su origen: un primer grupo, que se refiere a la arquitectura tradicional urbana, un segundo grupo que tiene que ver con la Arquitectura tradicional rural o campesina y un tercer grupo, en el que prima el componente étnico, ligado principalmente a los grupos afrodescendientes y a los indígenas que habitan la región.

ARQUITECTURA TRADICIONAL URBANA

Poco queda del componente estético y técnico de la Arquitectura tradicional en las grandes ciudades del Caribe colombiano, ya que con el pasar del tiempo, los nuevos requerimientos en cuanto a tecnologías y la facilidad de encontrar materiales producidos en serie versus la dificultad para la conservación de los materiales tradicionales en ambientes urbanos, las técnicas constructivas van mutando, se va dejando a un lado lo vernáculo, para dar paso a materiales y técnicas contemporáneas. Aun así, hay códigos comunicativos que subsisten sea cual sea la técnica constructiva empleada en los inmuebles:

El uso de colores: Es propio de la arquitectura del Caribe, desde la época de la Colonia se tinturaban las paredes con sustancias extraídas de la naturaleza, a partir de polvos minerales. Pero más allá de eso, el uso del color, y en los casos del Caribe colombiano donde la paleta es bicolor o tricolor, denota alegría, característica propia de los caribeños.

La dualidad de usos y la composición espacial: es fácil encontrar en el Caribe colombiano, la dualidad de usos en la arquitectura tradicional, muestra de la flexibilidad del Ser Caribe. En cuanto a la composición espacial, es claro encontrar áreas complementarias a la vivienda, en donde el habitante del Caribe colombiano, realiza

sus actividades sociales en conjunto con sus vecinos o parientes, afianzándose las redes de participación comunitaria, los lazos que caracterizan a las familias extendidas.



Ilustración 2

Arquitectura tradicional urbana, localizada en el barrio Abajo de Barranquilla

Fotografías: Paola Larios

ARQUITECTURA TRADICIONAL RURAL

La arquitectura presente en las zonas rurales del Caribe colombiano, contraria a la urbana, tiene un elemento simbólico muy fuerte, que es la técnica constructiva. Sin embargo, puede analizarse desde varios factores, como elementos de comunicación:

La técnica constructiva: Se valora en función de las técnicas tradicionales de construcción, como el bahareque², los techos en palma, los pisos en tierra, los muros en madera. La técnica constructiva, en

² Consiste en levantar estructuras de horcones en madera rolliza y varas dispuestas de forma horizontal formando una malla, que posteriormente es rellena con una mezcla compuesta de tierra arenosa y boñiga de vaca.

la arquitectura tradicional del Caribe colombiano posee una carga simbólica de gran importancia: es un legado familiar, es el oficio enseñado de padres a hijos. Es, a su vez, el vínculo con la tierra, con el origen, con lo propio.



Ilustración 3

Estructura y muro terminado en bahareque, área rural del municipio de Pijiño del Carmen, Magdalena

Fotografías: Paola Larios

Distribución espacial y los elementos arquitectónicos complementarios: La distribución de los espacios en el área rural del Caribe colombiano, obedece no solo a determinantes físicas y climáticas, sino a aspectos socioculturales. No es coincidencia que haya en la mayoría de los casos una zona en los inmuebles residenciales, que se disponga para uso social en las áreas descubiertas, al interior o al exterior, ya sea el patio o las llamadas “terrazas”³ en los accesos de las viviendas. Este espacio surge como respuesta a la necesidad de interactuar con la comunidad inmediata, en donde se evidencia esa característica tan propia del Ser Caribe, como lo es su reciprocidad⁴.

3 En el Caribe colombiano, se llama coloquialmente “terrazza” al área de acceso de una vivienda, la zona que funge como área social, como recibo previo del ingreso al inmueble.

4 La reciprocidad, de acuerdo a Onelio Olivera Blanco y a Omar Pozo Crespo, es lo que distingue la práctica cultural de nuestros pueblos a través de la cual están dispuestos a corresponderse mutuamente en diferentes acciones, situaciones y sentimientos.



Ilustración 4

Vista de un área social en el patio de un inmueble en área rural de Aracataca, Magdalena

Fotografía: Paola Larios

Los elementos muebles: En este aparte hay gran cantidad de elementos a los que se puede hacer alusión; sin embargo, se toma como referencia uno de los más fundamentales, que no solo se suscribe al Caribe colombiano, sino que es universal, espacial y temporalmente hablando: se trata del fogón. Este elemento, considerado un foco de tradiciones y cultura, es un componente socialmente aglutinador, es símbolo del hogar, de la unión, cumple una función de congregación.



Ilustración 5

Fogón en área rural de Villanueva, La Guajira

Fotografía: Paola Larios.

ARQUITECTURA ÉTNICA

Por hacer parte una cultura mestiza, producto de un intercambio cultural de varias etnias, puede afirmarse que toda la arquitectura del Caribe colombiano se considera étnica, debido a su origen. Este apartado, sin embargo, se refiere a aquella arquitectura propia de las etnias que aún subsisten como comunidades consolidadas, que conservan sus tradiciones y creencias. La arquitectura étnica se puede valorar como ejercicio comunicativo analizándola desde factores como:

Los sistemas constructivos: En las comunidades indígenas, es una de las manifestaciones que se transmiten de generación en generación. Estos se encuentran, en la mayoría de las comunidades, ligados a los linajes. Vemos cómo en las construcciones de los grupos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta⁵, no solo los sistemas constructivos, sino la actividad de construir adquiere gran importancia y se constituye en un hecho colectivo, en una labor integradora. Es una acción planeada, que congrega a varios miembros de una misma comunidad, quienes inician las labores desde muy temprano, asignándose funciones específicas entre los hombres, mientras que las mujeres se encargan de apoyar la jornada a través de la preparación de alimentos para sus compañeros, quienes además de ayudar en la construcción de elementos, enseñan a los más jóvenes las técnicas y el uso de los materiales que el entorno inmediato les provee. La construcción entonces, se constituye como un símbolo de participación comunitaria, de unión familiar.

5 Los grupos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta son cuatro: los Kogui, los Arhuaco, los Wiwa y los Kamkuamo, localizados en los tres frentes de la Sierra: departamentos del Magdalena, Cesar y La Guajira.



Ilustración 6

Imagen de integrantes de una comunidad Wiwa
construyendo una cubierta

Fuente: Manual modelo etno-educativo Wiwa

En cuanto a sistemas constructivos, se cuenta en las comunidades indígenas principalmente con materiales y técnicas como la palma y el bahareque. Se emplean, en ocasiones, tejidos especiales para la estructura muraria de las edificaciones, tal como los muros de palma trenzada empleados en las casas ceremoniales o para las habitaciones de mamos⁶ o de sus parejas.

⁶ Un Mamo es una persona que representa el principio del conocimiento y la sabiduría en los grupos indígenas antes mencionados. Es un orientador de la Ley de Origen, la máxima autoridad, con quien se relaciona el conocimiento que dejó Kaku Serankua como dios padre y la Seynekun, como madre naturaleza.

Con relación a la construcción propia de las comunidades afrodescendientes, los sistemas constructivos más utilizados son el bahareque y la madera, siendo esta última un material muy frecuente de hallar en la región, pero cobra singular importancia la construcción de cerramientos tipo castro, empalizados que en la historia de los palenques fueron, más que simplemente un elemento constructivo, símbolo de emancipación.



Ilustración 7

Casa ceremonial indígena de planta ovalada y con muros en palma trenzada

Fotografía: Paola Larios

Las formas arquitectónicas: Las *kankuruas* o casas ceremoniales, generalmente poseen planta circular u ovalada, es decir, con ausencia de vértices, que para la cosmogonía indígena es significativa (Ver Ilustración 7).

Los materiales y elementos arquitectónicos: los wayuu, por ejemplo, utilizan frecuentemente materiales naturales como cerramientos

de sus espacios. Por otro lado, los extremos superiores de la cubierta de los bohíos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, utilizan también un remate en vasija cerámica, que tiene una finalidad en lo funcional, pero también poseen importancia en lo simbólico, de acuerdo a su cosmogonía.

La distribución espacial: En la arquitectura indígena, cobra vital importancia el uso de espacios naturales al interior de sus poblaciones, como áreas de encuentro colectivo. Por su profunda cercanía con la naturaleza, las reuniones en torno a elementos naturales como árboles, piedras o cuerpos de agua, reafirman esta relación.



Ilustración 8

Indígenas congregados junto a un árbol en el resguardo arhuaco Katanzama, localizado entre el río Don Diego y Palomino

Fotografía: Paola Larios.

Para el caso de los afrodescendientes, cabe mencionar que al interior de las viviendas, cuentan con un espacio colectivo, un área donde además de realizar labores de servicio, como el lavado de la

ropa o la preparación de los alimentos, se toma como zona de interacción comunitaria, donde la familia extensa se reúne y comparte, este espacio es un importante contenedor de relaciones sociales, simboliza la unión.



Ilustración 9

Área comunitaria en el patio posterior de un inmueble habitado por comunidad afrodescendiente, en el barrio Pescaíto, Santa Marta

Fotografías: Paola Larios

A manera de conclusión, es fundamental realizar una valoración de la arquitectura tradicional en su potencial comunicativo, de acuerdo a determinantes de tipo físico, social y cultural. Es justamente en esta faceta donde adquiere mayor importancia esta arquitectura, ya que su valor propio, a diferencia de otros tipos de arquitectura, no va ligado a tendencias o corrientes estilísticas marcadas por una época o un autor en particular. Sus componentes básicos poseen gran relevancia como elementos comunicativos. Se puede concluir también que la relación entre Semiótica y Arquitectura tradicional es el resultado de un proceso de transculturación, que refleja al Ser Caribe, que Alejo Carpentier menciona como: Nostálgico, creativo y alegre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Casa indígena Valledupar. (2012). *Shama zhigui: modelo etno-educativo del pueblo wiwa*. Santa Marta: Formatos, imagen & publicidad.
- Duque, J. P., Salazar, O., y Castaño, G. (2004). *Saminashi: Arquitectura y cosmogonía en la construcción kogí*. Universidad Nacional de Colombia, colección sede Bogotá.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. España: Editorial Lumen S.A.
- Fonseca M. L. y Saldarriaga, R. A. (1992). *Arquitectura popular en Colombia: herencias y tradiciones*. Altamir Editores.
- Jencks, Ch. (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Universidad del Magdalena (2014). *Inventario de patrimonio cultural de nueve municipios en el Departamento del Magdalena*.

Cómo citar este capítulo:

Larios Giraldo, P. M.. (2018). Semiotica en la arquitectura tradicional del Caribe colombiano. En M. Mariano Vilorio, Y. Sandoval-Camacho, & E. Lara-Posada, *Sujeto y discursos alternativos* (pp.155-168). Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.