



David Kalvins ha construido un piano gigante de 3.65 metros de alto como resultado de sus investigaciones para mejorar la fuerza y la pureza del sonido del piano de cola. Kalvins afirma haber resuelto el problema de las interferencias gracias a la longitud y disposición de las cuerdas. El nuevo piano se parece más a un órgano; para tocarlo, el pianista debe subir a una plataforma a dos metros del suelo (Agencia France Press, Bonn, RFA).

A los profesores y estudiosos del violín les interesará saber que en 1989 se realizó en Berlín (del 16 al 18 de agosto) la VIII Conferencia Internacional de Educación Musical Infantil (Método Suzuki) y que este evento se realiza anualmente en forma itinerante.

Cincuenta años cumplió LEO BROUWER, el más importante compositor cubano de este siglo. El aniversario se celebró por lo alto en la isla caribeña. Ahí va una frase de él mismo con la que caracteriza su obra: "Si tomo la música popular, la asumo como clásica; si tomo la música clásica, la asumo como popular".

La Feria Internacional de Bogotá programa anualmente la feria de los computadores COMPUXPO. El balance para nosotros los músicos fue decepcionante. Es preferible ir a los "sanandresitos". Únicamente microcomputadores y, de música, nada nuevo en cuanto a programas, es decir, el mismo software de 1987.

El 31 de Octubre de 1989 pudimos asistir al re-estreno en Bogotá de LA NEGRA, Misa solemne de Requiem en Fa menor del compositor colombiano Julio Quevedo Arvelo (1829-1896), interpretada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá y el coro Santa Fe, dirigidos por el músico Argentino Juan Carlos Cuacci. La obra había caído en el olvido y no se interpretaba desde el siglo pasado. La obra en sí no tiene un interés musical especial en el contexto internacional pero sí en el nacional pues es una muestra privilegiada de la producción y el ambiente musical sinfónico bogotano de la segunda mitad del siglo pasado.

## Quien esconde su genio muere yermo

*Didier Chatelle*

Las Juventudes musicales de Bélgica realizaron recientemente (marzo de 1989) un festival de música contemporánea. EL crítico belga Didier Chatelle, asistente a dicho festival, contestó así a la pregunta sobre el impacto de la música de nuestro tiempo en el público de hoy. Reprodujimos con autorización de Juventudes Musicales esta entrevista aparecida en junio de 1989 en FORTE, publicación oficial de la Federación Internacional de Juventudes Musicales.

"El tiempo que necesita una persona para penetrar en una obra de cierta profundidad no es más que el atajo y como el símbolo de los años, tal vez de los siglos, que transcurren antes de que el gran público pueda amar una obra maestra verdaderamente original. Lo que dificulta la admiración inmediata de una obra genial es que quien la ha escrito es extraordinario, que hay pocos que se le parezcan. Es la propia obra la que, al fecundar a los raros espíritus capaces de comprenderla, los hará crecer y multiplicarse. Son por ejemplo los cuartetos de Beethoven los que han tardado cincuenta años en hacer surgir, en acrecentar los públicos de los cuartetos de Beethoven haciendo posible de esta manera, como todas las obras de arte, un progreso, si no en la valía de los artistas sí al menos en la sociedad de los espíritus ampliamente compuesta hoy de lo que no existía cuando apareció la obra maestra, es decir, de gentes capaces de amarla. Lo que llaman posteridad es la posteridad de la obra. Es preciso que la obra... cree ella misma su posteridad".

Estas palabras escritas de puño y letra de Marcel Proust, tienen el mérito inmenso de plantear de entrada el problema. La modernidad es decididamente un concepto que hay que manejar con pinzas. Y el ejemplo de Beethoven es tanto más revelador cuanto que, como nuestra época lo ha comprendido perfectamente, una vez superadas las vanas disputas ¿es clásico, es romántico? resulta que, el maestro de Bonn es moderno.

Pero antes que nada, ¿qué se entiende por moderno? No hay más que abrir un diccionario cualquiera y se encontrará una definición como

esta: "que pertenece o concuerda con un tiempo presente o con una época relativamente reciente" Y ¿cuál es el término más importante de esta definición un tanto acomodaticia? ¡El término "o"! Una prueba, entre otras, gracias a la formidable revolución de los "barroquistas", es que nunca la música antigua ha sido tan nueva como en nuestros días...

Si esto implica, dentro del marco de la posibilidad y sin temor a equivocarse, comulgar con la opinión de la mayor parte de los historiadores que sitúan el nacimiento de la música moderna en el *Préludio a la alesta de un fauno*, lo menos que se puede decir es que ya ha llovido mucho desde aquella memorable tarde parisina del 22 de diciembre de 1894. Y casi un siglo más tarde, contrariamente a lo que algunos pedantes quisieran hacernos creer, innumerables creadores se han comprometido en empresas que iban a revelarse como infinitamente fecundas. De suerte que uno se siente un poco infantil al reagruparse bajo el mismo término de música contemporánea una realidad copiosa donde las haya... En ese caso hablar de universos sonoros -el plural es como se puede ver mayúscula- me parece más adecuado.

Pero antes de continuar, conviene librarse de una vez por todas de ese mito vulgar, cada día de peor gusto. Ya saben a qué me refiero, la creencia en el famoso foso que se va agrandando cada día entre los creadores y su público. Y en este punto sería muy tentador traer a colación la cantidad de aseveraciones asesinas que a lo largo de la historia han apuntado a los compositores más grandes. Que provenían a menudo incluso de sus propios colegas, un Spohr que calificaba a Haendel de "aún más insoportable que Bach", un Vincent d'Indy que declaraba enseguida del estreno de Pelleas: "Esta música no vivirá, porque no tiene forma". Meteduras de pata de este tipo. Se encuentran a centenares, pero es sin duda Beethoven quien con mayor eficacia ha cerrado el pico a estos censores, limitados por definición, contentándose para ello con esta frase lapidaria: "Algún día esto le gustará". No se imaginaba hasta qué punto estaba en lo cierto.

Otra tontería tan fastidiosa de oír es la pretendida pobreza (musical) de nuestra época. ¡Vamos, hombre!, cada siglo engendra buena mente una media docena escasa de genios y unos pocos buenos compositores. Un director de orquesta me lo hacía notar hace unos pocos días, comparando el periodo de 1750-1780 con

nuestros años 1950-1980: nada nuevo bajo el sol. Los músicos "notorios" en esa declinar del siglo XVIII: los dos hijos más conocidos de J. S. Bach, Carl Philip y Johann Christian, Gluck, Haydn, Mozart... Y en nuestros días, y que me disculpen los no incluidos que no por estar ausentes no tienen por qué ser peores, se pueden citar otros tantos, o más; de manera desordenada, Messiaen, Chostakovich, Berio, Carter, Dutilleux, Stockhausen, Ligeti, Boulez, Tippett, Britten, Xenakis... Algunos ya muertos pero los otros vivitos y cojeando en la cima de su arte por no decir de su genio... Sin duda la Sacrosanta Trinidad Vienesa: Schoenberg el Padre, Berg el hijo y Webern el Espíritu Santo ha marcado profundamente al siglo. Es de temer que lo han marcado un poco demasiado, ya que tras ellos los partidarios de un serialismo puro y duro no han prestado siempre a la música el mejor servicio posible. Mas el tiempo de las exclusiones, de los anatemas y demás imposiciones pasó hace tiempo felizmente.

Lejos de mi intención el pretender que lo que se ha llamado con razón la nebulosa de Darmstad no haya producido ninguna obra genial. Los rugientes años cincuenta, según la bella expresión de Berio, eran indispensables. Incluso si, y esto lo reconocía Henry Pousseur, algunas partituras seriales han supuesto a veces progresos rayanos en lo imperceptible. Pero posteriormente, la mayor parte de los creadores no han olvidado las dos consignas de un ataquista incomparable del que Xenakis decla con gracia que "él impedirá siempre dormir a esos para quienes la música no es más que un eterno volver a empezar", Edgar Varèse. No hay por qué establecer ninguna distinción entre lo antiguo y lo nuevo, lo que hay es el arte que vive en el presente. Y basta. "¡El fundamento mismo de la creación es la falta de respeto! La base de la creación es la experimentación". Y esto: "El papel del artista creador es fabricar leyes, de ningún modo seguir las que ya están hechas".

En fin de cuentas es esto quizá lo que molesta más a nuestra época tan aficionada a una etiquetomanía galopante. Si, como subrayaba el título tan saludablemente provocador de un estudio publicado en Diapason-Harmonie, "la música contemporánea no es ningún perro que muerda"... por el contrario y prosiguiendo con la metáfora animal, demasiadas corrientes divergentes o convergentes, poco importa, diferentes de todos modos, han aparecido y no permiten ya a la jauría melomaniaca aullar con los lobos.

De ahí a pretender que todo funciona a las mil maravillas hay un paso que he decidido no dar. Como en toda época habrá hoy bazofia. Pero no más que en el pasado. Que la multiplicidad de los lenguajes, la explotación casi infinita de materiales nuevos, permitan a algunos compositores hacerse pasar por creadores, es un riesgo nada desdeñable. Pero la posteridad, ¿no es así, señor Proust?, no tardará en juzgar a los que Célestin Deléage denuncia con dureza, estos "tristes aprovechados que se atreven a hacer ostentación de su ignorancia, porque creían, y a veces siguen creyendo, que tal vez el conocimiento del oficio ya no iba a ser necesario".

No vale la pena por consiguiente hacerse mala sangre por culpa de esos mercachifles, irán pronto a parar a las canecas de la basura de la historia. Pero si hay un problema difícil de silenciar, ése es el de los intérpretes. Pues por primera vez en la historia, la mayoría de ellos se han hecho conservadores, entendiéndose este término en el sentido de guardianes de museos olvidando su misión primordial de prospectores... Y si como lo atestiguan los numerosos festivales que tienen lugar en todo el mundo, la música de nuestro tiempo está viva de veras, no es menos cierto que sigue esperando defensores de su medida (o de su desmesura). Hombres que, como el prodigioso cuarteto Ardititi, por no citar más que a éste, se consagran en cuerpo y alma a la defensa e ilustración de los creadores de nuestro tiempo. Bajo los arcos de esos insustituibles exploradores, las páginas aparentemente más complicadas de los Carter, Scelsi, Ferneyough, Xenakis, etc. se adornan de una naturalidad, de una evidencia absoluta.

En resumen, como lo viene proclamando periódicamente Harry Halbreich, la música joven se encuentra estupendamente, ¡gracias!. Pero tampoco está prohibido soñar. Se encontraría mejor aún si después de la era de los "barroquistas" pudiera llegar por fin la de los contemporaneístas... neologismo espantoso que ustedes me perdonarán: Más que un grito de alarma es un germen de esperanza.

"Quien esconde su locura morirá sin voz" decía Henri Michaux (Quien esconde su genialidad morirá mudo). Poetas, músicos, vuestro combate es el mismo...

## ¿Nueva música?

*Jaime Torres Donneys*

### Especial para la Revista A Contratiempo

El Festival de Música Contemporánea realizado en Bogotá, donde compositores de nuestra nueva generación participamos, nos ofrece un panorama que adolece de calidad artística.

Observo en la mayoría de los compositores de nuestro país, que ante el tratamiento de su objeto artístico (la obra), su desenvolvimiento y carga semántica, no proporcionan elementos estéticos sólidos, hallándose en gran parte desligados del contexto y de una conciencia creadora. Es notoria la ausencia de una verdadera textura de experiencia e ideales y, en cambio, se pretende lograr una jerarquización heredada y repetida en sí misma sin establecer una comunicación sensible e inteligente.

Hay en ellos una noción extraña a su cultura, a su esencia, en un medio en donde la práctica del oficio musical ha sido únicamente para algunos privilegiados, para otros un mero barniz de una cualidad social, y para la mayoría (posiblemente los más dotados al comienzo) su desarrollo se ha visto reducido por condiciones económicas que determinan su sometimiento ante lo superficial.

La utopía de creer que la imaginación se aprende y la ciega admiración por la cultura europea, ha llevado a muchos de nuestros creadores a idolatrar lenguajes artísticos foráneos. Intentar aprender en el extranjero, enterarse de su intrascendencia, incluso darse la sorpresa de que en tierra extraña fascinan el folklore y la salsa, es frustrante, dando como resultado una actitud contradictoria entre su espíritu y su intelecto.

Pocos creadores tienen la dote de reconocerse a sí mismos, y logran desentrañar su cultura. La mayoría cuando regresa a Latinoamérica, se limita a la mera reproducción de técnicas musicales que allá fueron logradas mediante un proceso lógico de reflexión, circunscritas en un contexto particular de vivencia entre el artista y su obra: su contexto.

Lo más negativo sucede cuando al regresar nuestro "envasado" compositor, presenta len-

guajes artísticos impropios (algunos ya agotados) como una búsqueda y novedad ante nuestro perplejo medio, reproduciendo una actitud cultural dependiente, encubierta como imágen reveladora. Y más curioso aún cuando revive al ciclo retrógrado que pretende vencer.

Afirman musicólogos europeos hallarse en lo peor de su decadencia creadora, donde el afán por ser original lo ha llevado a lo supremamente feo, y nosotros pretendiendo seguirlos. ¡Irónico!

Reducir nuestra problemática musical al mito del "ismo", al uso de un nuevo sonido desconociendo que éste es sólo un elemento más del lenguaje artístico, someterla a una situación de última moda como oposición a un estancamiento, lo moderno por lo moderno, no cambiará nada.

¿La razón?: un desconocimiento y ausencia de una formación y visión humanística. Se ha confundido formación con información, se intenta valorar lo estudiado y no lo creado, lo técnico y no lo artístico, pretendiendo respaldar una creatividad que no logra un nivel estético auténtico y mucho menos compenetrarse con su contexto social latinoamericano.

Esta posición, presente también en el pasado: la de presentar objetivos particulares como necesidades generales, encontrado una receptividad seglar en grupos reducidos y en sus voceros poco ilustrados, movidos por anhelos de eternidad, solemnidad y perfección, ha demarcado un camino equivocado que se debilita ante el análisis y el halo del tiempo.

Esta instancia histórica, estimula a realizar un acto creativo y crítico -ante la indiferencia de nuestra dirigencia y ante el tratamiento del objeto artístico-, con un esfuerzo verdaderamente laborioso que conlleve un proceso reflexivo, acumulativo que permita expresarnos sin imitaciones foráneas, sin palabra ajena. Al auténtico creador le favorece la técnica cuando tiene una sólida formación humanística y, para lograr un paso adelante, es necesario conocer y asimilar nuestra realidad. Dar un aporte es la única manera de lograr un verdadero puesto de vanguardia y de respeto en el arte musical internacional.

Jaime Torres-Donneys, compositor egresado y laureado de la Universidad Nacional de Colombia, maestro en el conservatorio de Ibagué, premiado en concursos como escritor y compositor, autor de variadas obras.

## Las voces de la altura: Música contemporánea en Bolivia

César García

### Taller Boliviano de Música Popular

En las actuales tendencias de la música contemporánea suelen distinguirse principalmente dos actitudes en ningún caso separadas una de la otra: la exploración experimental y el asentamiento de caminos ya transitados, consolidación sana de lenguajes expuestos primero de manera experimental.

En el primer caso considero que hay un necesario proceso de aventura onírica, donde los materiales son un mundo casi desconocido y abierto a las enormes posibilidades de la imaginación; la actitud de un bebé frente al sonido producido por el frotamiento de un papel. El asombro.

Así, el material sonoro (si asumimos el silencio también como un ámbito sonoro musical), la necesaria jerarquización de otros parámetros musicales (timbre, intensidad, modos de ataque, etc.), permitirá descubrir infinidad de alternativas para nombrar las cosas como una forma de re-diseñar nuestro yo interior, la capacidad generosa de procesos culturales cargados de pasado.

Esta actitud -exploradora, de vanguardia- está reservada a quienes, sin temor al futuro, se hacen partícipes de una dinámica con una fuerza creativa tal, que sirva de terreno preparado para el juego, como una especie de rayado de la cancha para aquellos que, bajo las reglas de juego propuestas salen a mostrar diversas técnicas a manera de librar una batalla<sup>1</sup>.

Quizás los primeros, al exponer el cuerpo descubierto ante lo desconocido tengan tanto que arriesgar como aquellos que trabajan sobre materiales y lenguajes creados.

Hay, al respecto, opiniones divididas; no se puede, sin embargo, pretender que todo el mundo vaya a descubrir la pólvora cuando no todo el mundo tiene a qué dispararle.

En un tiempo en el que la convivencia de técnicas y lenguajes musicales es una constante, optar por expresiones que sean capaces de representarnos como actuantes y actores de un movimiento de asentamiento cultural, es una necesidad imperativa cuando una postura post-modernista -a manera de puesta al día- parece estar tomando cuerpo en los círculos intelectuales para disfrazar la irrelevancia a título del "todo veje", como si la irresponsabilidad fuera una corriente de nuestro tiempo o una técnica en vías de perfeccionamiento.

La exploración es un camino imprescindible si contiene referentes (conocimiento del pasado, visión del futuro) que permitan a los creadores no caer en la neblina y en la consecuente disolución de su arte.

Las reglas del juego, las relaciones establecidas con el material, la manera de acercarse a ellos, su ordenamiento, etc., están siendo diseñadas y construidas por individualidades que confían y trabajan por proyectos colectivos, como una forma de poner en práctica una de las más hermosas conquistas de la música contemporánea: el músico-instrumentista participa del proceso creativo final, con aportes técnicos e imaginativos, en obras que plantean un aleatorismo controlado o total.

Es posible que el propio músico sea un "material" más en el conjunto que hace a la totalidad (estructura, proceso); así, el compositor ya no es el rey ni el conductor primer ministro.

¿Será que estamos en capacidad de mover las fibras del hombre boliviano en las puertas del siglo XXI, para abrir un resquicio en la mentalidad burocratizada, con propuestas vivas arriesgadas e irreverentes?

Tenemos un proyecto que está sonando gracias a la voluntad de músicos y de compositores talentosos. Hay en muchos de ellos (son pocos por cierto) una toma de conciencia por la segunda actitud (asentar caminos explorados), como una forma también de consolidar la difusión de unas músicas que deben ser escuchadas, criticadas (en un medio en que la crítica no existe, salvo algunos buenos comentaristas con visión de futuro que sospechan lo que pasa) y mejoradas. Ello, merced a un mejor dominio técnico, dominio de los instrumentos, un conocimiento riguroso de nuestra dinámica social y



cultural y, una buena información acerca de lo que el mundo produce en sus rincones.

Es, pues, fundamentalmente una tarea formativa, que debe pasar por la comprensión de la integración -no la disgregación- del conocimiento, el desarrollo de una pedagogía destinada al uso de nuestros instrumentos nativos como parte de la práctica- conocimiento de lo tradicional y como acceso a los lenguajes y códigos ya difundidos hasta hoy por la orquesta de instrumentos nativos.

Este trabajo está en marcha, sobre todo a partir de 1986, mejorando las maneras de transmitir un conocimiento serio de todo lo que representa un instrumento nativo (en esta tarea, cabe destacar el desarrollo alcanzado por instructores del TBMPA y de la OCIN<sup>2</sup> también por vía de la exploración y de la investigación responsable.

En el campo creativo, las obras resultantes del proceso señalado han recurrido -en gran parte- a la reminiscencia de la sonoridad tradicional, no sólo por el tratamiento tímbrico sino también por giros melódicos, ritmos, bloques armónicos con un justo colorido modal, citas textuales de músicas tradicionales y técnicas de ejecución también tradicionales.

Por otra parte, algunas obras exceden el marco de la tradición para aventurar -con resultados sorprendentes- nuevas técnicas y tratamientos en la simultaneidad sonora, generando de esta forma estructuras y planteamientos formales a manera de una obra abierta controlada en su exterioridad; concibiendo de esta manera un lenguaje que empieza a sonar "para adentro".

Un valioso ejemplo es "AMTASIÑANI" (1986) del compositor Willy Pozadas (1946). En este camino -en otras obras- se hecha mano de técnicas hasta hoy desarrolladas en instrumentos "sinfónicos", por ejemplo, la emisión de multifónicos en instrumentos considerados melódicos, la inserción de micrófonos y la extremación de recursos técnicos que a su vez plantea un alto dominio instrumental.

Como consecuencia de este accionar, y también como una propuesta del hecho musical tomado a manera de un resultado global entre varios aspectos que hacen el producto sonoro final, está naturalmente la organización de un grupo humano conformado en dimensión orquestal. Dicha organización supone una constante movilidad por tratarse no de la consecución de

un largo proceso que tienda a modelar y a reglamentar una estructuración instrumental sino para tratarse justamente de una instancia de interpretación de obras de música contemporánea escrita para instrumentos nativos y/o instrumentos de otro origen.

Este hecho da lugar a que sea el compositor (y la obra) quien defina y determine la conformación de la orquesta. Otra cosa es el ordenamiento y clasificación con carácter científico, de los instrumentos nativos que se usan en Bolivia. A manera de ejemplo, podemos citar algunas obras y la conformación orquestal:

"Amtasiñani" (1986): Willy Pozadas. Aproximadamente 24 mohocños de distintas tropas, 5-6 bajos, 6-7 sellebas, 4-5 erasos, 5-6 requintos, 4 tipfes.

"La manta (e)" (1988): Carlos Alborta. Aproximadamente 35 tarkas y percusión: 15-17 tarkas tropas ultraera, 14-16 tarkas tropas salina, 2 bombos grandes, wankara y una raíz de jobjobo.

"Movimiento pendular" (1989) Oscar García 20 jula-julas, 2 lawatos, 1 charango chillador, 1 guitarrón y cuatro campanitas.

Con los citados ejemplos, se puede establecer una actitud abierta a las posibilidades más amplias que propone la Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos como una de las instancias de investigación, formación, creación y difusión de la música contemporánea. Me parece importante citar a la obra "Movimiento Pendular", pues al introducir dos instrumentos tradicionales de cuerda (amplificados) que tienen uso y vigencia sobre todo en el Norte de Potosí, me permiten dar paso a una otra instancia que dedica su actividad a la música contemporánea; me refiero al ensamble de guitarras y parientes "madera viva"<sup>3</sup>, entre cuyos integrantes existe la dualidad de actitudes señaladas: la exploración y el asentamiento. Sobre la base de la recolección de obras de música contemporánea escrita para dichos instrumentos, se hace posible un ensanchamiento de posibilidades técnicas y recursos que abren al mismo tiempo una puerta hacia la creación de obras que incorporen elementos con capacidad de identificarnos, sin partir del razonamiento simplista que acude exclusivamente al timbre como único recurso para lograr ambientes de reminiscencia. No olvidemos que los pasos que se han dado en las exploraciones tímbricas en instrumentos de cuerda pulsada, no son inherentes solamente a la música del siglo XX.

Consiguientemente, la responsabilidad de intérpretes y creadores crece en la medida en que se agrandan las posibilidades sonoras que ofrecen instrumentos de cuerda del área latinoamericana y de otras latitudes.

Podemos citar, a manera de ejemplo, algunas obras con instrumentos variados que hasta hoy, el ensamble ha desarrollado al margen de la guitarra "clásica":

"Tú" (1986) Oscar García. Para guitarra sola de 12 cuerdas metálicas.

"Nosotros" (1987) Oscar García. Tres charangos y un guitarrón.

"Rozando el poste" (1989) Manuel Monroy. Cuatro mandolinas.

En relación a los lenguajes expuestos en el repertorio para estos instrumentos, también se recurre a la reminiscencia de coloridos tradicionales bolivianos y a técnicas desarrolladas ya en autores de occidente y de Latinoamérica: pizzicatos, percusión, timbricas, articulaciones varias, etc.

En algunos casos, la organización horizontal de las alturas, puede considerarse como una aplicación de técnicas seriales o distintos sentidos contrapuntísticos, que contienen, además, un tratamiento vertical por la superposición de bloques sonoros y densidades rítmicas.

Hasta aquí, a manera de un panorama parcial de la música contemporánea en nuestro medio, he intentado describir el proceso de afirmación en un campo que comienza a formar parte de nuestras temporadas musicales. Es posible desprender de lo expuesto, que no podemos pensar en la posibilidad de una concepción y un hombre nuevo, si no somos capaces de generar un arte nuevo. Si una obra es capaz de abrir la mente de una persona para permitir la plenitud del acto de escuchar y así, acceder a la comprensión de un tiempo marcado por la pluralidad de hechos artísticos y su convivencia, estaremos en condiciones de abrir la mente de un auditorio completo.

<sup>1</sup> John Cage en "El Futuro de la música".

<sup>2</sup> Taller boliviano de música popular "Arawí" y Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos.

<sup>3</sup> Ver en esta misma revista, sección Publicaciones y grabaciones, el comentario de Efraín Franco sobre la producción discográfica del grupo Madera Viva.

Carmelita Millán, de Juventudes Musicales, nos comunica desde Ibagué que en agosto de 1989 se entregó a la comunidad de Guayabal-Armero US \$ 1.000 recogidos por socios de Juventudes Musicales de Israel en un concierto con el fin de recaudar fondos para comprar los instrumentos de percusión para la banda del municipio. Igualmente se recogieron US \$ 850 en un concierto de Juventudes Musicales de la República Democrática Alemana con el fin de dotar de libros de música para niños a la biblioteca del Barrio Nuevo Armero de Ibagué.

Dos grandes poetas muy musicales y muy musicalizados fallecieron este año: el cubano Nicolás Guillén (87 años) y el colombiano Carlos Castro Saavedra. Gustavo Adolfo Rengifo, tiplesta de Cali, ha sido el compositor que más canciones ha hecho en Colombia con los poemas de Carlos Castro. Otro poeta muy popular, no tan musicalizado, el poeta de la antioqueñidad, Jorge Robledo Ortiz también murió en Medellín a la edad de 73 años el 22 de agosto pasado.

Uno de los más famosos directores de orquesta de este siglo, Herbert von Karajan falleció en su ciudad natal (Salzburgo) el 15 de julio. Director de la Orquesta Filarmónica de Berlín desde 1955.

RISARALDA CULTURAL es una entidad con sede en Pereira que ha sido puesta por COLCULTURA como ejemplo a imitar en el campo de la descentralización regional de la cultura. Y es cierto. En un reciente viaje a esta ciudad tuvimos la oportunidad de conocer su excelente y amplia programación cultural: conferencias, conciertos, presentaciones de grupos de teatro, recitales poéticos, talleres (de música, teatro, danza, títeres, dactilopintura...) encuentros, festivales, muestras, exposiciones, concursos, jornadas culturales, bibliotecas rodantes... no sólo en la capital del departamento sino en todos los municipios, en las veredas y corregimientos... no sólo en el centro de la capital sino en los barrios... Ojalá el buen ejemplo cunda...



RISARALDA  
CULTURAL

## Taller Boliviano de Música Popular ARAWI

*Efraín Franco, desde Bolivia*

En la calle Jaén, calle colonial en el centro de La Paz está ubicado el taller. Un sueño realizado a lo largo de estos cinco años. Funciona en una casa cada vez más pequeña para sus necesidades; tres aulas de escasa capacidad que contrastan con el optimismo de profesores y alumnos que se reúnen diariamente a abordar las diversas tareas.

Funcionan dos proyectos interdependientes: las clases de formación instrumental y la Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos OCIN.

La formación instrumental comprende:

- Instrumentos Nativos de viento: Quena-queñas, Mohocheños, Sicus, Tarkas.
- Instrumentos de Percusión.
- Instrumentos de cuerda: Guitarra y Charangos (Chillador, Charango y Ronroco).

Esta formación instrumental tiende a la integración posterior en la OCIN.

En una primera fase los muchachos se reúnen en agrupaciones más pequeñas -de diez a quince/participantes- reproduciendo la estructura tradicional de TROPA. La tropa es el aitiplano boliviano es toda la comunidad que baila y toca en una fiesta interminable; allí no se diferencian los roles de danzarin, músico o público, todos son todo. La tropa es una ronda gigante de hasta cien o más danzarines que simultáneamente van tocando sus instrumentos: familia de sicus si es una sicuriada, de tarkas si una atronada, de mohicanos si una mohocheñada y una batería de tambores también danzarines. Sobra decir que los niveles de volumen alcanzados por estos conjuntos gigantes llenan de música valles y montañas haciendo de la fiesta una real fiesta comunitaria.

Las tropas de los muchachos tienen una vida artística independiente, aunque su centro fundamental de acción y formación siga siendo el taller. Es destacable el nivel alcanzado por la "Vieja Tropa" y el grupo "Simkaya" este último conformado por adolescentes femeninas.

La OCIN es el proyecto donde confluyen diversas instancias de formación y trabajo del taller.



Está dedicada a la ejecución de música contemporánea con instrumentos nativos compuesta específicamente para ella. La orquesta está distribuida en diversas secciones planeadas según las necesidades de cada obra. La integran un director itinerante, asistentes de dirección, instructores, jefes de sección y músicos estudiantes en su mayoría.

El ritmo de producción del Taller se constata al hacer una revisión de los trabajos efectuados en el último tiempo:

- Producción Musical del larga duración del "Repatriado" del compositor boliviano Jesús Dirán. Disco que reúne temas originales en diferentes géneros populares: bailecito, cueca, huaiño. Con una propuesta arreglística que elabora búsquedas sonoras válidas en el camino de desarrollo de estos géneros.
- Grabación para el sello ALBION RECORDS, sello norteamericano de música contemporánea, de un disco de la OCIN.
- Producción musical de un disco de Musicalización de Poetas Bolivianos; autoría en lo musical de Juan Carlos Orihuela y Oscar García, ganadores del concurso abierto a los músicos bolivianos. Esta interesante iniciativa es digna de emulación en nuestro caso colombiano, donde no hemos conocido proyectos de esta índole; ahí dejamos la inquietud a nuestros lectores.
- Realización de conciertos estables de la OCIN que conlleven un exigente trabajo general.



Una muestra más de la violencia que azota al país: "Se llamaba Francisco Alcocer y era un hombre bueno. Músico de profesión, murió por una canción. Ocurrió en San Francisco, Cundinamarca, cuando un cliente le pidió que cantara algo que no estaba en su repertorio. Entonces el hombre enfurecido, tiró al suelo al artista y le disparó en el corazón. Dejó seis hijos" (El Espacio, Bogotá, 2 de agosto de 1989). Sin comentarios.

Arnulfo Briceño Contreras (1938-1989), pedagogo musical, director de coros y uno de los más populares cantautores en nuestro país falleció en accidente aéreo el pasado 12 de junio de 1989. Sus canciones, en especial los bambucos (por ejemplo, ¿A quién engañas abuelo?) y los pasajes (¡Ay!, mi llanura; Canta llano; Hato Canaguay...) perdurarán por muchos años en la memoria del pueblo colombiano.

Alejo Durán (1917-1989), compositor y acordeonero ya mítico, y rey vallenato falleció el 15 de Noviembre de 1989. Paseos y merengues de su autoría como 039, Alicia Adorada, La cachucha bacana o La perra son ya "clásicos" en el género popular de la costa caribe colombiana. Un bello y emotivo artículo sobre su vida escrito por Ciro Quiroz apareció en la revista Gaceta de Colcultura, Bogotá, N° 6(1989)53-54: "Alejo Durán ha muerto ¡Viva el rey!". Lecturas Dominicales de El Tiempo también publicó un artículo de José Manuel Vergara: "Alejo Durán: Mujeriego empedemido" (25 de marzo de 1990).

Alejandro Durán



Falleció también el cubano Carlos Puebla (1917-1989), creador de más de un millar de canciones (boleros, guarachas, guajiras...), canciones que acompañaron paso a paso el proceso

revolucionario cubano creando una especie de canción-jingle o canción-propaganda que reforzaba las campañas (campaña de alfabetización, por ejemplo) y las políticas del gobierno. Su canción más conocida, sin lugar a dudas la guajira, "Hasta siempre, comandante", con motivo de la muerte del Ché Guevara. Buscando algunos datos de él en el Centro de Documentación de Dimensión Educativa, encontré un libro de poemas de Carlos Puebla editado en 1984 en La Habana: Hablar por hablar, poemas (algunos musicalizados y con partituras) de amor, otros satíricos, humorísticos, crueles... pero que poco tienen que ver con la producción-panfleto que conocíamos de él.

En octubre de 1989 murió el tenor mexicano Pedro Vargas. Había nacido en San Miguel de Allende, Guanajuato el 29 de abril de 1911. Otro tenor, pero colombiano, el vallecaucano Gerardo Arellano, falleció el 27 de noviembre de 1989 en forma trágica en el accidente aéreo provocado por los narcoterroristas (Bugá, Valle, 24 XI-1946).

Falleció recientemente Pedro Núñez Navarrete (Constitución, 1906 - Santiago, 1989), compositor chileno de música académica (más de 400 obras entre sinfonías, música de cámara y para coro) y docente, fundador de la Sociedad Chilena de la Música (1942).

Rumichaca, un personaje inolvidable de Neiva, también falleció este año. Tocado de tambora, cantor e improvisador de rajaleñas, conocedor y amante desinteresado de la música y las tradiciones huilenses, había publicado una recopilación de coplas de rajaleñas. Lleva su nombre desde hace varios años el concurso de rajaleñas que se celebra en Neiva para las fiestas de junio, su nombre de pila era José Antonio Cuéltar, aunque todos lo conocimos por el sobrenombre "Rumichaca".

También falleció Pérez Prado, el rey -aunque no el inventor- del mambo. Para los interesados en el tema es bueno leer la otra parte de la historia, es decir, un punto de vista más crítico sobre el real papel que jugó Pérez Prado en el desarrollo y popularización del mambo, recomendamos leer el artículo de Leonardo Acosta "¿Quién inventó el mambo?" en su libro Del Tambor al Sintetizador, letras Cubanas, La Habana, 1983.

Cada día aparecen nuevos festivales y eventos artísticos en el país. Había ya festival de la cum-

# BAMBUCO

bia, del porro, del bambuco, del currulao. En octubre (del 12 al 14) de 1990 se inició el Festival Nacional del Pasillo Colombiano. La sede es en Aguadas, Caldas. Tiene carácter de concurso en las modalidades de compositores, intérpretes y baile.

**BAMBUCO. UN ESPECTACULO PARA EL PRESENTE** se presentó a finales del año antepasado (21 y 22 de noviembre de 1988) en el Teatro Colón de Bogotá. Desafortunadamente la temporada fue demasiado corta y no se ha podido volver a presentar por los altos costos de la producción y puesta en escena. Un espectáculo que integra música, danza y teatro. Más de 40 personas entre músicos, teatreros, bailarines, sonidistas, luminotécnicos, escenógrafos... La dirección general estuvo a cargo de Epifanio Arévalo G., la parte musical en manos del grupo Nueva Cultura (apoyado por algunos músicos invitados) y la danza corrió por cuenta de la compañía Deuxalamori Ballet. Es decir, un espectáculo que quería ser integral: luz, sonido, color, teatro, danza... Un esfuerzo gigantesco en manos prácticamente de los artistas participantes, sin el apoyo financiero de la empresa privada, una inversión grande, un trabajo pionero y novedoso pero que no ha podido difundirse por falta de apoyo económico. La producción excelente, el sonido perfecto (cosa inusual), un trabajo profesional. Sin embargo creemos que la integralidad que se busca, es decir, la articulación y complementariedad entre los lenguajes no llega a lograrse sino en algunos momentos brillantes. El espectáculo se inclina excesivamente hacia la parte musical en detrimento del equilibrio general, del ritmo y del desarrollo dramático. Son demasiados bambucos (más de 20) y, a pesar de que son excelentemente interpretados, frenan el ritmo del espectáculo. Tal vez reduciéndolos a unos diez o doce se logra el mismo objetivo musical sin descompensar la globalidad. Lo teatral y lo dancístico mostraron, por otra parte, un desnivel en cuanto a su calidad con respecto a lo musical.



Y en torno al BAMBUCO fue también el PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE LA MUSICA COLOMBIANA que se celebró en octubre de 1989 (mes del artista colombiano) en Bogotá impulsado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. El encuentro incluyó un concurso de composición de bambucos al cual las malas lenguas atribuyen irregularidades en la convocatoria y selección un encuentro con el bambuco donde numerosos artistas se presentaron en diversos escenarios de Bogotá y un seminario sobre la memoria del bambuco. La idea es buena aunque se manejó con un sobre exceso de imagen publicitaria y pocos "hechos". Es decir, como dice el refrán español, "mucho ruido y pocas nueces". Una segunda crítica se refiere a los criterios de selección de los invitados y de los estilos bambuqueros para participar en el encuentro ya que hubo muchos -especialmente de las nuevas generaciones- excluidos.

Dos importantes eventos sobre danza permitieron conocer un panorama general de la danza en el país y, especialmente, en Bogotá: PRESENCIA DE LA DANZA EN BOGOTÁ, realizado del 1 al 12 de octubre de 1988 y el TERCER FESTIVAL NACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA (del 11 al 21 de octubre de 1989). Dicas (Bucaramanga), Kore (Barranquilla) y Katy Chamorro, Deuxalamori, Triknia Kabbelioz, Zajana Quin, Cortés & Danza asociados, Compañía Colombiana de Ballet, Corporación Folklórica Colombia Negra, Danzas Folklóricas Colombianas de Delia Zapata y Los Danzantes (Bogotá). Esperamos en próximas ediciones de A Contratiempo presentar una serie de entrevistas con los grupos de danza contemporánea.

## El XVIII Festival Internacional de la Cultura en Tunja

Por Efraín Franco

Del 9 al 24 de Junio se celebró en la ciudad de Tunja el XVIII Festival Internacional de la Cultura. Festival ya tradicional dentro del ámbito cultural colombiano; cada vez menos internacional, pues contrasta la época de esplendor y bonanza político-administrativa para la cultura en Boyacá con la actual, en que el panorama nacional de inversión en la cultura es bastante oscuro y de ello no se salva nuestro departamento. Por ello, es admirable que el ICBA pueda realizar un Festival de buen nivel.

Se abarcan distintos campos de las artes: Cine, Música como eje fundamental, Danza y Plástica. Este año el teatro no tuvo espacio dentro del festival.

Es una franja horaria que cubre todo el día de actividad cultural, se programaron películas, conferencias, conciertos y exposiciones.

10:00 a.m. Cine Infantil  
2:00 p.m. Cine  
3:00 p.m. Conferencia  
4:00 p.m. Presentación Músico-Danzaria.  
6:30 p.m. Concierto  
9:00 p.m. Cine

El Concierto y el cine fueron las franjas de programación estable del festival; las otras se manejaban con flexibilidad.

Como es tradicional, los conciertos de apertura y cierre estuvieron a cargo de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica. También se hizo presente la Orquesta Sinfónica Juvenil y la Sinfónica de Vientos de Boyacá, para hacer un inventario de las agrupaciones grandes. Los otros días de la primera semana se presentaron conjuntos de cámara, entre los que merece destacarse el excelente concierto ofrecido por el Grupo de Solistas del Japón.

La segunda semana en lo musical estuvo dedicada a los grupos del departamento; enfoque y realización importante pues se constituye en una puesta en común y confrontación de los distintos trabajos.

La programación de cine con la colaboración de varias embajadas europeas y asiáticas se constituyó en una importante oportunidad para la audiencia de apreciar otro tipo de estética cinematográfica, contrastante con la acostumbrada en la televisión y las salas de cine comercial.

En lo referente a las artes plásticas se efectuó una serie de exposiciones de Japón, China, España, Guatemala, Israel. Una muestra también internacional de afiches y fotografías, otra de ilustraciones y libros para niños.

También se llevó una muestra bastante representativa del reciente Salón Nacional de Artistas.

Guillermo Rendón, compositor, docente y director del Instituto Bókkota de Altos Estudios nos escribe desde Bogotá:  
"Muy estimados periodistas:

Por medio de la presente, hago llegar mi agradecimiento a los colaboradores de la Revista A Contratiempo en su número 6 de febrero 1989, por la publicación de mi trabajo sobre las 'Cantas de siembra y siega'. Dicho número reúne en sí la calidad del diagramado y, valga decir, ¡está exenta de errores! Esta publicación constituye un modelo en el respeto al manejo de la documentación.

No se pasa inadvertido el hecho de que la Revista A Contratiempo es una de esas publicaciones que representan criterios y exigen abnegación por parte de ustedes. Ella se constituye, tal vez sin saberlo o, a sabiendas, en la primera tribuna libre para el sacrificado arte de la música y la investigación. ¡Reciban muchas felicitaciones de mi parte!

Cordial saludo,

(firmado) Guillermo Rendón G."

## **Carta de Renuncia de los colaboradores colombianos en el proyecto del Diccionario Hispanoamericano de Música**

Bogotá, Septiembre 10 de 1980

Srs.  
Emilio Casares  
Ismael Fernández de la Cuesta  
José López-Calo  
Directores  
Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana  
Fernando VI,4  
Madrid 28004

Estimados Señores,

Ante su reticencia a dar respuesta a nuestras comunicaciones, su evidente desinterés por nuestro punto de vista acerca de la forma como la dirección del DICCIONARIO ha establecido sus relaciones y criterios de remuneración con los investigadores latinoamericanos y teniendo en cuenta los aspectos adicionales que se enumeran a continuación, manifestamos nuestra decisión de retirarnos del proyecto de elaboración del DICCIONARIO DE LA MUSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA.

En comunicaciones de los días Mayo 21, Junio 8 y Agosto 8 del presente año manifestamos nuestro deseo de continuar en el proyecto y exhortamos a los directores a revisar la política de pago diferencial menor para los colaboradores de América Latina que en nuestra opinión es un escollo fundamental que impide una verdadera colaboración científica. La Dirección del DICCIONARIO no respondió a estas comunicaciones como tampoco lo hicieron los Directores de las tres entidades que auspician el proyecto: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Sociedad General de Autores de España (SGAE) y Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del V Centenario. Esta actitud de manifiesto desinterés y desprecio desafortunadamente confirma la posición discriminatoria y arrogante de la Dirección del proyecto, puesta de manifiesto con el ofrecimiento de menor remuneración a los colaboradores latinoamericanos que a sus colegas europeos, norteamericanos, etc., máxime cuando según la información suministrada por la Dirección del Proyecto, más de la mitad de los colaboradores son latinoamericanos.

En consecuencia:

1) Rechazamos cualquier argumento que justifique un pago diferencial inferior en una obra de colaboración científica, más aún cuando esta se enmarca dentro de los programas relacionados con el V Centenario. En esta coyuntura es necesario profundizar en el estudio de los aspectos esenciales de la historia del conflicto entre la cultura colonial y las individualidades culturales americanas lo mismo que la situación actual de estas últimas. En ese contexto no hay lugar para un criterio neocolonial como el expresado por la Dirección del DICCIONARIO y por consiguiente lo rechazamos.

2) Rechazamos también el argumento central de dicha posición. Si es verdad que nuestros ingresos son menores en América Latina esto no puede usarse como argumento para un pago menor. La investigación en nuestros países resulta en proporción a nuestros ingresos, mucho más costosa que en Europa y los Estados Unidos. Nuestros investigadores deben ante todo realizar investigaciones de primera mano (en archivos, trabajo de materiales de investigación

de campo, etc.) y pagar un precio más alto por todos sus materiales de investigación ya que en la mayoría de los casos son bienes importados: libros, publicaciones periódicas especializadas, microfílm, computadores, programas de computador, viajes de investigación, adquisición y mantenimiento de materiales para trabajo de campo (grabadoras, micrófonos, cintas), etc. La escasa financiación que la investigación recibe en nuestros países hace que en esencia, la poca investigación musicológica en América Latina (salvo afortunadas y muy contadas excepciones) tenga que hacerse a expensas del investigador que en ocasiones tiene que destinar una considerable porción de su salario y de tiempo no remunerado para llevarlas a cabo. A manera de ejemplo, vale la pena anotar cómo ni la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA ni ninguna sociedad de este tipo, establecen una cuota de afiliación menor para sus socios de América Latina siendo ésta igual para todos sus miembros.

3) Insistimos en que nuestra divergencia se refiere al CRITERIO y no al MONTO de la remuneración a pesar de que éste está por debajo de las normas internacionales. En repetidas ocasiones Egberto Bermúdez (coordinador) aclaró esta posición y se mostró de acuerdo con recibir un pago menor si así se podía lograr un pago igualitario.

4) Asimismo objetamos algunos aspectos metodológicos y científicos en la elaboración del proyecto que en nuestra opinión necesitan someterse a discusión y reevaluación: i) ausencia de un Comité Editorial representativo, fundamental en el desarrollo de un proyecto de estas dimensiones, ii) presencia de un contrato ampliamente favorable a la Dirección del Diccionario que cede derechos universales por tiempo indefinido, no es explícito en cuanto al uso del material en cada uno de nuestros países y ni siquiera contempla opciones de descuento y facilidades de adquisición de la obra terminada para sus colaboradores, iii) ausencia de información suficiente y definitiva acerca de quién o quiénes van a ser los editores del mismo, cuál va a ser su distribución y quién o quiénes van a garantizar que la obra terminada tenga amplia circulación en América Latina. Es conocido que ante nuestras condiciones económicas y los precios actuales de la producción bibliográfica española, una obra como esta no tendría muchas posibilidades de difusión y sería prácticamente inaccesible en nuestro medio.

5) Adicionalmente, y en una actitud irresponsable, antes de presentarse esta renuncia, la Dirección del Diccionario (haciendo uso del material hasta ahora por nosotros elaborado) ofreció la coordinación y elaboración de lo correspondiente a Colombia al INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA quienes solidarizándose con nosotros rechazaron el ofrecimiento. Esta actitud de la Dirección evidencia un manejo arbitrario que sin duda no garantiza la realización de una obra científica de alta calidad.

6) Ante nuestro retiro, convocamos a nuestros colegas de América Latina, España y de la comunidad musicológica y etnomusicológica internacional a pronunciarse sobre este tema que en nuestra opinión puede establecer un precedente peligroso que ahondaría aún más la brecha que existe entre el centro y la periferia en cuanto a la investigación; propiciaría el renacimiento de la mentalidad neocolonial en estos aspectos y aumentaría la dependencia cultural de nuestros países. A pesar de la precariedad en que se lleva a cabo, la investigación musicológica en el medio latinoamericano ha dado muestras de vitalidad y renovación en ideas y criterios y comienza a ocupar un lugar destacado en el panorama internacional. Aceptar una propuesta tan desfavorable como la del DICCIONARIO DE LA MUSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA sería dar marcha atrás en este proceso que ya afortunadamente se encuentra bastante avanzado.

Atentamente,

Egberto Bermúdez, Coordinador para COLOMBIA

Susana Friedman, Colaboradora; Ellie Anne Duque, Colaboradora; Carlos Miñana Blasco, Colaborador

Ver en este mismo número de A Contratiempo el artículo titulado El Diccionario de Música Española e Hispanoamericana. Un proyecto discriminatorio, en la sección Enfoques y problemas





También Carlos Alberto Vásquez, director del Grupo Danzas de la Casa de la Cultura de Barrancabermeja nos escribe: "Empecemos por saludarlos y felicitarlos por intentar ese espacio en donde podamos confrontar nuestros trabajos y nuestras opiniones, de verdad que hace falta..." Más adelante enfatiza la necesidad de un espacio donde se puedan confrontar los trabajos en vivo y en directo a nivel nacional. Propone utilizar los Festivales y Encuentros que se realizan a nivel regional y nacional con este fin. Se queja -y con razón- del aislamiento en que se encuentra el trabajador artístico en la provincia y nos habla de la necesidad de aumentar los canales de comunicación e intercambio.

Nos cuenta de su trabajo, de sus investigaciones y sus dificultades en el campo de la cultura y termina con unas palabras de ánimo: "... su esfuerzo es válido, serio y, hermano, no se cansen, vamos pa'lante".

Creo que nadie pone en duda la importante labor adelantada por la administración de Liliana Bonilla en COLCULTURA durante este periodo en especial en la tarea básica y hasta ahora virgen de establecer unas políticas claras y democráticas sobre cultura a nivel del gobierno. Numerosas sesiones de trabajo, reuniones con especialistas, seminarios inter-institucionales, foros regionales y eventos hicieron posible la elaboración de un primer documento, **La Política Cultural. Nueva Orientación de una Política Cultural para Colombia** (editado por el Departamento Nacional de Planeación y aprobado por el CONPES en julio de 1990), documento elaborado con la contribución de numerosos especialistas y con un criterio amplio y democrático.

De los eventos anteriores vale la pena destacar dos de ellos que han sido como "hitos" de este proceso. El primero porque inició públicamente el debate sobre la política cultural del Estado y el segundo porque dio a conocer el documento final.

#### **1. Seminario sobre políticas culturales en América Latina.**

Bogotá, junio 21-23 de 1989, que contó con la participación de notables especialistas de Colombia y América Latina: José Joaquín Brunner, Nestor García Canclini, Antonio Augusto Arantes, Jesús Martín Barbero, Luis Peirano, Oscar Landi y Gabriel Restrepo.

#### **2. Foro Nacional por, para, de, con, sobre la cultura.**

Bogotá, Julio 24-26 de 1990, centrado en las siguientes temáticas: Impacto de la violencia reciente en lo cultural, Procesos culturales urbanos y Procesos culturales regionales.

Los dos eventos tuvieron un alto valor académico por la calidad de los ponentes y de las ponencias y abordaron los temas fundamentales de la problemática cultural del país, pero sin embargo adolecieron de serios problemas metodológicos. En especial el Foro Nacional se convirtió en una maratónica lectura de ponencias sin debate entre los especialistas, sin moderación y sin participación de los asistentes. Hubiera sido preferible editar un libro con las ponencias, ya que no tiene sentido reunir durante 3 días a cientos de especialistas y personas interesadas en el tema de todo el país y no permitir un diálogo entre los participantes.

# I Foro-Espectáculo sobre Danza Popular

César Monroy

Los Danzantes. Danza-Teatro, en su X aniversario organizaron este foro con el fin de abrir un espacio para el análisis de los aspectos específicos de la danza popular y proyectar en Bogotá varias muestras de danzas populares a cargo de grupos invitados.

La convocatoria estuvo abierta a personas, grupos y compañías de danza tradicional, contemporánea, danza-teatro y danza popular urbana.

La problemática de la danza popular en nuestro país es compleja y se hace necesario afrontarla, dialogar sobre ella, compartir soluciones y caminos:

## La danza en la educación

Sobre la tradicional aplicación de la danza en la educación hay varios aspectos que se deben revisar y replantear.

En el nivel preescolar al infante se le desarrolla su movilidad primaria por intermedio de juego, pero no se trazan metas para que posteriormente se perfeccionen con la experiencia dancística. La profesora no los motiva a que empleen su iniciativa, sino que los somete a las normas de movimientos de los adultos.

En los cinco años básicos de la primaria, aunque tienen un acercamiento a la música, no reciben talleres de danza ni inducción a su grafía.

En la secundaria se realizan algunas actividades dancísticas orientadas por el profesor de Educación Física, aunque el énfasis se da en el deporte. Ya en esta etapa el joven ve con mucho prejuicio la actividad dancística. En ocasiones la danza es utilizada en actos culturales aislados (día de la madre o del idioma, clausura, etc.). El alumno seleccionado, pocos días antes del acto, se le somete a un fatigoso "entrenamiento" con los criterios de perfección y espectacularidad.

Lamentablemente son pocas las instituciones educativas (oficiales o privadas) donde se con-

forman grupos estables de danzas con técnicas adecuadas de formación.

La danza no debe ser un apéndice o un "relleno" en el currículum sino que debe estar integrada a él en todas las etapas escolares con el fin de lograr un desarrollo más integral del individuo.

## La danza popular

En nuestro país se han olvidado las técnicas populares de la danza Indo-americana, prosiguiéndose con el trabajo empírico, por el cual el instructor de este tema es comúnmente un repetidor de su maestro. Es importante reconocerles a estos últimos la apertura del espacio para el trabajo de la danza popular, obteniendo aciertos y desaciertos, pero aparte de estos éxitos del camino para el cada vez más comprometido análisis de nuestra cultura.

Escasos grupos o personas han desarrollado un estudio sistemático y profundo de la danza popular, teniendo entre sus propósitos trabajar experimentalmente en la búsqueda de nuevas formas de expresión, que enriquezcan el gesto, la sensibilidad, la percepción, etc., explorando otras posibilidades de comunicación por medio del movimiento, para comprender mejor el idioma de su corporalidad. Esto quiere decir que la mayoría de los grupos folklóricos pocas veces cuestionan las danzas motivo de su quehacer, para saber si son arqueológicas, están en vías de extinción o se encuentran vigentes. Desconocen la función que ésta cumple, se les puede denominar verdaderos museos vivos. Su afán y único anhelo, como el de sus maestros, es descubrir la danza más antigua y desentrañar sus orígenes, olvidando la creatividad de nuestro pueblo, la cual es dinámica y según sus necesidades día a día va dando nuevos aportes.

El Estado Colombiano no auspicia esta actividad cultural (ni a través de auxilios, escuelas de formación, elementos de trabajo, etc.) autofinanciándose las asociaciones con aportes de los integrantes y venta de sus servicios.

## La danza académica

En los centros de enseñanza de danza académica se ha encontrado que la cultura occidental es copiada en sus movimientos, desdibujando nuestra identidad corporal americana. Que la danza occidental es impor-

tada con una connotación colonialista, donde es más importante la técnica que el análisis, vendida por los monopolios de difusión, cerrando los espacios a la danza popular contemporánea y tradicional.

Se ha dicho repetidas veces que la danza clásica no corresponde a nuestra corporalidad, ni pertenece a nuestra realidad histórica y la técnica de la danza moderna o contemporánea son un compendio de los movimientos foráneos, importantes de estudiar. Sin embargo debe también dejar de verse peyorativamente las técnicas populares de la danza latinoamericana.

La academia artística es el negocio de moda, muchas carecen de pensum académico, maestros idóneos, espacios adecuados, aprobación oficial. Donde una expresión danzada no puede ser sistematizada, analizada o comunicada siquiera a través de una grafía. Esta carencia de verdaderas escuelas de formación han hecho que el nivel de sistematización de las danzas sea aún limitado, en particular si se hace referencia a los niveles de codificación y sistematización de la música.

Por fortuna se está despertando en la actualidad una conciencia nueva, respecto al trabajo de los aspectos teórico-prácticos de la danza, pues no se puede seguir permitiendo que se vea ésta como un apéndice de la música o simplemente como una manifestación de poca importancia que sentimentalmente despierta la música. Esa nueva forma nos posibilita obtener un concepto diferente, una gran comprensión y un conocimiento con profundidad ya que el empirismo no permite ver más allá de su forma externa quedando la fantasía, la imaginación y el pensamiento cegados ante nuevas formas de creación. La academia debe ser también un centro de investigación, que nos permita rebasar los fenómenos y no quedarnos en su simple contemplación.

En su producción artística la academia opera generalmente como compañía careciendo de cohesión de grupo que respeta simultáneamente las individualidades dentro de un proceso colectivo. Se pierde la acumulación de experiencias, la formación de un grupo de creadores con objetivos afines, etc.

Lo cierto es que los obreros de la danza están gestando un mejor mañana, formando artistas integrales y creadores que originen un lenguaje danzario latinoamericano.

## Noticias desde el Ecuador

*Efraín Franco*

### Frente Independiente de Danza Contemporánea

Ocupa a unos veinte bailarines concentrados fundamentalmente en el trabajo o investigación de la danza contemporánea. Su promotor principal y pionero de este género dancístico en el Ecuador es Wilson Pico.

Tuve oportunidad de asistir a dos sesiones. Primero, en la jornada de cuatro días: "Urgente. Un espacio de expresión" En la que los integrantes del Frente realizaban cinco coreografías diferentes, algunas unipersonales como "La mujer de los plásticos". Ella recrea dancísticamente a esa mujer que anda día y noche por las calles de la ciudad cubierta de periódicos y plásticos. Otras integrando dos o tres bailarines. En una cuyo nombre se me escapa, se recrea magistralmente una pelea a cuchillo danzando en los bajos fondos; su música: salsa.

La escogencia de temas y conformación de la base musical para las coreografías me parece un proceso interesante; pues no se danza "un" tema. Se escogen segmentos que se van articulando, con distintos resultados de mayor o menor coherencia y continuidad. Van desde boleros y salsa hasta música electrónica y aleatoria.

Es pues una experiencia colectiva de trabajo serio y cuidadoso que podría aportar mucho a este terreno en Colombia, cuyo camino apenas comienzan a explorar algunos danzarines individualmente.

La segunda fue con ocasión de la fiesta del Inti Raimi - Fiesta del Sol -. Un recital retrospectivo del bailarín Wilson Pico. Fue una muestra de cinco coreografías de distintas épocas a partir de 1970. Un trabajo de larga trayectoria y hondas raíces; claramente maduro.

Con una escenografía absolutamente austera; una luz, ningún accesorio de infraestructura, su cuerpo y algunos trapos. Pico capta la atención y el corazón del espectador que se va a recoger

con él un bello y desgarrador viaje, en un espacio de 5 x 4 pero que explora muchos rincones de la imaginación.

Un tipo de movimiento extraño en mi condición de ignorancia por extranjería. No relacionado con el ballet clásico ni con la danza popular. Un lenguaje corporal propio, individual, constituido y elaborado a partir de los dos campos anteriormente nombrados, y ahora; maduro, sin perder su calidad de expresión vital de su cultura y su gente.

Wilson pico estuvo en Bogotá en el Encuentro Latinoamericano de Teatro en Julio. Si en esa ocasión no tuvo oportunidad de apreciar y apropiarse su trabajo: no se pierda la próxima, es una gran experiencia.

## Jacchigua

En el Teatro Bolívar, asistía la representación del espectáculo "Jacchigua". Luz, Color, Sonido y Movimiento. Danzas tradicionales de las distintas regiones del Ecuador.

Coreografías elaboradas con algunas recreaciones; que en algunos casos se salen del contexto general, pero que en lo fundamental responden con coherencia a las coreografías populares.

La música, ejecutada por dos grupos: "Los cuatro del altiplano" y "Aires Andinos", ambos de conocida trayectoria; pero no tan ecuatorianos en la instrumentación, pues la quena, zampoñas y charangos no son instrumentos de la timbrica tradicional ecuatoriana.

Lo que más impresiona es el despliegue maravilloso de color. Los diferentes trajes tradicionales son riquísimos en color y accesorios. Toda clase de fajas, brazaletes, collares, cintas, sandalias, sombreros son utilizados por el cuerpo de sesenta bailarines. El vestuario de mujer para una sola danza puede contar hasta veinte piezas y generalmente incluye así todos los colores del espectro en tonos muy brillantes; lo que hace majestuoso el despliegue de color de cuarenta o más bailarines sobre el escenario. Más, con un gran equipo de luces tan completo como el que había - en mi concepto mal manejado como suele suceder - y que puede jugar aún más con los miles de colores existentes en escena.

Las coreografías son ricas en movimiento y comunicadoras como expresión cultural; o sea, danzas que se sienten ecuatorianísimas.

Se presentaban algunas deficiencias en niveles de coordinación colectiva. el maquillaje exagerado de hombres y mujeres despista; pues son bailes claramente campesinos y a eso responden los trajes; así que al ver la cara uno se interroga mucho sobre esas caras de revista de modas, con trajes tan populares.

Piensa uno por contraste cómo las danzas de todas las regiones de Colombia son mucho más austeras en vestuario y color, pero mucho más ricas en movimientos. Y como en nuestro país no existe una compañía similar que difunda activamente y a gran nivel nacional e internacional nuestro patrimonio dancístico.

## Ñanda Maniachi

Tuve la oportunidad de escuchar cuatro veces a este magnífico grupo de música tradicional ecuatoriano. Ha representado internacionalmente muchas veces a su país. Conoció tres larga duración de muy buena calidad; técnica, interpretativa y de repertorio. Todos van acompañados por un folleto. También de muy buena calidad; gráfica, de diagramación e impresión.

El grupo hace su música con el instrumental tradicional ecuatoriano: Bandolín, Violín, Rondadores, Guitarras, Bombo. Por esto hacia la anterior anotación de los grupos que acompañaban al Jacchigua.

Un amplio trabajo de investigación y recopilación fundamenta un sólido resultado. Sanjuanitos, albazos, tonadas comunican fuertemente identidad. el canto colectivo. A veces, dos mujeres de canto agudísimo, en ocasiones al borde de la tolerancia auditiva.

Escuchar a Ñanda Maniachi es pues una experiencia que alegra, pues la mayor parte de los grupos musicales del Ecuador a la imitación de "Los Kjarckas", grupo boliviano muy famoso de ahí para abajo, que en mi concepto tiene el nefasto mérito de hablar baladizado la música tradicional boliviana con éxito comercial total, por supuesto.

## Distribuidores

Dimensión Educativa  
Calle 41 N° 13-41. Tel (91)2453146. Bogotá

E.C.O.E. Ediciones  
Calle 24 N° 13-15. Piso 3°. Tels. (91)2431654 y 2433949. Bogotá

## Puntos de Venta

**Librería Dimensión Educativa**  
Calle 41 N° 13-41. Tel (91)2453146  
(Bogotá).

**Librerías Paulinas**  
Carrera 32 N° 161A-04 (Bogotá)  
y en las librerías Paulinas de Barranquilla, Cali, Cúcuta, Manizales, Medellín (Colombia), La Tacunga y Quito (Ecuador).

**Casa Nacional Musical**  
Calle 24 N° 7-21 (Bogotá, Centro)  
Carrera 13 N° 22-64 (Bogotá, Centro)  
Carrera 13 N° 56-48 (Bogotá, Chapinero)  
Calle 49 N° 51-35 (Medellín)  
Carrera 4 N° 13-07 (Cali).

**Centro Cultural Meléndez**  
Calle 2B N° 94-20. Barrio El Jordán.  
Tel (923)391522 (Cali).  
Apartado Aéreo 26054.

**Corporación Cívica Daniel Guillard**  
Cra 39D N° 39-40. Tels (923)384308  
y 561598 (Cali). Apartado Aéreo  
3415.

**La alegría de leer**  
Instituto Tolimense de Cultura. Cra  
13 N° 11-78 (Ibagué).

**Escuela Especializada en Música y Danzas Populares (ICBA)**  
Cra 7 N° 19-10. Tel (987)422143 (Tunja).

**Jorge Galeano.** Calle 11A N° 7-58  
(Vélez, Santander).

**Jorge Morales Parra.** Calle 64 N° 13A-20. Tel.867213 (Manizales).

**Lucy Montoya de Correa.** Calle 22 N° 7-73. Piso 2. Tels. (963)48651 y 40363 (Pereira).

O adquiérala a nuestro corresponsal en cada una de las ciudades del país