

R e v i s t a

# BELLAS

*Revista*



**INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES**  
Entidad Universitaria

No. 001  
Noviembre 1995



Revista  
**BELLAS**  
*Artes*



Instituto Departamental de Bellas Artes  
Entidad Universitaria

Número 001  
Noviembre de 1995  
Santiago de Cali, Colombia

**Rector**

Ramón Daniel Espinosa Rodríguez

**Vicerrector Académico**

Henry Caicedo Ospino

**Vicerrectora Administrativa**

Luisa Liliana Oviedo Domínguez

**Vicerrectora de Planeación y Comunicaciones**

Luz Stella Millán González

**Director Escuela de Música**

Jaime Quevedo Urrea

**Directora Escuela de Artes Plásticas**

Victoria Garnica de Bromet

**Directora Escuela de Danza**

Gloria Castro

**Director Escuela de Teatro**

Fernando Vidal Medina

**Director de la revista**

Henry Caicedo Ospino

**Coordinadora revista**

Helga Mariana Castro Rivas

**Coordinador de Comunicaciones**

Arturo Arenas Fernández

**Comité Editorial**

Ramón Daniel Espinosa Rodríguez

Henry Caicedo Ospino

Helga Mariana Castro Rivas

Arturo Arenas Fernández

**Diseño y Diagramación**

Márleng Yasmín Lopera Cerón

**Impresión**

Imprenta Departamental

**Portada**

"Amapolas rosas y amarillas" Nolde - Acuarela.

Correspondencia, suscripciones y canje  
Vicerrectoría Académica, Instituto Departamental  
de Bellas Artes  
Avenida 2 Norte No. 7N-38  
Teléfonos (92) 6673371 Fax (92) 6685583  
Santiago de Cali, Valle del Cauca, Colombia

Licencia del Ministerio de Gobierno en trámite





# CONTENIDO

## ARTICULO

### Presentación

#### **SIGLO XXI - Y de qué música se trata?**

Jaime Humberto Quevedo Urrea

#### **Elias Heim**

Miguel González

#### **La Herencia de Bach**

Mario Gómez Vignes

#### **De otra forma**

Perucho Mejía

#### **Algunas opiniones de lo folklórico en la música contemporánea**

Rodolfo Ledesma

#### **Sobre Ornamentación**

Héctor González

#### **El arte de enseñar ARTE**

Fanny Eidelman de Salazar

#### **Cómo estudiar pasajes difíciles según el principio de la Concentración Rotante**

Mauricio Moreno Hoffman

#### **Espectáculo para un solo actor**

Grupo de títeres de Bellas Artes TITIRINDEBA

#### **Apartes de la entrevista realizada al Maestro Fernando Vidal Medina**

Martha Lucía Silva

#### **A propósito de la formación de artistas**

Jorge Reyes Osma

### Colaboradores



## PRESENTACION

Al ser conscientes de la acción social y educativa en que estamos comprometidos, hemos considerado relevante compartir los procesos de aprendizaje y los logros alcanzados en nuestra gestión, dando cabida a la libre expresión e interpretación del arte y su aprendizaje.

Acercarse a la limpia ejecución de un instrumento, reconocer la importancia de nuestra gestualidad corporal, valorar la expresión plástica o relevar el aporte de la comunicación visual, son entre otras, procesos propios y definitorios de la formación artística, que deben posibilitar la confrontación con la realidad del entorno.

Es a partir de esta confrontación entre el arte y la realidad social humana que intentamos construir un puente de interacción que haga posible alimentar nuestro proceso cultural y nuestra cotidianidad.

La revista Bellas Artes se inscribe en el marco de la ejecución del Plan de Desarrollo de nuestra Institución y no habría sido posible sin el apoyo de las diferentes personas que se sintieron identificadas con este nuevo proyecto del Instituto y estuvieron dispuestas a aportar toda la riqueza de su experiencia profesional, temas de reflexión y de investigación, que reanudan el importante propósito trazado por la institución desde 1952 a través de la revista "Arte".

Esta revista debe considerarse como una invitación abierta a construir colectivamente y a partir de nuestras experiencias y potencialidades un futuro viable para el arte.

RAMON DANIEL ESPINOSA RODRIGUEZ

Rector  
Instituto Departamental de Bellas Artes



# SIGLO XXI

## Y de qué música se trata?

Por: JAIME QUEVEDO URREA

Ante la inevitable asimilación de las categorías monoculturales que se han impuesto desde occidente -tradicción musical y académica con carácter de universal y ante los acelerados procesos sociales y de desarrollo de la comunicación durante las dos últimas décadas, resulta muy arriesgado suponer qué música se producirá en el próximo siglo, a qué se parecerá o más aun a qué o a quién identificará. La relación de posibilidades y contradicciones se tensiona entre los procesos de la educación musical y el ejercicio profesional de la música en todas sus áreas y dimensiones.

En primer lugar, la educación musical se enfrenta a una experiencia de formación de hombres sociales cuyas vivencias auditivas y musicales un contexto.

En segundo lugar y de manera muy crítica, la presencia de rasgos de identidad como aglutinador y cohesor sociocultural, de arraigo o de reciente aparición como consecuencia directa de la masificación.

En tercer lugar, la existencia de una academia que no contiene ni al primero ni al segundo y cuyos argumentos se conciben en abstracto, orientados hacia la lecto-escritura musical, la historia y la formación instrumental, hacia la ejecución y el virtuosismo.

Por último, la producción de muchos géneros musicales que son el resultado de la experimentación y la innovación, de nuevas formas de organizar el material sonoro, de nuevos signos y nuevos medios instrumentales, nuevas lógicas de estructuración de la música que





corresponden a una estética, que no se inscribe exclusivamente en ninguna de las anteriores, pero que proviene de categorías académicas.

La preocupación por construir un proceso de enseñanza musical que contenga la idea de aprehender, reconocer y desarrollar una música real para hombres reales, apartir esencialmente de la música de los núcleos culturales y sociales de los hombres, para llegar a la música de esos mismos hombres con capacidad creativa y criterio selectivo.

La resistencia de todos aquellos maestros que han venido reproduciendo con relativa fidelidad el terreno seguro de las formas convencionales de aprender y enseñar música **-porque así aprendimos-** son superiores a su ausencia de iniciativa para indagar, arriesgarse al abismo inseguro de la imaginación y la experimentación para acceder a dinámicas que trasciendan esta "formalidad" e inventar nuevas empresas de enseñanza musical.

Con seguridad, es ahí donde están las respuestas que nos da tanto miedo encontrar y que reclamarán con derecho los hombres del siglo XXI.

Aquellos cuyas memorias culturales y musicales han sido enriquecidas de lo heterogéneo como una forma de homogenización y de lo diverso, como una de pluralismo, de lo transnacional y su poder industrial **-capacidad para distribuir información en forma indiscriminada-** que se adopta fácil acríticamente a fuerza de cantidad, capacidad masificadora y consumista, a fuerza de generalización comercial, posible de controlar por

categorías culturales construidas en la superficie de los medios a falta de seguridad y arrojo creativo; porque nos hemos hecho dependientes, inseguros y con ausencia de autoridad para expresar nuestras ideas creativas por no encontrarlas, incluso, dentro de las mismas categorías lo suficientemente validadas, por el riesgo del impacto comercial y la pérdida de la inversión. "Contradictorio movimiento de globalización y fragmentación que configura el espacio -mundo de la economía y la cultura hoy"- (1).

En medio de la contradicción aparecen otras expresiones que por procesos culturales tradicionales que también se transforman e hibridizan o por reinterpretación de las formas, no caben en las categorías masificadoras y consumistas establecidas. "Se simplifica al otro o mejor se lo descomplegiza para volverlo asimilable sin necesidad de

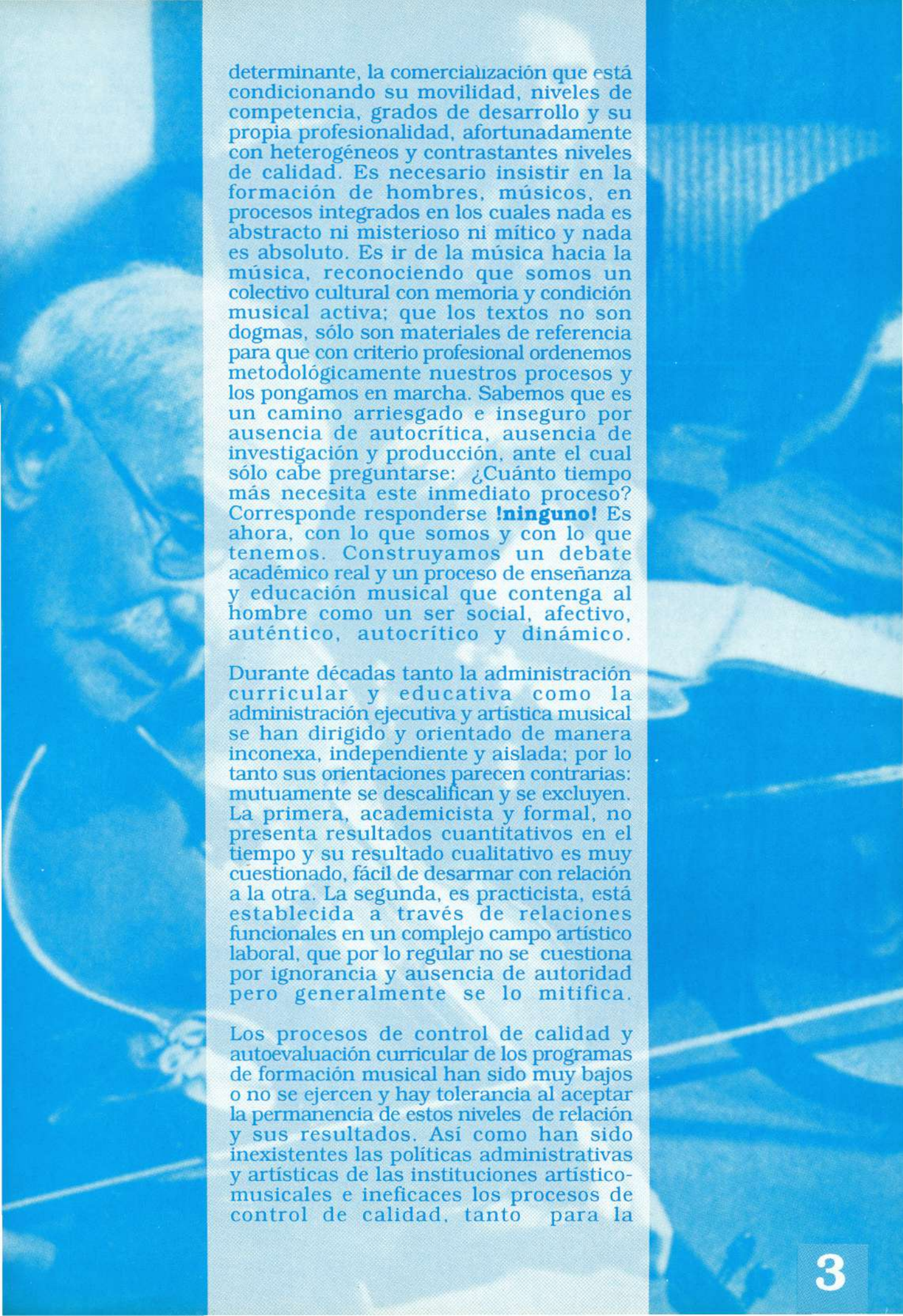
descifrarlo, se lo exotiza, se lo folcloriza en un movimiento de afirmación de la heterogeneidad que al mismo tiempo que lo vuelve "interesante" le excluye de nuestro universo negándole la capacidad de interpelarnos y de cuestionarnos"(2).

Este panorama nos deja ver claramente que las relaciones ya no las podemos reducir a lo académico (escuelas de formación musical) o cultural (vida activa de los espectáculos culturales) solamente. Son muchos los hilos que las atraviesan y las enredan: las orquestas, las bandas, los coros, los conjuntos instrumentales de variadísimas conformaciones y estilos; las asociaciones y fundaciones musicales, las escuelas de formación musical y los conservatorios, así como sus tendencias y orientaciones; los músicos e intérpretes y compositores; y además, de

m a n e r a







determinante, la comercialización que está condicionando su movilidad, niveles de competencia, grados de desarrollo y su propia profesionalidad, afortunadamente con heterogéneos y contrastantes niveles de calidad. Es necesario insistir en la formación de hombres, músicos, en procesos integrados en los cuales nada es abstracto ni misterioso ni mítico y nada es absoluto. Es ir de la música hacia la música, reconociendo que somos un colectivo cultural con memoria y condición musical activa; que los textos no son dogmas, sólo son materiales de referencia para que con criterio profesional ordenemos metodológicamente nuestros procesos y los pongamos en marcha. Sabemos que es un camino arriesgado e inseguro por ausencia de autocritica, ausencia de investigación y producción, ante el cual sólo cabe preguntarse: ¿Cuánto tiempo más necesita este inmediato proceso? Corresponde responderse **ninguno!** Es ahora, con lo que somos y con lo que tenemos. Construyamos un debate académico real y un proceso de enseñanza y educación musical que contenga al hombre como un ser social, afectivo, auténtico, autocrítico y dinámico.

Durante décadas tanto la administración curricular y educativa como la administración ejecutiva y artística musical se han dirigido y orientado de manera inconexa, independiente y aislada; por lo tanto sus orientaciones parecen contrarias: mutuamente se descalifican y se excluyen. La primera, academicista y formal, no presenta resultados cuantitativos en el tiempo y su resultado cualitativo es muy cuestionado, fácil de desarmar con relación a la otra. La segunda, es practicista, está establecida a través de relaciones funcionales en un complejo campo artístico laboral, que por lo regular no se cuestiona por ignorancia y ausencia de autoridad pero generalmente se lo mitifica.

Los procesos de control de calidad y autoevaluación curricular de los programas de formación musical han sido muy bajos o no se ejercen y hay tolerancia al aceptar la permanencia de estos niveles de relación y sus resultados. Así como han sido inexistentes las políticas administrativas y artísticas de las instituciones artístico-musicales e ineficaces los procesos de control de calidad, tanto para la



profesionalización laboral de los artistas-músicos como los mecanismos de vinculación, promoción y la permanencia de altos niveles de competencia profesional.

Los integrantes de las orquestas y las bandas -en su gran mayoría- son los docentes de los centros especializados de enseñanza y formación musical; son también los intérpretes de los centros de grabación de todo tipo de música, es decir, hacen parte de la industrialización de la música de manera indirecta; a su vez, son los músicos de las orquestas de baile, de variados estilos y conformaciones, cuya acción se realiza para todo tipo de evento y ocasión (festiva, recreativa, social e incluso decorativa). Esta condición profesional, en suma, obliga a asumir dobles y triples ritmos laborales e imposibilita mantener un alto nivel de rendimiento y competencia profesional tanto para la ejecución como para la docencia.

Dos cosas hacen que esta situación se presente en la forma que describo: La primera, los salarios profesionales no son competitivos y la segunda, el mercado presenta una alta demanda, teniendo en cuenta los niveles profesionales a los cuales el músico promedio debe responder en este mercado.

La docencia musical, eslabón fundamental del círculo, es generalmente una práctica accesoria al oficio de músico instrumentista que linda de manera muy tangencial con todos los otros niveles laborales de su profesión, es decir, no se constituye en el centro motivador de sus intereses profesionales. En nuestro país la mayoría de los músicos que ejercen la docencia, han ido construyendo a fuerza de experimentar en la práctica, una vocación docente; por ello no es posible generalizar sobre la condición vocacional docente de los instrumentistas, pero sí sobre la condición técnica instrumental de los docentes de música que en su mayoría no presenta habilidades en la ejecución instrumental.

Los estudiantes son el resultado de esta experimentación y sus condiciones

musicales, hábitos de comunicación e interacción son por lo general, actitudes heredadas de sus maestros. Ellos han sido "evangelizados de buena fe" en las lides de la lecto-escritura y el virtuosismo, especialmente del repertorio del Siglo XVII y XVIII provenientes de la tradición centro europea y con gran riesgo, hasta la segunda década del siglo XX. El promedio de los estudiantes de música también asume dobles y triples ritmos laborales y académicos, hacen parte de grupos musicales de rock, de baile, de algunos mariachis locales; cantan y tocan música tradicional, new age, reggae, popular; además,





hacen parte de algunas agrupaciones orquestales, de banda profesional y otros; en resumen, ellos serán definitivamente quienes producirán, interpretarán y promoverán la música y estéticas que se escucharán en el siglo XXI, las cuales contendrán su particular capacidad para valorar con algún sentido crítico este resultado, así como su capacidad de reflexión.

La relación e interacción necesaria entre la educación y la profesión exigen nuevas éticas, pues la calidad y rigurosidad no parecen ser motivo de preocupación para ninguna de ellas que aún se resisten a asumir su inevitable condición de tener una relación directa y real .

Por ello es necesario pensarlas, planearlas y realizarlas juntas. De esta manera tiene sentido la formación de artistas músicos con capacidad y condición creativa, profesional y competente, para que las agrupaciones artísticas que representan en la práctica ese grado de desarrollo, dinamicen y trasciendan todas las ausencias y necesidades de verse leído, representado y expresado en algo, aquello que estimule y conmueva nuestra mejor forma para constatar la condición humana, la vibración con lo sensible y el enriquecimiento espiritual.

#### CITAS BIBLIOGRAFICAS:

1. Jesús Martín Barbero - La Comunicación Plural. Alteralidad y Sociabilidad - Un Mapa de Preguntas - Investigación - Seminario Música y Región, Medellín, 1995 - Pág. (74).

2. Ibid. Pág. (74).

Jaime H. Quevedo - Análisis, Observaciones y Propuestas al Proyecto Ley para la Creación del Ministerio de Cultura - Foro Regional - Cali, 1995.

Jaime H. Quevedo - Relaciones: Educación y Cultura - Foro Regional de Cultura - Tunja, 1989.

Carlos Miñana - Tendencias de la Pedagogía Musical en Colombia. El Debate en la Educación Musical - Universidad Pedagógica Nacional - Bogotá, 1995.

#### BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA

Pamela O'Gormaro - Imperativos Culturales para la Educación Musical para América Latina en el Siglo XXI. Una Visión Caribeña.

Jaime H. Quevedo - La Música en el Siglo XXI - Magazin Dominical de El País - Cali, 1992.

Canclini García - Construir lo popular? - El populismo comunicacional: La Construcción del Espectador - Revista Comunicaciones Científicas.

Alejandro Mantilla - Tesis "Lo Profesional".

Ponencia Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical - Bogotá, 1991.

José Joaquín Brunner - Tradicionalismo y Modernidad en la Cultura Latinoamericana - Contexto. Seminario Música y Región - Medellín, 1995.





# ELIAS



Por: MIGUEL GONZALEZ

Un sector de la nueva escultura que se hace en Colombia apunta en sus soluciones a proyectarse a través de la instalación. Variedad de opiniones se pueden observar cuando los artistas comentan hechos políticos, abordan la violencia como fenómeno, la incomunicación como señal actual, las depredaciones que lo ecológico atiende, los ritos marginales como productos culturales, a la par con los debates en torno al amor, la enfermedad y la muerte.

Expresados a través de diversos materiales y de la apropiación no sólo de una diversidad de ideas sino de lo vulnerable y lo reductible, en contraste con lo tecnológico y lo mecánico, los lenguajes y metalenguajes artísticos se disponen a armar sus argumentos.

En ese contexto se produce la obra de Elías Heim (Cali, 1966), preocupada por problematizar en múltiples direcciones y retrotrayendo sus experiencias y observaciones para provocar objetos, intervenciones, traslados y ensamblajes que le permitan emitir opiniones en el amplio espectro de las circunstancias contrastadas de la sociedad actual.

Heim obtuvo su formación inicial en la Academia de Arte y Diseño Bezalel de Jerusalem. Allí mereció el premio El Janani en 1990. Siendo estudiante ganó una beca para hacer una pasantía en Munich y allí realizó un trabajo con y en el paisaje,

camuflando una estructura de madera inspirada en los camarotes del campo de concentración de Dachau, que él había visitado en esa ocasión en Alemania. El transportar una imagen de un lugar a otro, el camuflar y la relación poética y sentimental con la propias vivencias fue un tema que Heim trabajó en Israel y que luego recreó en el antiguo terreno del III Reich. Su condición de extranjero, en su doble coexistencia de latino y judío, subrayaban el impacto del museo esteticista del antiguo Holocausto.

Caundo Heim regresa a Colombia después del curso con Eduardo Paolozzi en Munich, recibe la impresión del Chocó, la arquitectura y los elementos de la comunidad indígena Noanamá. Las escaleras de un solo tronco de árbol, con su diseño rotundo y minimalista se le antojan a Heim como tribales Brancusi. En 1991 arma su primera exhibición en Colombia (Galería Jenni Vilá, Cali y Galería Gaula, Bogotá) con diferentes argumentos en torno a problemas del arte como materiales, conformación, museografía y argumentos.

La coherencia de su obra reside en esta muestra, en la reflexión e inteligencia con que materializa y al tiempo interroga sobre su propia constitución. Las cajas luminosas con fotos de los indígenas autores de las escaleras, y los objetos mismos, formulaban la propuesta no sólo de corte antropológico sino aludiendo al documento y a la dependencia física como soportes. Este trabajo que subraya el carácter de



trofeo, compuesto de tres partes, con la imagen real y fotografiada, se tituló **Souvenir**. Otra obra era **Preservativo**, donde Heim transplantaba irónicamente los desperdicios de un lugar de trabajo para sacralizarlos en una caja metálica, asumiendo que lo museográfico finalmente supera al objeto expuesto. En esta dirección ya había realizado trabajos en Israel, asumiendo un levantamiento y transportando a partir de la estética de Anthony Caro o Mario Merz. El tercer tema tratado fue **Caja portátil para exhibiciones instantáneas**, sus objetos con imágenes insinuantes de un juego subversivo, político y mental, encontraba su correspondencia en otros tantos marcos con recortes de escenas dramáticas: buses y casa incendiándose y también manifestaciones públicas de protesta, racionalizadas mediante planos geométricos. El hecho social obligado a verse como una estructura formal.

En 1992 Heim ganó con sus obras *La maestra de Celán* y *Entrenador* para curadores, el premio (compartido), de la Bienal del Museo de Arte Moderno de Bogotá. *Entrenador*, asociaba el objeto inútil con los instrumentos estratégicos para el montaje y distribución de las obras de arte en el templo-museal. Las chupas negras de caucho y las cajas metálicas impecables, distribuidas a manera de repisa y en el suelo eran utensilios intrigantes y pulcros. Pero la *Maestra*, concentraba y requería mayor riqueza expresiva. El tubo de cobre salía del sistema hermético del aparato del aire acondicionado

para dibujar una calavera, capaz de concentrar la humedad del ambiente y producir el tono hielo al trabajo. La obra recreaba la idea de Celán, "la muerte es la maestra de Alemania", un comentario retrotraído para ilustrar nuestra propia violencia, a la vez que relacionar lo judeo-cristiano y lo germánico-colombiano, paralelos que a la obra de Heim le interesaba destacar. Esa recomendación el artista la hace mediante la sensibilización del objeto que reacciona, cambia y vive. La obra se transforma y supervive, aunque su forma es la muerte y su finalidad la autoproducción.



En ese mismo año participa en el XXIV Salón Nacional de Artistas con **El Arrullador portátil para obras de arte**, un objeto potente y minimalista que recogía formalmente el espíritu de un enfriador, con huevos en fibra de vidrio, referencia al mundo animal. Producía el sonido del aire acondicionado pero sin enfriar realmente. El sonido como nostalgia del falso aparato climatizador. Heim referenciaba con humor parco la obra artística con las mismas de su género: *El Arte para el Arte*.

En 1993 organicé en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, una exhibición en torno a las instalaciones que reunían a doce

artistas colombianos de las últimas generaciones (Miguel Angel Rojas, Alicia Barney, Fernando Arias, Doris Salcedo, Pablo Van Wong, Becky Mayer, José Alejandro Resptrepo, entre otros), quienes presentaron trabajos escogidos o especiales. Heim produjo una obra clara y atenta, que





recogía con coherencia sus intereses en cuanto a intercambio, conservación, vida física y funcionamiento activo y mecánico. El trabajo lo tituló **Híbrida Flora Intermuseal**, percibida como una gran planta mecánica que reúne materiales de dos contextos para provocar su sustento.(1)

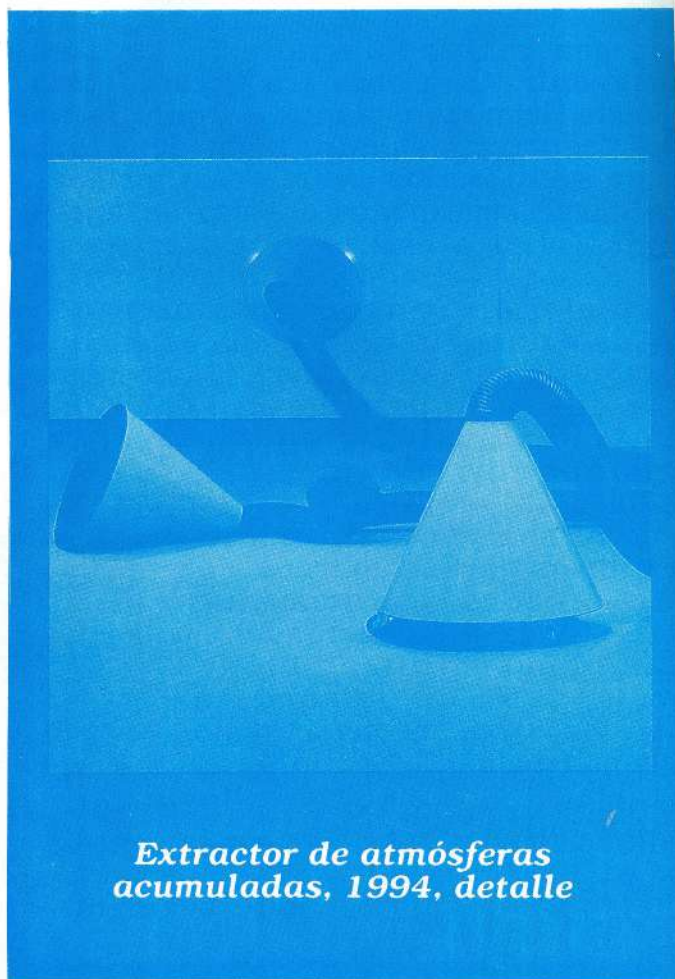
Heim describió su obra así: *"Este trabajo incursiona en conceptos, tales como el de la influencia extranjera, la revitalización contextual y una especie de aglutinante fenómeno de proliferación foránea mancomunada. Estos conceptos se contemplan físicamente, propiciando el implante de una porción de tejido "vivo" extraído y reubicado del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Düsseldorf, en una lesión profunda o tejido abierto y receptivo en un Museo de Arte Suramericano, atento vigía de los cambios y actitudes fluctuantes de los fenómenos culturales en el extranjero"*.

Híbrida Flora Intermuseal se instaló inicialmente en el sitio que la validó como tal, dándole sentido. Al tiempo emanó su teoría, proponiéndose como vehículo inútil en su ejercicio y a la vez necesario en su reflexión de contexto. Pero también es un trabajo que recrea lo botánico monumental. Una planta a la ofensiva de lo inocente, barroca y lúdica.

Los elementos mecánicos tienen que ver con tiempos de funcionamiento, ventilación, hinchazón de los fuelles-pétalos que motivan a estos procesos de impronta vegetal.

En el mismo año participó en el Salón Regional de Pasto con la obra **Dotación para Museos en Vías de Extinción**, un trabajo antropomorfo, reductible a un mundo mecánico, erótico, donde el ruido del aire, la coloración antiséptica y la referencia humanoide la vuelve, crítica y suspicaz. Con este trabajo figurativo y emocional **Heim ganó el Primer Premio del certamen**.(2)

En noviembre de 1993, el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, presentó la segunda exhibición individual de Elías Heim en Colombia. El artista examinó el área del Museo y para la sala de Colección planeó tres grandes obras que en realidad se complementaban y resaltaban las



*Extractor de atmósferas acumuladas, 1994, detalle*

características y el área expositiva. Eran obras del lugar para el lugar, aunque recogen recuerdos, vivencias y nostalgias de ciudades donde el artista ha transitado: Düsseldorf, Venecia, Nueva York, Cali.

**Extractor de Atmósferas Acumuladas**, (3), consiste en tres grandes succionadores cónicos, conectados en tubos flexibles que se ubican en los tres típicos lugares expositivos: la pared, el piso y apuntando al vacío entre los dos. Las formas cónicas conectadas aluden a un limpiapisos, a un extractor de aire y a un iluminador (con luz intermitente). Expulsa al exterior la atmósfera interna mediante una chimenea que exhala humo blanco. Aquí se alude a los recuerdos de obras de arte que han sido exhibidas en sus recintos, a la memoria que guardamos de ellas. Heim realiza esa experiencia en los objetos que elige, con los cuales busca y desea incitar hacia una poética de formas mecánicas, preguntándose y problematizando en torno al escenario mismo donde se proyecta.

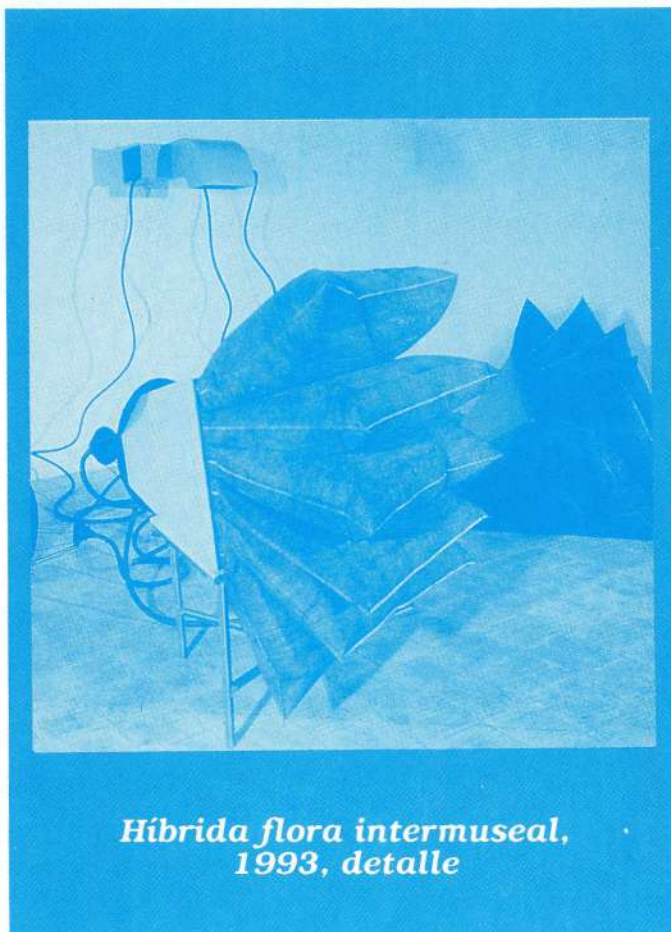


**Extractor de Atmosferas Acumuladas**, contempla el adentro y el afuera. Se vale de los implementos y las acciones mecánicas para agenciar las referencias del recinto artístico predefinido. El lugar carga y potencia la obra. El succionador finalmente se encuentra en la chimenea resguardada que produce el humo blanco (papal, con olor a coco).

**Perforador Automático de Museos**, propone un aparato violador mecánico, que a partir del esquema anatómico busca insinuar la expansión e igualmente señala engendrar nuevos espacios. Ese ejercicio de apertura espacial se plantea como erótico. La máquina sexualiza el recinto y desea excitarlo para que se amplíe y tenga ambiciones físicas. Colocado en el lugar de los hechos, señala su necesidad y su presencia en el único sitio donde le es lógico existir. Aunque es un ente autónomo, se relaciona con los otros personajes figurativos y con las acciones de las máquinas paródicas.

**Ecós de un Juego Veneciano**, es uno de los trabajos más ambiciosos y logrados de Heim hasta el momento. Se inspira en la inundación que sufrió el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, hace una década, al desbordarse el río. Heim relaciona este hecho con la invasión de agua que sufre continuamente la ciudad de Venecia.

A Heim le interesa el texto del trabajo artístico, tanto como el contexto, en ese sentido esta obra se alimenta de ambos similares para existir.



*Híbrida flora intermuseal,  
1993, detalle*

Los seis pescadores se insinúan como restauradores, ayudantes o enfermeros del arte que están aquí para simbolizar la redención del lugar expuesto al riesgo, al deterioro y al azar de la naturaleza. Estos fantasmas de salvación protegen como ángeles de la guarda el sagrado recinto museal, lo que le da un aire ritual, religioso, sacramental, en mitad de un sarcasmo inevitable, con el humor que sostiene a todas las obras y que forman parte de su esencia espiritual,(4).

La presencia de Elías Heim en el ámbito de la escultura actual colombiana representa una importante opción.

Su reflexión no solamente incluye el uso de materiales y procedimientos disímiles, sino la invitación a pensar el arte en términos de la ecología, la tecnología y la semántica como señales claras de un arte que se acerca a los problemas del próximo milenio.

#### NOTAS

(1) Con esta obra Heim representó a Colombia en el Pabellón de la Iglesia San Giovanni, del Instituto Italo Latinoamericano, en la pasada XVI Bienal de Venecia, 1995.

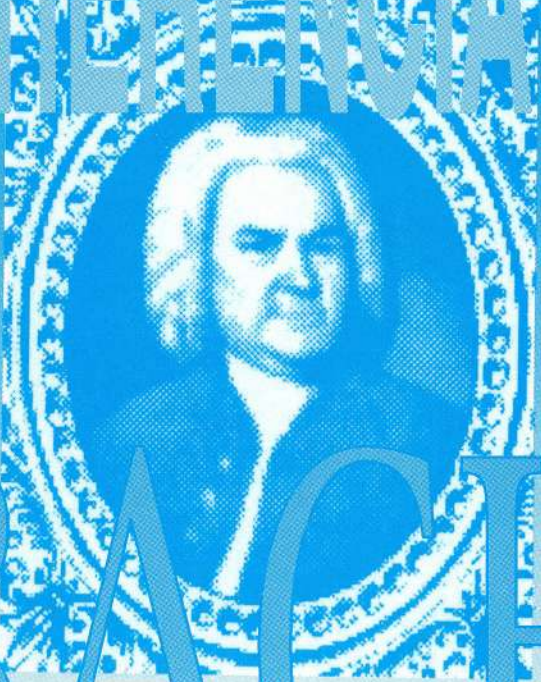
(2) *Dotación para museos en vías de extinción*, está ahora en la Colección del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali.

(3) Esta obra hizo parte en enero y marzo de 1995, de la exhibición Nuevos Nombres, del Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá. Junto con la instalación en video de la artista Ana Claudia Múnera.

(4) Esta exposición, con las mismas obras, se presentó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en julio y agosto de 1995.



# LA HERENCIA DE BACH



Por: MARIO GOMEZ-VIGNES.

La historia de la cultura, la historia de las ideas, la historia de las artes son un carnaval de paradojas.

Juan Sebastián Bach es un músico sin herederos. De los 20 hijos en sus dos matrimonios, cuatro fueron músicos notables, respetados y acatados en su época; representantes de una vanguardia que desdeñaba el frondoso contrapunto de su padre y se abría paso hacia la sencillez -¿diremos, más bien, simplicidad?- de una textura homófona ambivalente de germanismo instrumental e italianismo operático. Hoy, vistos y apreciados a distancia desde nuestra perspectiva actual y medianeros ellos entre las figuras gigantescas de su predecesor y sus sucesores, adquieren una dimensión menor de personalidades de transición, de pioneros irrealizados.

De este modo esos cuatro hijos músicos de Bach fueron tan sólo sus herederos

carnales, no sus herederos estéticos, porque el gran Cantor de Santo Tomás de Leipzig no hizo escuela ni dejó escuela para la posteridad, aun cuando ellos se formaron bajo la tutoría suya.

Así Bach, en su momento, es el gran solitario, el músico póstumo que colocado en una encrucijada cultural equivocada, es el polo de convergencia de todas las corrientes mediatas e inmediatas y del cual no sigue nada que se relacione con él y su obra, salvo el injusto olvido o la tergiversada interpretación de su mensaje. ¿Cómo se puede entender, entonces, el fenómeno Bach?, ¿Cómo puede ser posible que un músico de su talla surja así en el océano del arte y abandone este terrenal mundo sin obtener el ascenso de sus contemporáneos ni la aprobación de la posteridad que comenzó al día siguiente de su muerte?.

Ya Albert Schweitzer, cuyo culto al Cantor es conocido, lo dijo: *"Bach es, pues, el fin. Nada procede de él; todo conduce a él"*.



Nada procede, en efecto, de este músico singular, porque él dijo la última palabra. La melodía barroca ensortijada y de amplio vuelo, la técnica certera, la estructura sólida, el arcaísmo y la naturalidad en el diseño, de todo esto hay en Bach; y es más, en él también hallamos al visionario que se asomó al futuro, incluyendo aún el futuro que hoy vivimos. Después de Bach viene la música que hace sudar, que no es nítida, que está untada del pauperismo y la indigencia del género humano, que no es ella misma. El triunfo de la "Empfindsamkeit" y la irrupción de las pasiones desceñidas en el arte, contaminó a la música de demasiada "humanidad" y la privó de la posibilidad de expresarse con sus propias armas y recursos.

**"Todo conduce a él"**, dice también Schweitzer; cuando nuestras cisternas inventivas descienden de nivel, cuando flaquea nuestro espíritu y cuando perdemos la fe ante las contemporáneas avalanchas de valores trastocados de esta sociedad consumista y material; esta sociedad sin arte que nos ha tocado en suerte padecer, acudimos a Bach en busca de savia reconfortante y de alimento vivificador, así nuestros lenguajes hayan derivado por otros rumbos diferentes al suyo, como es lo natural. Bach es una especie de Biblia, de Nuevo Testamento cuyo verbo es eterno y lleno de verdad. Todos, en alguna época de nuestras vidas, apelamos y apelaremos indefectiblemente a esa verdad y a esa eternidad. El melómano en la búsqueda de una música sin el lastre de las miserias humanas enredadas entre la maraña de sonidos; el técnico en la búsqueda de un juego sonoro que asombra por su lógica inapelable; el compositor a la búsqueda de consejo y humildad. Todo lo antes dicho se refiere la frase de Debussy: **"Bach contiene toda la música"**.

En todo escrito que verse sobre Bach se dice que él cerró una época -el Barroco o la era del bajo cifrado, como dijera Hugo Riemann-, que Bach concluye una escuela y pone término a una técnica. Si bien tal apreciación es acertada, peca de limitada y de escasa proyección en el tiempo, porque muchos olvidan o ignoran un aspecto fundamental de su personalidad estética y espiritual, que es su raigambre



en las tradiciones místicas que arrancan desde los remotos confines del alma medieval. Bach no sólo es el último eslabón de la cadena cultural que conocemos bajo el nombre de Barroco, sino que es al mismo tiempo -y esto magnifica aún más su estatura artística y moral- el último de los grandes músicos medievales, porque su acendrada religiosidad se funde con su arte en una entidad unívoca indisoluble.

Su música es el reflejo de su vida interior. En Bach alienta la misma llama que infundió vida a la arquitectura religiosa del gótico, al espíritu supraindividual de los gremios artesanales del medioevo, del drama litúrgico comunitario y de la polifonía plural resonante en templos y catedrales. Polifonía, rito, expresión plástica y arquitectura que no veía reparo en echar mano de elementos populares profanos y seculares que, sublimados, eran vehículo edificante y moralizador. De ahí que el mismo Bach no hacía distinciones entre música religiosa y música profana, taxonomía prosaica -*perdón por el pleonasma*- que nos legó el Romanticismo. Las versiones y reversiones de sus propias obras lo corroboran: un preludio de sonata se convierte en obertura de cantata y un aire cortesano de suite puede constituirse en una meditación espiritual y los ritmos de danzas de moda, en su época, pasan a ser el ropaje de arias y coros de oratorios y pasiones de índole contemplativa. No hay géneros discriminatorios en Bach; él sólo inventa música, edifica con sonidos, se dirige a la humanidad no a las élites que degustan parcialmente la entrega del artista. En nada se empaña su dimensión artística y humana si lo comparamos con los artesanos medievales, tantas veces representados por Brueghel, que llenos de sencillo fervor se dedicaban a sus labores funcionales y cotidianas "ad majorem Dei gloriam", sin cuidarse de los juicios de la posteridad y sumergidos en el anonimato de sus respectivas comunidades.

La religiosidad de Bach es como la de aquellos honestos trabajadores: inmersa en su vida y en su oficio, en su concepción del mundo, sin cuestionar el dogma pero sí haciendo aflorar su permanente conflicto con el destino irreversible del hombre, que



se hace patente en los textos de sus corales y en las arias de sus cantatas y pasiones, donde una suerte de fatalismo convive con el perenne pensamiento en la muerte, considerada siempre por él como la liberación y el goce eterno. Y es porque Bach no es un intelectual; su arte se arraiga en una especie de pietismo popular de origen luterano que, a su vez, se origina en la época de las luchas entre el Papado y el Imperio a lo largo de la Edad Media y crearon en el pueblo alemán una conciencia divorciadora entre la autoridad romana y el concepto de cristianismo. Su contrapunto, su polifonía vocal revelan que su arte es comunitario y supraindividual. Los corales, introducidos en el rito por Lutero, se convierten en la columna vertebral de la música alemana desde Schütz hasta Brahms y Max Reger, y es a través de estos himnos devocionales que Bach entra en contacto con la feligresía y por ende con el pueblo.



llamamos "una cultura sin esperanza", cuyos postulados se expresan en Spengler y se materializan en el existencialismo, desde Kierkegaard hasta Heidegger y Jean-Paul Sartre. "Como a un moderno Prometeo, el Renacimiento -dice Nicolás Berdiaeff- libertó las fuerzas creadoras del hombre y ha expresado la más elevada potencia de su arte", pero al mismo tiempo "ha negado al hombre espiritual, que no puede dejar de ser creador, para afirmar en su lugar exclusivamente al hombre natural, esclavo de la necesidad". Cesa el arte comunitario y supraindividual que creó la catedral gótica y la misa polifónica, para dar paso a la expresión individualizada. La Reforma de Lutero no es otra cosa que una transposición del Renacimiento y su individualismo al ámbito religioso, porque desvinculó al creyente de una autoridad ecuménica y condujo a la multiplicidad de sectas.

Por otra parte, rasgos de un medievalismo revivido se dan en Bach; primero, mediante su tendencia a lo esotérico en la simbología de sus temas y en la discreta descripción musical amplificadora de los textos y segundo, en su evidente inclinación a elaborar un corpus de "summas" concluyentes y englobadoras, verbi gratia: "El clave bien Temperado" y "El Arte de la Fuga", entre otras, al igual que los filósofos y teólogos del gótico.

Esta personalidad de profunda religiosidad no se ha vuelto a dar; Beethoven mismo, con toda su constante preocupación por el género humano y la hermandad universal, no alcanza las Cimas del Cantor, porque el "gran abrazo universal" que preconiza Schiller no arranca del pensamiento místico cristiano medieval sino de las ideas emanadas de la "Aufklärung" cargada de intelectualismo.

El que Bach fuese luterano es un simple hecho circunstancial que no modifica en nada lo antes expresado. La Edad Media interpretaba el mundo a través del Dios Creador y testigo del hombre; el Renacimiento interpreta el universo a través del hombre que es su medida y referente; pero esto no basta para que el Renacimiento constituya, además, el primer acto de la disolución de la sociedad humana que hoy

El arte de Bach es de una lógica irrefutable, que hace convivir en unión indisoluble lo poético junto a una sólida geometría. A este respecto es un auténtico hijo de su tiempo y de las ideas de su tiempo. El contrapunto impecable que dimana de su perspicaz racionalismo es contemporáneo de la geometría analítica cartesiana y del cálculo infinitesimal de Leibniz; ¿cuál de sus sucesores ha tenido una concepción más clara del plan de conjunto, así sea un modesto minuet para Ana Magdalena o uno de sus grandes oratorios? Nótese cómo cada voz, cada parte de su música es un mundo particular tratado con la curia del miniaturista; cómo sus temas de amplio arco melódico eluden los marcos sofocantes del compás isométrico y la estructura fraseológica de miembros idénticos. Pero como en toda auténtica obra de arte, el trabajo, los desvelos y el pulimento son invisibles; lo que aflora y llega a nosotros es la belleza y proporción soberbia de su música, no el andamiaje que la sustenta. "En la música de Bach -dice Debussy- no es el carácter de la melodía lo que conmueve, sino su curva", y agrega "**Bach se acercó a la verdad**". Estas son apreciaciones tardías que en nada varían el concepto bastante miope que de Bach hubo en su propia época. Es bien sabido que sus contemporáneos lo



consideraban como un excelente ejecutante, más como compositor era tenido en poca o ninguna estima. Sus mismos hijos lo hallaban anticuado y el apodo de "vieja peluca" fue acuñado por el menor de ellos, Johann Christian, cuyos gustos y tendencias eran las antípodas del padre. Adherente, como todos los de su generación al estilo fragmentado y decorativo del Rococó, al sinfonismo primigenio y a los suaves acentos de la escuela napolitana de ópera, Johann Christian no prestó atención y no comprendió el genio de su progenitor. Y no tenía por qué comprenderlo; Bach, el Grande, como Brahms o Palestrina en sus respectivas épocas, impertérrito ante la moda naciente se ocupaba entre tanto de cerrar un capítulo de la historia, una época, un estilo, una técnica, un modo de encarar no sólo el problema compositivo sino todo lo de expresivo y emotivo que él pudiera comportar; expresión y emoción que iban a contrapelo de la "Empfindsamkeit" al uso del momento. Las audacias y profecías de su obra quedaron confinadas por la incomprensión y obscurecidas por el juego polifónico que, a los ojos de la nueva generación, eran cosas del pasado, que no hacían sino confundir la claridad del discurso musical.



Adolf Scheibe; este último, en un artículo publicado en 1737, en su periódico "Der cristische Musicus", le lanza un recio ataque: "Este gran hombre podría despertar la admiración de naciones enteras si poseyera más **placidez** y si no privara a sus obras de lo natural, por su carácter **ampuloso** y **confuso**, y no ensombreciera su belleza con excesivo **artificio**. Pretende que todas las voces subsistan juntas y con idéntico peso, de modo que no se reconozca ninguna principal. La ampulosidad le ha hecho caer de lo natural a lo artificioso, de lo sublime a lo oscuro y sólo se admira en él su laborioso trabajo y su extraordinario afán, gastado en vano, por desgracia, pues **contradice la razón**". (Los resaltados son míos).

Si en vida -sobre todo en sus últimos 25 años- fue mal comprendido y aún postergado, el silencio sobre su obra se hace casi total en la década siguiente a su muerte. El catálogo de la casa editorial Breitkopf, entre los años 1761 y 1764 no ofrece a los compradores de música del momento sino una sola obra de Bach, y, por cierto, no la más importante: el motete "Lobet den Herrn". Y el olvido llega al extremo casi irrisorio de que todavía en los tiempos tardíos en que Brahms componía su Requiem Alemán (hacia 1857), la obra considerada como clásica del género religioso del siglo XVIII, era la Cantata "Der Tod Jesu", de un Johann Gottlieb Graun, kapellmeister italianizante de Federico el Grande; pieza vocal que hoy desconocemos, pero que seguramente estaba concebida en el rutinario "estilo de maestro de capilla" que hizo estragos en el género religioso aún en la generación franco-italiana posterior a César Franck y hasta en los días no lejanos de Sancho Marraco.

Fueron los teóricos -galardón que se les abona- los primeros en demostrar interés, aunque erudito, hacia la obra del Cantor de Santo Tomás: Marpurg, Fasch, Rochlitz, Zelter, el gran amigo de Goethe, y Forkel. Este último ya le había rendido tributo a raíz de su reciente aparición en unos conciertos semiprivados en Berlín, en casa del doctor Fliess, junto a Kirnberger y Reichardt y la presencia regia de la princesa Ana Amalia de Hohenzollern.

En suma, la incomprensión de sus coetáneos fue cosa de propios y extraños; entre estos hay figuras notables como, Johann Adam Hiller, lejano sucesor suyo en la Thomasschule de Leipzig y Johann



Años después, el refinado y culto barón van Swieten descubre en la Biblioteca Imperial de Viena algunas obras de Bach y participa del hecho a Haydn y a Mozart, quienes sacarán partido de esa música reveladora: Haydn en sus oratorios y cuartetos, Mozart en sus misas tardías y en sus postreras sinfonías. Entre tanto Neefe, el maestro de Beethoven en Bonn, descubre a su vez a Bach y lo transmite a su discípulo; sus últimas sonatas para piano y los cuartetos finales dan cuenta de la lección aprendida. El ya mencionado Johann Philipp Kirnberger descubre obras de Bach en Berlín y las muestra a Zelter. Cuando éste se hace cargo de la Sing-Akademie en la capital de Prusia, continúa la costumbre impuesta desde 1794 por su antecesor Carl Friedrich Christian Fasch, de ejecutar breves obras de Bach, como el motete "Komm, Jesu, Komm", que bajo la dirección de Zelter se dio diez veces en diez años. Entre tanto los juicios panegíricos comienzan a aparecer y a surtir efecto. El primero de enero de 1801, un escritor desconocido, oculto bajo el seudónimo de "Triest", en un artículo publicado en el "Allgemeinen Musikalische Zeitung", se refiere a Bach como el verdadero creador de la armonía en el sentido moderno. Poco a poco la imagen del músico va abandonando el gabinete silencioso del teórico para subir a los escenarios y revelarse en sonidos concretos y audibles. Al fundar Zelter la Ripiensschule, en 1807, conjunto instrumental adscrito al coro de la Academia, siente interés por las cantatas, por la Misa en si menor (que sólo vino a ser ensayada en 1811), por *La Pasión según San Juan* (ensayada también, en 1815), hasta que Félix Mendelssohn ingresa a este coro como contralto a sus cortos 11 años de edad y queda marcado por la grandeza soberana del Cantor.

Los primeros intentos biográficos no se hacen esperar. Forkel, ya en 1802 había publicado un pequeño trabajo admirado y laudatorio "Ueber J. S. Bach Leben, Kunst und Kunstwerke". Esto suscita el interés de los editores quienes, en esos días de Beethoven, proyectan una edición de la obra completa de Bach, empresa que no llegó a concretarse. Carl Maria von Weber, en un artículo escrito para la "Encyclopädie der Wissenschaft und Künste" (1818), nos da un vívido y renovado concepto sobre el



gran Cantor, diciendo que Bach es uno de esos "héroes del arte" que renovó las reglas caducas y les insufló frescura juvenil, al compararlo con Haendel, sostiene que éste parece anticuado y anacrónico. En efecto, Bach no creó formas nuevas sino que perfeccionó y remudó las de sus predecesores y contemporáneos.

Por fin, después de ochenta años de pretermisión, penetra Bach triunfante en el mundo musical, cuando Mendelssohn de 20 años -aquel mismo chico que había cantado con asombro en los ensayos de Zelter en Berlín-, sube al podio y prorrumpe con "La Pasión según San Mateo", un 11 de mayo de 1829, en una versión, que según se infiere de la confrontación de documentos de la época, no fue ciertamente muy ortodoxa. Esta fecha marca el inicio de la verdadera resurrección de Juan Sebastián Bach en la posteridad. Editores, críticos, musicólogos, compositores, intérpretes, todos quieren saber más de Bach: su vida, su obra, su estilo, su técnica, su época, su pensamiento. Los artículos de Adolph Bernhard Marx, a raíz de la revelación hecha por Mendelssohn, comienzan a cambiar la actitud hacia el compositor. El olvido en que cayó su obra -argumenta Marx, entre otras cosas-, fue motivado por la declinación del luteranismo ortodoxo a fines del siglo XVIII, que arrastró consigo al eclipse a la música que había generado. Chopin, Liszt, César Franck, cada cual a su modo, difunden el pensamiento de Bach y se aplican a su enseñanza. Es bien sabido que Chopin mantenía sobre su piano como obra de permanente consulta, el "Clave bien temperado". Los violinistas Ferdinand David y Olle Bull exhuman las sonatas y partitas para violín solo. La casa Peters inicia en 1837 la edición de la obra instrumental. Mendelssohn y Schumann conciben la idea de una Bachgesellschaft cuya fundación no se consolida sino hasta 1850 -ya fallecido Mendelssohn-, teniendo como objetivo primordial la edición de la obra completa; esfuerzo que llevó medio siglo de trabajo en 59 volúmenes, impresos por Breitkopf & Härtel. Philipp Spitta se erige en el biógrafo más prolijo, resaltando en su obra al artífice sin convencionalismos, que se halla por encima de toda mezquindad musical, sentimental o programática y



Johannes Brahms es el primer compositor que penetra en su hondura abismal, como nadie antes lo había hecho.

Sin embargo, la sensibilidad romántica, cargada de significados literarios y extramusicales, malinterpretó el juego compositivo de Bach; los testimonios escritos de músicos y musicógrafos románticos nos hablan de portentosa técnica, perfección estructural, contrapunto inimitable; ninguno habla de lirismo, poesía, expresión, misticismo de alto vuelo, fantasía desbordante, mente visionaria, es decir, el Romanticismo sólo vio en Bach a un compositor cuya obra paradigmática tenía, si se quiere, un valor didáctico, de modelo a seguir en un sentido no estilístico sino puramente pedagógico. Ni siquiera Mendelssohn quien lo exhumó ni Schumann, que siguió su ejemplo eventualmente, alcanzaron a vislumbrar todo el significado de Bach, que va más allá de contrapuntos y técnicas.

Por otra parte, así se explica también el fracaso de la "rappel á l'ordre" de Cocteau, en 1925, cuando preconizó el retorno a Bach, como una manera de contrarrestar las sofocantes nubes del Impresionismo y el triunfalismo sinfónico de los últimos románticos alemanes. El ideario de este "neoclasicismo" no quería más "mensajes sublimes ni misterios ni pasiones hiperliricas ni nieblas ni filosofías ni ojos en blanco". En cambio sí quería "un arte objetivo, ágil, claro, intrascendente; quitar importancia y equilibrar como clásicos". El retorno, en últimas, no resultó, porque lo eterno en Bach no es la forma ni el lenguaje ni las normas, sino la entidad espiritual. No obstante este "neoclasicismo" asumió decenas de aspectos diversos según quién se atreviera a enfrentarlo: así, mientras Eric Satie proponía el circo y el music-hall en nombre de Bach, Hindemith, interpretando a su manera la música artesanal y efímera de las cortes dieciochescas, proponía la "Gebrauchmusik", en tanto que Richard Strauss prevaricaba ante sus pasadas audacias y quemando las naves con "Der Rosenkavalier", regresaba a un neobarroquismo de sabor vienés muy del gusto de las cohortes de la burguesía internacional que consumía sus últimos



cartuchos de "belle époque", poco antes de estallar la Gran Guerra. E Igor Stravinsky, a la vez que sucumbe frente al aparente formalismo neoclásico, debe mascar el polvo ante el embate que Arnold Schönberg arroja a los adeptos de la nueva tendencia en sus "Tres Sátiras", opus 28.

Pese a este eruptivo equívoco de una vanguardia que buscaba su senda y que, naturalmente, produjo verdaderas obras maestras, ha sido el siglo XX el que ha interpretado en su dimensión legítima y total la figura de este creador singular. Debussy fue uno de los que a principios de esta centuria se irguió con argumentos consecuentes y ecuanímenes, considerándolo como la antípoda del arte dramático en lo de ficticio que éste pueda encerrar y opositor de la doctrina escolar personificada en la sinfonía postromántica hueca y ampulosa, y agrega: "Hay severos jueces que pronuncian sentencias terribles en nombre de las reglas clásicas de la construcción, ignorando su más elemental mecanismo. ¿No saben ellos que nadie ha llevado más lejos que Bach -uno de los legisladores de la música- la libertad de la escritura y de la forma?". A su vez las obras apoloéticas de André Pirro y Albert Schweitzer enfatizan el ángulo poético de Bach, atento a no dejar pasar ocasión alguna de emocionar o hacer una descripción y Norbert Dufourcq, en cuyo agudo estudio nos lo muestra como el heredero más auténtico de las tradiciones latinas ancestrales. Las monografías de Arnold Schering y las interpretaciones antológicas de Wanda Landowska, de Edwin Fischer y de Adolph Busch llevadas a registro discográfico hicieron además su esclarecedora tarea, pese a que el silencio en que cayó Bach después de su muerte ha impedido una tradición interpretativa.

Y en el elogio cabe encerrar un sinnúmero de variados pareceres, peregrinos unos, esotéricos otros; la historiografía marxista es unánime al proclamarlo como el portaestandarte del espíritu de rebelión y de las aspiraciones humanas reprimidas por la mediocridad del ambiente burgués. Heitor Villa-Lobos, autor de las muy conocidas Bachianas Brasileiras sostiene que "la música de Bach viene del infinito astral para infiltrarse en la tierra como



música folklórica y el fenómeno cósmico se reproduce en los solos, subdividiéndose en varias partes del globo terráqueo con tendencia a universalizarse" (!). Gracias al significado de todo lo antes expresado fue que Bach dejó de ser considerado solamente el maestro del contrapunto, cuya obra es más estudiada que emulada o amada. Gracias a sus exegetas Bach ha venido a ser admirado más por su música que por su "clasicismo".

El fenómeno Juan Sebastián Bach no se volverá a dar, aun cuando nuestra época angustiada y tensa aspire a repetir su experiencia, buscando entenderlo a través de una sensibilidad acorde con nuestro tiempo sobre el cual, después de todo, aún pesan lastres del romanticismo noacentista o tratando de interpretarlo a

la luz de un formalismo neoclásico que no le cuadra, ya que Bach en rigor es un representante del Barroco. Pero hay en el arte y en la atmósfera de esta época, un ansia de reencuentro con Bach, explicada en el sentido que nuestro tiempo, que vive el momento de exacerbación del proceso de desintegración de la unidad humanismo-religión, "con la carga de todas sus grandezas y miserias, hallazgos positivos y lastres materialistas, siente el anhelo instintivo de una expresión estética semejante a la de Bach... La vigencia de su arte se explica, por tanto, porque se padece la ausencia de lo que él significa: el hallazgo de una auténtica solidaridad humana que se viva, sencillamente, en la brega de cada día por cumplir nuestro común destino" (César Arróspide de la Flor - "Perspectiva actual de Bach", 1950).

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1737		J. A. Scheibe redacta un vehemente ataque contra Bach.	
1747		Bach es recibido con grandes honores por Federico II (El Grande), de Prusia.	
1750		Bach fallece en Leipzig.	
1760		Carl Heinrich Graun: Cantata "Der Tod Jesu", considerada hasta el siglo XIX como modelo de música religiosa del siglo XVIII.	
1761 a 1764		La casa editorial Breitkopf & Hartel, de Leipzig hace figurar en su catálogo sólo una obra de Bach: El motete "Lobet den Herrn".	
1765	MOZART: Transcripción de sonatas de Bach en forma de conciertos con orquesta de cuerdas, K. V. 107.		
1766	MOZART: Opera religiosa "La Obligación del Primer Mandamiento", K. V. 35.	Mozart estudia contrapunto con Michael Haydn y Cayetano Aldgasser. Estudia las obras de J. E. Eberlin y el "Gradus ad Parnassum", de Fux.	
1770		Mozart estudia en Bolonia con el padre G. B. Martini.	



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1779	MOZART: Sinfonía Concertante para violín, viola y orquesta, K. V. 364.		
1780		Haydn comienza a hacer uso en sus obras del "Motivische Arbeit" (Trabajo motivico)	
1782	MOZART: Missa en do menor, K. V. 427. Hechos: Mozart traba conocimiento con el barón van Swieten. Beethoven comienza sus estudios con Christian Gottlob Neefe, en Bonn.		
1783	MOZART: Fuga en do menor, para dos pianos, K. V. 426.		
1788	MOZART: Sinfonías en sol menor (K. V. 550) y do mayor (K. V. 551) y Adagio y Fuga en do menor, para quinteto de cuerdas, K. V. 546. La Fuga es idéntica al K. V. 426.		
1789	BEETHOVEN: Dos Preludios en los doce tonos cromáticos, opus 39, para piano u órgano.		
1791	MOZART: Missa de Requiem, K. V. 626.		
1794		Fasch y Zelter montan un motete de Bach, en Berlín.	
1796	HAYDN: Oratorio "La Creación" (hasta 1798).	Haydn traba conocimiento con van Swieten.	
1797 a 1798	HAYDN: Cuartetos de cuerda opus 76 y Missa "Nelson".		
1799	HAYDN: Oratorio "Las Estaciones" (hasta 1801).		
1800		Beethoven dedica su primera Sinfonía a van Swieten.	
1801			Artículo panegírico sobre Bach, firmado por un escritor anónimo bajo el seudónimo de "Triest".
1802	BEETHOVEN: Variaciones en mi bemol mayor sobre un tema de "Prometeo", opus 35, para piano.		J. N. Forkel: "Sobre la vida, arte y obra de J. S. Bach".



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1803	BEETHOVEN: Oratorio "Cristo en el Monte de los Olivos", opus 85.		
1804	BEETHOVEN: Triple Concerto en do mayor, para violín, violoncello y piano, opus 56.		
1811		Zelter ensaya en Berlín, la Missa en si menor de Bach.	
1815		Zelter ensaya en Berlín, la "Pasión según San Juan", de Bach.	
1818	BEETHOVEN: Sonata en si bemol mayor, opus 106, para piano.		Carl María von Weber publica un artículo sobre Bach en la "Encyclopädie der Wissenschaft und Künste".
1820		Mendelssohn (11 años de edad) ingresa como contralto a la Sing-Akademie de Berlín.	
1821	BEETHOVEN: Sonata en la bemol mayor, opus 110, para piano.		
1822	SCHUBERT: Fantasía "Der Wander", para piano. BEETHOVEN: Missa Solémnis, opus 123.		
1824	BEETHOVEN: Sinfonía Nº 9, en re menor "Coral", opus 125.		
1825	BEETHOVEN: Cuarteto de cuerdas en si bemol mayor, opus 133, "Gran Fuga".		
1828	SCHUBERT: Lied "Der Doppelgänger" (texto de Heine).		
1829	CHOPIN: Estudios para piano, opus 10 (hasta 1831).	Mendelssohn reestrena en Berlín la "Pasión según San Mateo", de Bach.	Artículos críticos de Adolph Bernhard Marx, a raíz del reestreno de la "Pasión de San Mateo".
1830	MENDELSSOHN: Sinfonía Nº 5, en re menor, opus 107 "Reforma" (hasta 1832).	Los violinistas Ferdinand David y Olle Bull exhuman las Sonatas y Partitas para violín solo, de Bach.	
1832	CHOPIN: Estudios para pianok, opus 25 (hasta 1836).		
1833	CHOPIN: Nocturno en sol menor, opus 15 Nº 3, para piano.		



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1834	MENDELSSOHN: Oratorio "Paulus", opus 36.		
1836	CHOPIN: Veinticuatro Preludios para piano, opus 28 (hasta 1839).		
1837		La casa editorial Peters inicia la edición de las obras instrumentales de Bach.	
1838	CHOPIN: Nocturno en sol menor, opus 37 N° 1, para piano.		
1840	CHOPIN: Fantasía en fa menor, opus 49, para piano y Scherzo N° 3, en do sostenido menor, opus 39, para piano.		
1841	CHOPIN: Mazurka en do sostenido menor, opus 50 N° 3, para piano y Nocturno en do menor, opus 48 N° 1, para piano.		
1842	CHOPIN: Balada en fa menor, opus 52, para piano.		
1845	CHOPIN: Barcarola en fa sostenido menor, opus 60, para piano. SCHUMANN: Seis Fugas sobre el nombre de Bach, opus 60, para piano.		
1846	MENDELSSOHN: Oratorio "Elías", opus 70.		
1849		Se funda en Londres la Bach-Society.	
1850	BERLIOZ: Oratorio "La Infancia de Cristo" (hasta 1854).	Se funda en Leipzig la Bach Gesellschaft (28 de julio).	
1851		Comienza a aparecer la edición crítica de la obra completa de Bach, editada por la Bachgesellschaft y publicada por Breitkopf & Hartel, en 46 volúmenes (hasta 1899).	
1853	LISZT: Sonata en si menor, para piano.		
1854		Ejecución de la "Pasión según San Mateo", por la Bach-Society.	



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1855	LISZT: Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach, para órgano (hay una versión para piano hecha por el autor, bajo el título de Fantasía y Fuga).		
1857	BRAHMS: "Requiem Alemán", opus 45 (hasta 1868).		
1860	FRANCK: Preludio, Fuga y Variación, para órgano (hasta 1862) y Gran Pieza Sinfónica, para órgano (hasta 1862).	Ejecución de la Misa en si menor, de Bach, por la Bach-Society.	
1861		Ejecución del Oratorio de Navidad, de Bach, por la Bach-Society.	
1868	SAINT-SAENS: Concerto N° 2 en sol menor, para piano y orquesta, opus 22.		
1869	BRAHMS: Transcripciones para piano de obras de Bach (hasta 1879).	Charles-Marie Widor, edita la obra de órgano de Bach.	
1870	RIMSKY-KORSAKOF: Seis Piezas sobre el nombre de Bach, opus 10, para piano.	Se disuelve la Bach-Society. Hans von Bülow edita la obra de piano de Bach.	
1873	BRAHMS: Variaciones para orquesta, sobre un tema de Haydn, opus 56a (la misma obra para dos pianos, opus 56b).		PHILIPP SPITTA: "Juan Sebastián Bach" (hasta 1879).
1874	VERDI: Misa de Requiem.		
1877	WAGNER: "Parsifal" (hasta 1882).		
1884	BRAHMS: Sinfonía N° 4, en mi menor, opus 98. FRANCK: Preludio, Coral y Fuga, para piano.		
1885	FRANCK: Variaciones Sinfónicas, para piano y orquesta.		
1886	FRANCK: Preludio, Aria y Final, para piano (hasta 1887) y Sinfonía en re menor (hasta 1888). SAINT-SAENS: Sinfonía N° 3, en do menor, opus 78, con órgano.		



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1887	WILHELM KIENZL: Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach, para piano. BRAHMS: Doble Concerto en la menor, opus 102, para violín, violoncello y orquesta.		
1892	VERDI: "Falstaff". BRAHMS: Intermezzo en la mayor, opus 118 N° 2, para piano.		
1894	REGER: Fantasía y Fuga sobre el nombre de Bach, opus 46, para órgano.		
1895			A. PIRRO: "El órgano en Juan Sebastián Bach".
1896	BRAHMS: Once Preludios de Coral, opus 122, para órgano.		W. HIS: "Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bach's Gebeine und Antlitz".
1897			FRED. ILIFFE: "48 Preludes and Fuggues of Bach".
1900	ELGAR: Oratorio "El Sueño de Geroncio", opus 38.		
1903		Wanda Landowska interpreta a Bach en clavecín Pleyel.	M. KOBELT: "Johann Sebastian Bach's grosses Magnifikat". Wanda Landowska escribe sobre cómo tocar a Bach en clavecín.
1905			A. SCHWEITZER: "Bach, el músico poeta".
1906	REGER: Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart, para orquesta.		A. PIRRO: "La Estética de J. S. Bach". Ph. WOLFRUM: "Johann Sebastian Bach".
1908	ANTON WEBERN: Passacaglia opus 1 para orquesta.	Georg Walter, tenor alemán, intérprete de Bach.	
1909			H. PARRY: "J. S. Bach". A. HEUSS: "J. S. Bach's Matthäuspasion".
1912			JULIEN TIERSOT: "Bach". W. LANDOWSKA: "Les influences françaises chez Bach".
1913			R. WUSTMANN: "J. S. Bach's Kantatentexte".
1914			L. WOLFF: "J. S. Bach's Kirchenkantaten".
1915			C. STANFORD TERRY: "Bach's Chorals".



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1917	RESPIGHI: "Antiguos aires y danzas para laúd", Primera Serie, para orquesta de cuerdas.		R. WUSTMANN: "Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie".
1918			W. VOIGT: "Die Kirchenkantaten von J. S. Bach's".
1919	RAVEL: "Le Tombeau de Couperin", para piano. (El autor orquestó cuatro de los números de esta suite).		
1920		Marcel Dupré interpreta a Bach de memoria en el Conservatorio de París.	H. RIEMANN: "Analyse von Bach's Woltemperiertes Klavier". E. ROETHISBERGER: "Le clavecin dans l'oeuvre de Bach".
1922	STRAVINSKY: Sonata para piano.		H. KRETZSCHMAR: "Bach-Kolleg".
1923	STRAVINSKY: Octeto. STRAVINSKY: Concerto para piano y orquesta (hasta 1924).		A. LONGO: "Le opere clavicembalistiche di J. S. Bach" (hasta 1925). M. ZULAUF: "Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach".
1924	BLOCH: Concerto Grosso Nº 2 (hasta 1925). SCHOENBERG: Suite para piano opus 25.	Serge Kussevitzy graba obras orquestales de Bach (hasta 1949).	C. STANFORD TERRY: "Bach's B minor Mass".
1925	STRAVINSKY: Serenata. BERG: "WOZZECK".	Alfred Cortot dirige obras de Bach con la orquesta de la Ecole Normale de París.	Jean Cocteau preconiza el retorno a Bach. Th. GEROLD: "J. S. Bach". C. STANFORD TERRY: "Bach: Cantatas and Oratorios" (2 volúmenes). J. A. FULLER-MAITLAN: "The 48 Bach's Wohl Temperiertes Klavier" (2 volúmenes). J. A. FULLER-MAITLAN: "Bach's Keyboard Suites".
1926	SCHOENBERG: Cantata "El Neo-clasicismo".		L. PERRACHIO: "Il Clavicembalo ben Temperato". E. PACCAGNELLA: "L'elaborazione tematica nelle opere di J. S. Bach". C. STANFORD TERRY: "J. S. Bach's Cantata Texts Sacred and Secular". C. STANFORD TERRY: "Bach: Passions" (2 volúmenes).
1927	RESPIGHI: "Gli Uccelli", suite para orquesta de cámara. STRAVINSKY: "Edipus Rex", oratorio para solistas, coro, narrador y orquesta.		M. ZULAUF: "Die Harmonik J. S. Bach's".
1928	SCHOENBERG: Variaciones para orquesta, opus 31. PETER WARLOCK: Suite "Capriol", para orquesta de cuerdas.	Edwin Fischer director de la Münchener Bachverein.	C. STANFORD TERRY: Bach's a biography".



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1929			EDWIN FISCHER: "J. S. Bach". C. STANFORD TERRY: "The origin of the Family of Bach Musicians".
1930	VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" Números 1, 2 y 4.	Leopoldo Stokowsky dirige y graba transcripciones suyas de Bach con la Orquesta de Philadelphia.	C. STANFORD TERRY: "The historical Approach".
1931	JUAN BAUTISTA PLAZA: Fuga Criolla, para cuerdas.	Primeras grabaciones de Bach por Ralph Kirkpatrick.	
1932	CASELLA: "Due Recercari sul Nome Bach". HONEGGER: "Prélude, Arioso et Fughe sur le nom de Bach".	Primeras grabaciones de Bach por Pau Casals.	C. STANFORD TERRY: "Bach's orchestra".
1933		Adolf Busch funda una orquesta para tocar exclusivamente música de Bach.	C. STANFORD TERRY: "The Music of Bach". LUDWIG LANDSHOFF: "J. S. Bach: die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien".
1934	HINDEMITH: "Mathis der Maler".		STEWART MACPHERSON: "A Commentary on Book I of the Well-Tempered Klavier".
1935	BERG: Concerto para violín y orquesta.	Grabaciones de obras de Bach por el organista Carl Weinrich.	R. STEGLICH: "J. S. Bach".
1936	BARTOK: "Música para cuerdas, percusión y celesta".		ARNOLD SCHERING: "La música eclesiástica de Bach en Leipzig".
1937			G. KINSKY: "Die original Ausgabe der Werke J. S. Bach".
1938	VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" números 3 y 6 y "Cantilena" de la Bachiana N° 5.		CECIL GRAY: "The forty-eight Preludes and Fugues of J. S. Bach".
1939		Adolf Busch publica las Sonatas y Partitas para violín solo de Bach.	
1940		Transcripciones para orquesta de obras de Bach por Eugen Ormandy.	
1941		Grabaciones de música de Bach por el organista Power Biggs.	R. PITROU: "J. S. Bach". A. SCHERING: "J. S. Bach und das Musikleben Leipzig's im 18 Jahrhundert".
1942	HINDEMITH: "Ludus Tonalis". VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" N° 7.	Grabaciones de obras de Bach por Egon Petri. Grabaciones de obras de Bach por Yela Pessl.	A. SCHERING: "Las Cantatas de Bach".
1943	BARTOK: Sonata para violín solo.		



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1944	VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" N° 8. BARTOK: Concerto para orquesta.		
1945	VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" N° 9 y "Dansa" de la "Bachiana" N° 5.		
1947			A. PIRRO: "Un architecte de la musique, Jean Sebastian Bach, génie allemand, génie latin?". BORIS DE SCHLOEZER: "Introducción a Juan Sebastián Bach". R. P. FLORAND: "J. S. Bach, l'oeuvre d'orgue". F. BLUME: "J. S. Bach im Wandel der Geschichte".
1948			N. DUFOURCO: "J. S. Bach, Le maitre de l'orgue". H. KELLER: "Die Orgelwerke Bach".
1949			W. GURLITT: "J. S. Bach". H. KELLER: "Die Klavierwerke Bach". G. PANNAIN: "L'arte della fuga di J. S. Bach". W. EMERY: "Bach's Symbolic Language".
1950		Grabaciones de obras de Bach por el organista Virgil Fox.	W. SCHMIEDER: "Catálogo completo de la obra de Bach". E. H. MULLER VON ASOW: "Las Cartas de Bach". H. BESCH: "J. S. Bach. Frommigkeit und Glaube". BERNHARD PAUMGARTNER: "J. S. Bach, Leben und Werke". G. FOCK: "Der Junge Bach in Lüneburg". L. JAUNERNIG: "J. S. Bach in Weimar". F. SMEND: "Bach in Köthen". F. SMEND: "J. S. Bach bei seinem Namen gerufen". C. VALABREGA: "Bach". F. BLUME: "Two centuries of Bach". R. MALIPIERO: "Bach". E. EPSTEIN: "Pequeña Antología Biográfica". E. LEUCHTER: "Bach".
1951	SHOSTAKOVICH: "24 Preludios y Fugas", para piano.		A. DURR: "Studien über die frühen Kantaten J. S. Bach". W. DAVID: "J. S. Bach Orgeln".
1953			W. NEWMAN: "J. S. Bach's Chor fugue". W. NEWMAN: "Handbuch der Kantaten J. S. Bach".
1954			PAUL HINDEMITH: "Bach".
1955			F. ROTHSCHILD: "A hand book to the performance of the 48 preludes and fugues of J. S. Bach".
1956			A. E. F. DICKINSON: "Bach's fugal works".
1960		Grabaciones de obras para piano de Bach por Glenn Gould.	



# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1961		Grabaciones de obras de Bach por el clavecinista George Malcom y el cellista Pierre Fournier.	A. PARDO TOVAR: "El clavecín bien temperado de J. S. Bach". (Notas explicativas).
1964	M. GOMEZ-VIGNES: Fantasia y Fuga, para piano.	Grabaciones de obras de Bach por la clavecinista Sylvia Marlowe.	VICTORIA OCAMPO: "J. S. Bach. El hombre".
1965	PENDERECKI: "Pasión según San Lucas". M. GOMEZ-VIGNES: Cantata Nº 1, para quince instrumentos y coro masculino (Liturgia Bizantina).	Grabaciones de obras de Bach por el clavecinista Rafael Puyana.	
1967			MALCOM BOYD: "Harmonizing Bach chorales". MALCOM BOYD: "Bach's Instrument Counterpoint".
1968	M. GOMEZ-VIGNES: Cantata de Cámara (Nº 2) para once instrumentos y coro masculino ("Libro de Job").	(1968 c.). El grupo vocal francés "The Swingle Singers" lanza su disco "Jazz Sebastian Bach".	
1970	M. GOMEZ-VIGNES: "Cantata Breve "Episodio y Elegía" (Cantata Nº 3), para coro mixto y dos narradores (Pablo Neruda "Canto General").		
1972		Nikolaus Harnoncourt comienza a grabar la integral de las "Cantatas" de Bach.	
1975	M. GOMEZ-VIGNES: "Trenodia de Cautiverio (Cantata Nº 4), para coro mixto, locutor y orquesta (Salvatore Quasimodo, Oscar Wilde, Anne Frank, Libro de Job y Javier Vásquez Arias).		
1976 c.		El pianista francés Jacques Lousier graba obras de Bach en estilo de jazz con batería y contrabajo.	
1980 c.	CLAUDE BOLLING comienza a escribir sus obras para diversas combinaciones instrumentales en que mezcla el rigor contrapuntístico al estilo de Bach con el jazz-piano.		



# DE OTRA FORMA

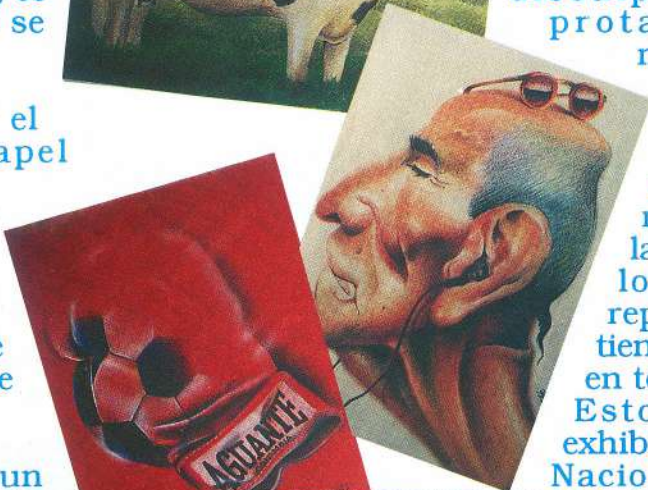
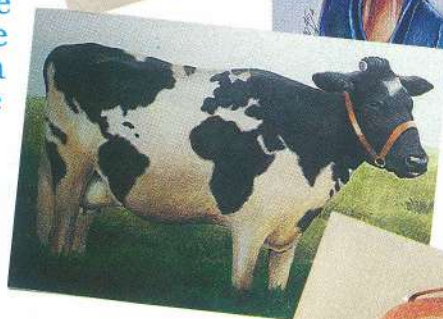
Por: PERUCHO MEJIA.

"El lenguaje verbal se hace realidad a través de la imagen por su forma como evidencia física"

La forma define el objeto. El objeto es forma: nace de ella. La idea precede a la forma; se conceptualiza, se crea y se objetualiza. De forma caprichosa, se vuelve abstracta, es bidimensional, se configura, se crece o disminuye; se profundiza, es inmediata (caricatura) o se diluye.

La percepción visual y el tacto juegan un papel preponderante de tal forma que se advierte una necesidad-función, como causal intrínseca de ser creación. Se capta, se palpa, se manipula, se percibe y de esta forma, se juzga y se burla.

La forma no se da sin un espacio, que es donde ella habita y donde su complicidad se determina. Aquí, se manifiesta y roza con el entorno; compite por su espacio y se lo apropia, de cualquier manera. Se repite como en serie, en cadena se masifica y se vuelve rítmica, satírica o bien permanece estática.



No hay forma de que pase desapercibida, porque allí todo se diluye y se vuelve caos.

Las imágenes toman forma para crear símbolos; cargadas de íconos satirizan, se burlan, comunican en ausencia de palabras y se van ordenando con un solo fin específico: crear un lenguaje que tenga múltiples lecturas.

La caricatura usa el gesto como disculpa y adquiere un protagonismo propio, manipulando "la hipérbole" como recurso literario. Los primeros planos permiten un contacto más íntimo y cercano con la fisonomía exagerada de los personajes, cuyas representaciones icónicas tienen una marcada riqueza en técnica y textura.

Estos trabajos fueron exhibidos en el 1° y 2° Salón Nacional de Caricatura e Historieta, realizados en Cali en 1994 y 1995, entre los meses de abril y marzo.

Las técnicas aplicadas fueron: lápices de colores, lapiceros, fotografía-aerógrafo, collage y marcador indeleble.

Perucho mejía.  
Diseñador Gráfico, Caricaturista



# ALGUNAS OPINIONES DE LO FOLKLORICO EN LA MUSICA CONTEMPORANEA

Por: RODOLFO LEDESMA.

Como un punto de referencia hacia una consolidación e identificación de un estilo musical moderno, los elementos tradicionales o autóctonos ofrecen otra perspectiva dentro del proceso creativo del compositor. Aún no siendo una postura nueva, el hecho de tomar elementos típicos o populares, la complejidad de algunos lenguajes contemporáneos plantea nuevas problemáticas en cuanto al proceso de asimilación, tratamiento y transformación de estos elementos.

La dificultad primordial de este proceso radica en la naturaleza estructural y estilística del elemento folklórico, que sigue patrones de elaboración simple; basados en sistemas homófonos (estructura-canción) y su adaptabilidad al lenguaje contemporáneo para lograr un balance efectivo entre el contenido tradicional puro y lo novedoso de la composición resultante. El proceso es bastante complejo, ya que existe en la mayoría de los arquetipos estilísticos contemporáneos, patrones y reglas muy definidas. A esto se suman los factores formales de composición que se

relacionan con el desarrollo estructural de la pieza musical, bien sea como un resultado con base en una "progresión motivica" o en una "progresión por grupo de frases". De acuerdo a estos dos factores que nos definen la música polifónica y homofónica, el mecanismo de la adaptación del motivo folklórico se puede manifestar en la pieza musical sólo como una cita textual o como un elemento de elaboración complejo.





En el primer caso, las citas textuales, generalmente, aparecen para crear contraste con respecto a un material temático pre-expuesto e interactúan entre elementos armónicos y rítmicos que identifican la intención estilística del compositor.

Se puede crear una paráfrasis de temas folklóricos como en una obra musical, donde las citas se estructuran entre parámetros básicos musicales. No obstante, la dimensión de este tipo de piezas se afecta y varía según el número de citas expuestas y por la inexistencia de un desarrollo propiamente dicho que amplifique la estructura formal.

De igual manera, el sentido lingüístico musical se ve afectado por las características lineales armónico-tonales de los temas folklóricos que generan un control sobre la experimentación en la actividad, articulación y transformación del proceso creativo. La imaginación y los recursos del compositor juegan siempre un papel importante en este proceso para saber qué elementos y parámetros debe explotar y poder así obtener un resultado rico en contraste y efecto.

Realmente el segundo caso, el motivo folklórico como germen de elaboración compleja permite una mayor libertad de recursos de composición, creando una diversidad en cuanto a los procesos de transformación y manejo del motivo.





Es común liberar el motivo folklórico, propiamente dicho, de su respectiva inherencia rítmica y armónica. Es el caso cuando se toman elementos o patrones rítmicos de la idea folklórica, que sirven como base de organización en un todo o en partes de una composición. En otras palabras, las posibilidades se amplían y se derivan, primordialmente, de la estructura motivica que va a generar la unidad de la pieza musical y como una característica composicional, la reiteración, recurrencia y variación actúan como técnicas de organización que permiten un desarrollo direccional y rico de la obra.

Así, el resultado del proceso musical será de unidad y autenticidad y su valor como en el caso anterior (cita textual), radica en la maestría del compositor para manejar estos elementos.

Es necesario anotar que lo manejable del motivo folklórico permite que se adapte con mayor facilidad a ciertas técnicas contemporáneas. Como ya dijimos, esto radica en la característica musical del motivo, que en la mayoría de los casos es tonal. Si no se quiere deformar esta cualidad para conservar la identidad y fidelidad folklórica del motivo se deben procesar otros parámetros como la intensidad, timbre y textura. Como ejemplo, tomemos el caso del lenguaje serial o dodecafónico donde un resultado atonal es siempre característico. En este caso como una posible opción de elaboración, el proceso creativo afectará los parámetros de ritmo, armonía, intensidad, timbre y textura, presentándose la característica tonal-melódica del motivo folklórico como la sumatoria de la serie original que se ha utilizado.

De alguna manera el compositor deberá ser consciente de la efectividad de los procedimientos de elaboración escogidos en su proceso creativo. Estos deberán ser más que racionalizaciones matemáticas, especulaciones espontáneas de equilibrio estético. No importa cuales sean los métodos y las técnicas utilizadas al tomar elementos folklóricos, pero la regla será obtener un resultado auténticamente expresivo que genere una actitud receptiva e inteligente en el oyente como receptor del trabajo artístico.



**INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES**  
Entidad Universitaria

### **ESCUELA DE ARTES PLASTICAS**

Artes Plásticas. Programa del nivel universitario con una duración de 5 años.

Diseño Gráfico. Programa del nivel universitario con una duración de 5 años.

### **ESCUELA DE MUSICA**

Primaria musical

Bachillerato artístico en música

Ejecución instrumental. Programa del nivel universitario con una duración de 4 años.

### **ESCUELA DE DANZA - INCOLBALLET-**

Bachillerato artístico en Danza.

### **ESCUELA DE TEATRO**

Bachillerato artístico en Teatro.

### **GRUPOS PROFESIONALES**

Banda Departamental. Agrupación musical de carácter sinfónico con 44 integrantes.

Grupo de títeres - Titirindeba.

### **EDUCACION CONTINUADA**

Se ofrecen cursos y talleres en diferentes modalidades de las Artes Plásticas, la Música el Teatro y la Danza.

**Instituto Departamental de Bellas Artes**  
Entidad Universitaria

Avenida 2N No. 7N-38.

Teléfono 6673371

Fax 6685583

Santiago de Cali - Colombia



# Sobre Ornamentación

Por: HECTOR GONZALEZ.

El propósito del presente artículo, lejos de pretender pontificar sobre el tema, no es otro que el de compartir con los lectores, algunas consideraciones a las que he llegado después de abordar el proceso de montaje de una suite barroca sobre un instrumento antiguo y totalmente nuevo para mí.

Si bien es cierto no estamos "in situ" ni "in tempore" y los creadores de esta música ya no están aquí para despejar todas las posibles dudas que sobre la interpretación y el estilo puedan aparecer, aunque sí es un hecho cierto que las investigaciones filológicas de los últimos tiempos nos han aproximado un poco más al pensamiento del pasado.

Hasta hace muy poco, al igual que mucha gente, yo pensaba que la ornamentación consistía en una simple audición de trinos y mordentes ¡Notable error! que apreciación más distante y reducida de un campo de la música que puede ser una extraordinaria fuente de placer. Para mí, este nuevo descubrimiento comenzó a develarse a medida que fui acopiando materiales de consulta y partituras para la ejecución de una de las suites de Silvio Leopoldo Weiss en un laúd borroco.

Mi contacto con autores de este período y más precisamente con Weiss -el destacado laudista alemán- se había efectuado a través de transcripciones realizadas para guitarra hace varias décadas por Andrés Segovia y algunos coetáneos suyos. Por ésta razón, mi visión estaba atrapada en la lente de estos transcriptores, quienes en su versión expresaban de antemano su criterio interpretativo. Mi apreciación era más reducida por cuanto ignoraba que el laúd,

para el que fueron escritas esas piezas, tiene una tesitura más amplia en los graves que en la guitarra y sus trece órdenes, en su mayoría dobles y octavados, también se afinan en forma diferente que para la guitarra.

Estas particularidades morfológicas del instrumento, delimitaron, por otro lado, el conjunto de posibilidades técnico-musicales; para los laudistas de la época, por ejemplo, en muchas ocasiones, la duración de un sonido estaba determinado por el tiempo que era posible mantener la presión de un dedo sobre una cuerda y la afinación determinaba no sólo la aplicación de tal o cual grupo de notas ornamentales, sino también, la disposición de acordes y arpeggios que configuran la sonoridad característica de éste cordófono barroco. Igualmente, este mismo hecho tiene gran incidencia en el diseño del tipo de contrapunto que se puede realizar.

El acartonamiento y la rigidez con los que interpretaba la música barroca fue cambiando en la medida en que tuve acceso a las fuentes originales, es decir, a la "tablatura". Hablo del sistema de notación en que fueron escritas estas obras y en el cual aparecen informaciones adicionales, que en algunos casos no es posible trasladar al sistema de notación moderna.

Preludio



The image shows a musical score for a prelude on lute. It consists of six staves. The top staff is a single melodic line with tablature (letters A-G) and standard notation. The second staff is a bass line with tablature and standard notation. The third and fourth staves are a pair of voices, each with tablature and standard notation. The fifth and sixth staves are another pair of voices, also with tablature and standard notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.



# Sobre Ornamentación

La tablatura es como una especie de "esqueleto" en el que no aparecen todos los valores bien definidos y adicionalmente a las indicaciones de las posiciones que se deben ejecutar sobre el diapason, se sugieren, sobre algunas notas y con símbolos que varían de autor en autor, espacios posibles de ornamentación, o valga la pena decirlo, de variación.

Además pueden aparecer otro tipo de informaciones, tales como tocar separadamente las dos cuerdas de un orden doble, arpeggiar rápida y ascendentemente, o inclusive, para mi sorpresa, sonido con vibrato, desvirtuando de paso la afirmación que siempre escuche: que en estos períodos este recurso no se empleaba.

He aquí algunos de estos signos:

- ✕ = vibrato, o también trino en otros autores
- ∪ = apogiatura
- α = notas sincopadas
- α = ornamentos libres

La ornamentación, desprendida un poco de su raíz etimológica y entendida más como variación, no es una práctica inventada en la época del bajo continuo. Ya en los albores de la música instrumental impresa, siglo XVI, se encontraban numerosos ejemplos de la ornamentación-variación, sobre todo en las transcripciones de la música vocal que constituyeron el punto de partida del arte instrumental moderno.

A manera de ilustración, comparemos un caso "glosado" (ornamentación), realizado en 1538 por el vihuelista español Luys de Narváez, con la canción original de Josquin de Prés:

Musical score for Josquin des Prés. The score is written on multiple staves and includes various ornaments and annotations. The lyrics are in French and include phrases like "MI - la re - grets", "de vous ha - bas - dan", and "cha-mou-rus". The score is annotated with symbols like 'x' for vibrato and 'α' for ornaments, as well as circled numbers (8, 10, 11, 12) indicating specific points of interest.

Musical score for "Canción del Emperador" by Luys de Narváez. The score is written on multiple staves and includes various ornaments and annotations. The title is "Canción del Emperador (Sobre 'Mille Regretz' de Josquin)". The score is annotated with circled numbers (8, 10, 11, 12) indicating specific points of interest. The score is in Spanish and includes phrases like "Despacio" and "En Fa".



Obsérvese como en los gráficos anteriores los espacios de las notas largas del original que se extinguen pronto en las cuerdas de una vihuela, son "rellenados" con notas de figuración más pequeñas, con el objeto de adaptar la canción al lenguaje del instrumento.

La necesidad de prolongar artificialmente valores largos o rellenarlos, se consolidó como un estilo: el llamado estilo barroco. Este no debe perder, a mi modo de ver, cuando se interpreta, su esencia flexible y su tratamiento debe ser, por lo tanto, muy cercano al carácter de recreación que se verifica en la música popular de improvisación de hoy en día.

Existirán tantas versiones, ornamentadas en forma diferente, como ejecutantes haya de una obra y su validez estará determinada en alto grado por el buen gusto del intérprete.

# Sobre Ornamentación

Sarabanda (versión original)

This musical score shows the original Sarabanda. It consists of four staves of music. The notation is relatively sparse, with long note values and few ornaments. The title 'Sarabanda (versión original)' is written in a cursive font at the top right of the score.

Sarabanda (Ornamentación Libre)

This musical score shows the Sarabanda with free ornamentation. It consists of seven staves of music. The notation is much denser than the original, with many small, fast-moving notes and ornaments filling the spaces between the original notes. The title 'Sarabanda (Ornamentación Libre)' is written in a cursive font at the top right of the score.



Por: FANNY EIDELMAN  
DE SALAZAR.

Cultivar la sensibilidad y la expresividad de nuestros niños es una labor que requiere de un maestro que experimente placer al dictar sus clases y que este sentir sea tangible para los estudiantes durante todo el proceso de aprendizaje.

Nada más esquivo para obtener resultados positivos que un maestro malhumorado y autoritario, que no permita a sus estudiantes expresar sus inquietudes que conllevan a propuestas de trabajo que finalmente serán un compendio fresco y emotivo, que reflejará sus experiencias y sensaciones.

No todo buen artista es un excelente maestro; no solo se debe amar lo que se hace, sino que se debe tener una metodología que permita dosificar desde una perspectiva integradora, el aprecio por las formas estéticas.

Es interesante observar que en los últimos años ha surgido la preocupación por incrementar las actividades artísticas en los planteles educativos, relacionándolas con las tareas que se desarrollan en el aula escolar y lo más importante, considerándolas como disciplina integradora de la estructura curricular.

Lo anterior, no solo se convierte en fuente de trabajo, sino que brinda la posibilidad placentera de acercarnos al mundo

# El arte de enseñar

## ARTE

infantil y despertar su interés por el arte.

Los niños desarrollan su sensibilidad a través de sus propias vivencias, donde está presente la espontaneidad, que permite fundamentalmente la participación activa y creadora. De ahí que las actividades deben ser diversas y los contenidos, ofrecer posibilidades que recojan los aportes de los participantes, los cuales tienen un gran valor en sí y por lo tanto, son altamente respetables, debiendo ser estimulados por el maestro en todo momento; de esta manera siempre contará con un grupo entusiasta y creativo.

Debemos pensar que los niños no solamente vivencian el arte a través del aprendizaje, sino que estamos formando un público que valora nuestro trabajo pictórico, escénico y artístico en general, porque durante este proceso de formación habrá adquirido una mayor sensibilidad que le permita disfrutar el arte en sus diferentes manifestaciones.

Es necesario tener en cuenta que las enseñanzas que los niños reciben hoy, formarán gran parte del legado cultural del mañana ¡Qué gran responsabilidad la de enseñar Arte!





# Cómo estudiar pasajes difíciles según el principio de la concentración rotante

Texto Original: Gerhard Mantel.  
Comentado y Traducido por: MAURICIO  
MORENO HÖFFMANN.

De los diferentes tipos de problemas que enfrentamos, bien sea como estudiantes, docentes o músicos de orquesta y/o concertistas al estudiar una obra o simplemente practicar un instrumento, quiero referirme a uno en especial, el cual nos absorbe la mayor parte del tiempo y de la energía al estudiar. En pocas palabras: los llamados "pasajes difíciles". Podríamos polemizar acerca de lo que entendemos por "pasaje difícil", alguien puede decir - con cierta razón- que: no existen los pasajes fáciles. Sin embargo, limitaremos o consideraremos aquí, únicamente como tales, los pasajes de cierta rapidez, que son percibidos como "difíciles" a partir de su velocidad impuesta y solamente en la medida en que nos acercamos a ésta, afloran los tropiezos, las fallas y los errores.

Todos sabemos que la práctica implica repetición. Pero cualquiera sabe también que repetir indiscriminadamente sin concentrarse y sin elegir un aspecto determinado del material que se quiere asimilar, sobre el cual podamos enfocar -como un rayo láser- nuestra atención, puede tirar por la borda largas horas de estudio, obstaculizando este proceso hasta la completa ineficacia, y -lo que es peor aún- ocasionar daños irreparables:

La repetición es capaz de llegar a fijar de tal forma ciertos errores, hasta lograr grabarlos de manera casi imborrable en la memoria motriz del músico, y después, solamente a través de un penoso y arduo proceso de desaprendizaje y un nuevo acercamiento, los logre sanar.

Hay que partir de la siguiente base: la capacidad de concentración del ser humano es mucho más limitada de lo que generalmente se cree. Siendo más precisos: nuestra atención es dirigible únicamente a un solo punto. Lo que explica ciertos fenómenos cotidianos que pueden contradecir aparentemente esta premisa, como por ejemplo: somos capaces de sintonizar y escuchar la radio, o cualquier otro proceso simultáneo al conducir un auto sin importar que el tránsito esté congestionado en ese momento. El hecho de que seamos capaces de ejecutar y protagonizar más de un suceso al mismo tiempo tiene como única explicación y sólo es remitible a la sencilla razón de que uno de los dos se ha logrado automatizar. En este caso, las maniobras relacionadas con la conducción del vehículo se están cumpliendo en un plano piloteado por reflejos, de forma tal que nuestra verdadera atención queda libre para dirigirse hacia algo distinto.

Además, en cierto sentido, nuestra captación también es limitada. Tomemos un ejemplo: si alguien lanza unas monedas al suelo y nuestra tarea impuesta es determinar en el menor tiempo posible el número de ellas -sin contarlas una por





una- debemos concluir, con cierta resignación, que si la cifra sobrepasa un número de cinco van aflorando ciertas dificultades. A partir de siete o más monedas la cuestión se puede tornar imposible, a menos que: las monedas que yacen sobre el suelo estén formando algún patrón que me sea reconocible, bien sea asociándolo con la distribución simétrica y "ya conocida" del número 7 del naipe en la baraja. Se nos facilita captar a primera vista sin ayuda de la asociación una cantidad no mayor a 4 monedas.

Las fronteras de la concentración aquí descritas obedecen a leyes naturales y difícilmente se dejan cambiar. A pesar de que pueden diferenciarse de una persona a otra, no son del interés de este artículo los hechos excepcionales.

Un "pasaje difícil" envuelve tantos aspectos y en él se pueden observar tantos elementos (notas, dedos o digitación, ritmos, cambios de registro o de posición, de cuerda, etc.) que en un principio nuestra atención se verá gateando. Para reducir entonces el quantum del material asimilable podemos entrar aplicando diferentes estrategias:

1. Tocamos el pasaje lentamente: de esta forma contamos con suficiente tiempo entre cada nota como para alcanzar a tomar decisiones correspondientes. En todo caso, siempre que el texto sea relativamente desconocido, es recomendable el estudio lento. Aunque -por otro lado- se sabe que en ciertos casos, según el material, el más lento y concienzudo de los estudios no nos conduce a la meta. Existen determinados problemas que sólo aparecen a partir de cierta velocidad y esto los hace practicables estrictamente a partir de la velocidad correspondiente. Aquí estamos chocando ya con la frontera descrita que propone mantener reducido el número de elementos a dominar simultáneamente. Para poder tocar a tiempo el pasaje en cuestión,

Ya habiendo logrado resumir una cantidad de notas, estaremos con esto ampliando en cierta medida nuestra capacidad de captación

tendríamos -primero que todo- ser capaces de vislumbrarlo como un todo (el naipe), es decir, detectar simultáneamente y bajo la misma mirada, un número mayor de elementos de los que nos permite, de hecho, nuestra concentración.

2. Ya habiendo logrado resumir una cantidad de notas (por ejemplo cuatro) en forma de patrón (=figura melódico-interválica y/o rítmica), estaremos con esto ampliando, en cierta medida, nuestra capacidad de

captación. En vez de almacenar únicamente cuatro o cinco notas ("bytes"), podremos expandirnos a cuatro o a cinco grupos (patrones) de notas. La formación de patrones constituye uno de los fenómenos más importantes al estudiar. (Algunos de los nombres más usados familiarmente en habla hispana son: "células rítmicas", "variaciones rítmicas" o "figuraciones"). En la teoría informática se habla de "formación de super-signos", cuya finalidad es multiplicar la cantidad de información elaborable.

Otro aspecto, incluso más interesante, de la formación de patrones es el siguiente: un patrón es mucho más estable que una serie de elementos sueltos y yuxtapuestos sin relación alguna entre sí (notas), no sólo a nivel cognoscitivo, sino también a nivel motriz. Cada uno de los elementos que componen el patrón se corroboran, sostienen y apoyan mutuamente. Un número telefónico, por ejemplo, se nos queda para siempre anclado en la memoria si lo recordamos como patrón, es decir, si lo relacionamos con algo ya conocido (del archivo), como una fecha, un verso o la suma de los mismos números que lo integran.

Una posibilidad de formar patrones que sean dominables al primer vistazo y ejecutables a tempo la constituyen las "variantes rítmicas".



El texto es, por así decirlo, segmentado por líneas verticales imaginarias que contienen figuras compuestas por pocas notas que van hasta la siguiente "pausa" o variante rítmica que queremos trabajar. Durante la pausa (o nota larga del conjunto) nos podemos anticipar, premeditando el siguiente patrón como totalidad y sobre la marcha controlándolo también como tal.

Este tipo de metodología acusa un problema al tratar de coser todas estas figuraciones (patrones o células) entre sí sin que se note la "costura": se llega a una fase en el estudio en la que hemos logrado que cada "célula" o "patrón" fluya libremente, en forma aislada, pero sin embargo no nos surte efecto al unirlos.

Para esto se recomienda aplicar una solución técnica que desplace de tal manera las variantes rítmicas hasta que las "costuras" sean igualmente desplazadas. De esta manera se formarán nuevos patrones que sanarán la falta de fluidez de las antiguas costuras. Para lograrlo basta, a veces, con un desplazamiento ficticio de la barra de compás. Inclusive a este grupo de consejos y ejercicios pertenece también el método recomendado por Sevcik, que consiste en ir aumentándole partículas (notas, grupos de notas o compases enteros) al trozo ya dominado, bien sea comenzando del final hacia atrás o bien del comienzo hacia adelante.

Todos estos ejercicios tienen en común que operan con base en líneas verticales o interrupciones, -por así decirlo- dentro del material, con el fin de hacerlo más controlable durante la ejecución rápida. Se caracteriza también por movilizar el proceso de aprendizaje a través de la repetición, el cual conduce paulatinamente a la formación de patrones, aligerando la concentración requerida (en carga y tiempo) y así, finalmente, automatizar y emparejar paulatinamente el proceso motriz.

Estos métodos de estudio han sido puestos a prueba y descritos ampliamente en la literatura especializada desde distintos puntos de vista. A pesar de todo delatan una deficiencia significativa: los patrones así logrados se refieren por lo general a grupos de notas (entre dos y ocho más o menos) que son mentalmente concebidos como una unidad técnica. Luego como consecuencia, nuestra reserva y

concentración se agotan, razón por la cual debe insertarse una pequeña pausa bien sea para formar "sobre la marcha" o "controlar" el siguiente patrón hasta tanto no se haya automatizado el proceso. El típico "pasaje difícil" también es un caso común: al principio fluye descomplicado y luego, sin motivo aparente, se torna cada vez más y más difícil, a pesar de que los patrones que lo integran también fluyen parejos. Como ya se ha dicho la respuesta es obvia: el canal de grabación, es decir, la memoria inmediata o como queramos llamarla (atención, concentración) está "full", llena, agotada y ya no puede vigilar en forma soberana el rápido movimiento de los dedos, están automatizados, más no bajo control. A esta altura los dedos han alcanzado, tal vez, un grado demasiado alto de automatismo, que rebasa el necesario para brindar una posibilidad de control. Este grado de automatismo precoz - alcanzado relativamente pronto- confunde levemente al ejecutante acerca de su verdadera capacidad de concentración.

Antes de sugerir aquí métodos más concretos, deberíamos abordar el problema del "pasaje difícil" desde otra perspectiva, simbolizada en las siguientes preguntas: ¿Qué lo hace tan difícil exactamente? ¿Dónde radica la falla en un pasaje que tal vez ha sido estudiado de acuerdo a todas las reglas que propone el arte más sagrado y que, sin embargo no proyecta seguridad ya sea a nivel rítmico, de afinación o simplemente en la claridad y precisión de su impulso?

Nos encontramos aquí con un fenómeno peculiar dentro del terreno de la mente humana que por lo general nos facilita el aprendizaje y que es conocido comúnmente bajo el concepto de: "analogía". El hombre posee la capacidad (y tiene la tendencia) de transportar sus experiencias a situaciones "análogas". Esto es válido también para el centro encargado de los movimientos. Lo observamos y experimentamos ya desde la gestación del habla en el niño: dice por ejemplo "lelo" en vez de "cello" o en vez de "cielo"; dice "dandín" en vez de "jardín"; "choizo" en vez de "chorizo", etc. Es decir, una de las consonantes es sencillamente utilizada dos veces, de tal manera que podría ser posible una segunda versión: "jajín" en vez de "jardín" o "zoizo" en vez de "chorizo".



El poder de asociación y de formar analogías transportado al terreno de la motricidad puede tener también un lado negativo, por ejemplo: una figura musical comienza con una determinada secuencia de movimientos. Al enfrentarse de nuevo a una secuencia similar ("análoga"), existirá -a nivel inconsciente y subrepticio- una fuerte tendencia a aplicar por segunda vez los automatismos de la secuencia anterior, por ejemplo soluciones de digitación, a pesar de que allí sea más apropiada una solución diferente. Qué pasa? La primera secuencia motriz aún juega latentemente su papel de "solución". A este fenómeno fisiológico se le llama **inervación** parcial y eventualmente -no siempre- se percibe.


Este tipo de intromisión, que está diseñado en nuestro sistema nervioso como un tipo de ayuda, parece indiscutiblemente -en estos casos- como una falla en el sistema; algo así como un reflejo involuntario.

Molestias de este tipo producidas por nuestro comportamiento asociador (análogo) no se limitan -para ventaja o desventaja- al terreno de la digitación. Cambios de posición y/o de cuerda; impulsos repetitivos de fraseo operan con estas ondas cerebrales en donde abundan las analogías. Estos diferentes terrenos o focos de concentración los llamaremos **parámetros**.


Donde una secuencia motriz tenga cabida en un pasaje musical análogo realmente idéntico o muy parecido, entonces no entrarán fallas al sistema. Por el contrario, las dos secuencias de movimiento se reafirmarán y se fortalecerán mutuamente. Pero si llegaran a presentarse las dos secuencias diferentes en cualquiera de los parámetros, se sabotearían mutuamente. Se puede hablar entonces de "errores o fallas analógicas" (analogías falsas), las cuales son más mañosas entre más

profundo sea el plano inconsciente en el que moran. Lógicamente estas fallas analógicas sólo se manifiestan a partir de cierta velocidad en el tiempo.

Si uno logra detectar este tipo de "auto-engaños" y dominarlo, proporcionándoles un patrón de estudio estable que se adecúe a sus elementos particulares, podremos contar con un medio infalible para afrontar en forma directa la dificultad, cualquiera que fuese, que propone el texto.



En lugar de las líneas divisorias verticales, tendremos entonces un listado ordenado de "parámetros" horizontales que nos proporcionarán distintos puntos de vista desde los cuales atacar un mismo fragmento.



La concentración permanece alerta y vigilante, gracias a que la repetición del fragmento se hace bajo la óptica de un nuevo parámetro (parámetros rotantes).

En lugar de las líneas divisorias verticales, tendremos entonces un listado ordenado de "parámetros" horizontales que nos proporcionarán distintos puntos de vista desde los cuales atacar un mismo fragmento. Dentro de la óptica especializada de cada parámetro (digitación, cambios de registro, etc.), el número de elementos a atender será muy reducido, lo cual facilita enormemente el control, así como la formación de un patrón para cada parámetro y lo mejor: la concentración permanece alerta y vigilante, gracias a que la repetición del fragmento se hace bajo la óptica de un nuevo parámetro (parámetros rotantes).

Imaginemos entonces dichas ópticas o planos de pensamiento: Como punto de partida tomemos el caso del violín, la cuerda al aire y todos los dedos de la mano izquierda. Cada uno de los dedos podría representar por sí mismo uno de los parámetros. Esto significa, además en la práctica, que todo pasaje difícil que se quiera someter al "microscopio" debe inicialmente dejarse fluir a un tempo no muy cómodo para llamar a la superficie las posibles fallas y hacer luego una lista de desastres\*. Al tiempo que se procede a concentrarse durante cada repetición en



un solo dedo, por ejemplo el índice, tratando de percibir exactamente el "patrón" de movimiento que este primer dedo dibuja, dirijo la atención durante las repeticiones hacia ese único parámetro (índice mano izquierda) hasta que consiga ordenar todas las notas que son tocadas por este dedo, componiendo y fundiendo con ellas un primer patrón de movimientos al cual se vean subordinadas.

Conviene mantener la suma de elementos por parámetros como por ejemplo: la cantidad de veces que es utilizado el primer dedo, en un máximo de 3 a 6 veces -ojalá menos- de forma que no se excedan las fronteras de lo vislumbrable. Si dejamos alargar demasiado su dimensión es porque, generalmente, ya estaríamos tratando con el siguiente "pasaje difícil" al mismo tiempo. Cuántas veces repetir cada parámetro lo determina el grado de complejidad del material que se está trabajando. Usualmente y por estadística, un promedio de 8 veces.

Procedemos entonces de la misma manera con el segundo, tercer y cuarto dedo; eventualmente el pulgar y la cuerda al aire.

No deberíamos dejar ninguno de los parámetros por fuera cuando se trata de pasajes muy complicados. Inclusive si durante el pasaje uno de los dedos no interviene para esto y a una invaluable que un alivio la mano, al liberando de "pracial", ocasionada

nada, constituye una acción perceptible de estar nos una "inervación" posiblemente

por este dedo en estado de espera ("stand-by").

Como siguiente parámetro podemos dedicarnos a observar los impulsos (o acentos). Por ejemplo las primeras notas de cada grupo de cuatro semicorcheas; es decir, con ellas determinamos sobre qué dedo recae cada uno de estos "acentos" o impulsos y construimos a partir de esta información un nuevo patrón. En otras palabras, repetimos nuevamente el pasaje en un tempo de estudio hasta captar qué nuevo patrón están describiendo estos "dedos impulsores".

Los cambios de cuerda representan otro parámetro. Se pueden practicar, si se quiere, los cambios "al desnudo", es decir, sin mano izquierda o bien junto con la mano izquierda, pero sin dejar de comparar los dedos que protagonizan el salto para formar con base en ellos un patrón.

Un parámetro más sería observar en qué partes del compás o de los grupos de notas tiene lugar el salto; dado que algunos pasajes aparentemente difíciles se solucionan tan pronto nos damos cuenta (información valiosa), que en el temido sitio -el primer grupo de 4 semicorcheas- el cambio de cuerda tiene lugar una semicorchea más tarde que en el segundo grupo (aparentemente "análogo").

De igual manera -según el grado de dificultad- es posible elegir como nuestro nuevo blanco de atención los cambios de posición y formar, con base en estos, nuestro nuevo patrón, dos veces hacia arriba, o una hacia abajo, etc.). La disponibilidad del brazo y la del cuerpo entero cambian radicalmente, proporcionando movimientos con preparación que se auto-programan y que entran aportándole al pasaje la propiedad y naturalidad que le faltaban, es decir, que los cambios de posición son también sutilmente capaces de ser aislados y entrar a nuestro consciente como un "patrón rítmico tácito".

Podríamos continuar con el parámetro: dirección del arco (punta o talón).

*\* Paul Dessene: Taller de Música de Cámara y Metodología de Estudio del Cello. Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, 1993.*



Hay secuencias tan rápidas en donde controlar el ir y venir del arco en cada sitio, dejaría de ser controlable. Lo que sí se puede es determinar la dirección del arco al inicio de cada cambio de posición, cada cambio de cuerda, cada "nota impulsora" o acento, etc., y vigilar estos dos procesos simultáneamente (el cambio de arco en relación con uno de estos factores y luego con el siguiente factor, etc.), hasta fijar esta información en forma de nuevos patrones.

En este momento podemos inclusive proporcionarnos más "información valiosa", es decir, crear nuevos parámetros comparando simplemente los parámetros entre sí, como por ejemplo: ¿cuáles son todas las secuencias que se impulsan con el mismo dedo? o ¿qué dedos inician ciertas secuencias o grupos de notas perfectamente análogas?, etc. Finalmente tomaríamos bajo la lupa el parámetro de la administración del arco y del "punto de contacto"

El punto de contacto es en gran parte responsable y juega un reconocido papel en el desempeño y seguridad de la mano izquierda. El dominio pleno y soberano de éste se alcanza una seguridad en los movimientos de todo el cuerpo, los cuales a su vez definen la seguridad de la mano izquierda.

Lo importante en este tipo de método de estudio es que la atención rote, es decir, que no se repita por repetir, sino que al "repetir" se enfoque cada vez un parámetro distinto hasta retornar al parámetro inicial. El retorno sobre algo (reconocer) es una condición y un requisito decisivo para el aprendizaje.

El estudio con base en la concentración rotante, como se describe aquí, parece exigir un inmenso esfuerzo, pero en realidad es todo lo contrario. Estamos tratando con un medio notable de aligeramiento, esclarecimiento y reducción del proceso de estudio. El proceso de aprendizaje y de pensamiento, así como el sistema de memoria motriz son captados, gracias a esto, en su estructura más interna. Las fuentes posibles de error y los factores provocadores de fallas son desconectados sistemáticamente. Inclusive, a nivel de motivación, podemos agregar un gran punto a favor: tenemos constantemente la sensación de estar poniendo en forma firme y constructiva una piedra sobre otra.

Podríamos antojarnos de más parámetros para pasajes específicos o enumerar algunos que tengan que ver con la voz o con instrumentos de viento y respiración en general, pero los ya enunciados son los más frecuentes e ilustran suficientemente la idea. Estudiar un pasaje efectuando un rastreo tan fino y detallado hace a un lado toda molestia posible en forma muy rápida. Además, sobra decir que se han enumerado varios parámetros y en la práctica, normalmente, tan sólo hace falta aplicar unos pocos -a veces uno solo- para solucionar la dificultad del pasaje.

Hemos visto como un patrón es una entidad estable en sí misma y esto es válido para los patrones descritos y estudiados al interior de cualquiera de los parámetros (ópticas), pero así mismo no sólo es válido para aspectos técnicos, sino también para aspectos formales, como ejemplo el "patrón" que pueda describirse al interior de una unidad musical. Es decir tener en cuenta que un patrón no es un eslabón perdido e inconexo -mucho menos uno musical- ya que representa una unidad a nivel de pensamiento, sensibilidad y motricidad, y, por lo tanto también una unidad técnica -y mucho menos uno musical- no es un eslabón perdido e inconexo. Generalmente no nos es difícil establecer el sitio exacto de la falla técnica, pero por lo dicho anteriormente nos conviene empalmar y llevar bajo el microscopio de las ópticas adquiridas el fragmento o pasaje inmediatamente anterior al eslabón trabajado -por fácil que éste sea-, para integrar las nuevas actitudes y aptitudes al trozo musical en una forma fluida y completar así la cadena sin que se noten las "soldaduras". La finalidad es evitar "analogías falsas" ocultas dentro de "pasajes fáciles". (Chorizo: la "ch" es trasladada dos más sílabas adelante en vez de la "z", a pesar de que el niño sepa pronunciar la "z").

Haber estudiado una parte de alguna obra con este método equivale a poner en marcha un proceso que no ha terminado ¡apenas empieza! Si después de obtener un éxito medible, estudiamos al día siguiente el mismo pasaje, es muy posible que no quede nada de él.

Es por eso de vital importancia que el proceso siga su marcha, se continúe, y el



estudio del mismo pasaje se vuelva a efectuar bajo el método de la concentración rotante. Entonces vivenciaremos que el inventario a través de los parámetros transcurrirá mucho más rápido; que de igual manera nos acordamos de ciertas relaciones o asociaciones dentro del discurso musical y que por lo tanto -para la misma sesión de estudio- estaremos necesitando menos repeticiones y gastando menos tiempo para conscientizar los patrones. Un par de días más y el proceso de estudio con todos sus logros técnicos (de ejecución y de aplicación) se habrán automatizado y tanto el proceso junto con la dificultad podrán ser olvidados.

Un proceso de aprendizaje no transcurre en forma acumulativa o como una sumatoria, sino como una unidad; al principio las impresiones son débiles y borrosas, pero con la repetición se van fijando y automatizando. Automatizar en el buen sentido, entiéndase sin dar cabida, desde un principio, a vacíos de pensamiento, ni analogías falsas que ocasionen las consabidas "mañas" o "trastabilleos" incurables, trastabilleos provocados por abuso y sobreestimación de nuestra propia concentración. Una buena semejanza al proceso de aprendizaje sería el revelado fotográfico: la imagen de la foto sobre un papel fotosensible, que nada dentro del líquido de revelado, va apareciendo ante nuestros ojos, no centímetro a centímetro como un "scanner", sino como un todo que va de lo tenue a lo definido. Saber esto nos ahorra confusiones y evita los vicios relacionados con el estudio, en la medida en que pierden sentido posturas como: creer que uno es capaz de continuar con el estudio al día siguiente, exactamente en el sitio donde lo abandonó el día anterior, es decir, sin retomar, o por ejemplo creernos capaces de concentrarnos en todo a la vez.

Por todo lo anterior salta a la vista en forma contundente que el principio de la concentración rotante también es aplicable a otros campos del aprendizaje como en la corrección de problemas de postura; en cuestiones de sonoridad (buscando varios parámetros que intervengan en ésta y rotándolos), inclusive en el análisis musical y muy especialmente en la memorización de trozos, movimientos u obras completas. Se trata siempre de construir un patrón

basado en varios elementos del mismo parámetro.

Esto llevado a lo formal también es representable: las tres partes transitorias de una forma sonata o los fragmentos correspondientes a un primer movimiento (exposición y reexposición "análogos"). A este respecto hay una gran verdad y que los elementos de la memorización se entremezclan con los de la estructuración musical: reconocer la estructura es la condición para estructurar y no solazarse simplemente con los pasajes bonitos.

Finalmente se deduce de todo lo anterior un gran principio básico de la asimilación del conocimiento: un patrón consta mínimo de dos notas o elementos. Dos elementos que componen un patrón (notas, dedos, compases o cambios de posición, etc.) se reafirman mutuamente mientras que dos elementos, supuestamente "memorizados", pero sin relacionarse entre sí tienden a perturbarse mutuamente, inclusive corren el riesgo de ser confundidos el uno con el otro.

Podemos entonces afirmar que no es sensato, ni deberíamos grabarnos nunca un elemento por sí mismo, aislado e inconexo, sino como mínimo siempre dos simultáneamente, que ojalá sean remitibles a algún parámetro en común.

La búsqueda y la aplicación de parámetros adecuados para pasajes correspondientes es de hecho un acto creativo y hace del estudio -por técnico que sea su carácter- una ocupación llena de fantasía!

Y por último, como se trata aquí en primera instancia de un método mental de estudio, también nos sirve para mantenernos ocupados en casos de aburrimiento o imposibilidad de tener el instrumento a la mano, aplicándolo con la imaginación sobre la partitura, diseñando así nuestra siguiente sesión de estudio.



# Espectáculo para un solo actor

*Durante muchos años el teatro de títeres en Colombia se viene desarrollando por grupos de actores titiriteros que en una difícil labor, intentan mágicamente darle vida a infinidad de personajes de barro y papel.*

*Desde los cuentos maravillosos hasta las modernas historias son representadas por grupos de personas, que no pueden ser más que artistas.*

En el proceso de trabajo con el grupo de títeres del Instituto Departamental de Bellas Artes, TITIRINDEBA, se ha querido siempre innovar, que cada uno de sus montajes sea diferente y especial.

Por esta razón nos lanzamos a la difícil tarea de crear un trabajo de títeres para un solo actor, llamado comúnmente unipersonal. En el marco del IV Festival Vallecaucano de Títeres, en octubre de 1995, se estrenaron tres trabajos en esta modalidad.

Ha sido bastante difícil pensar en un montaje de títeres desde la concepción de un texto hasta la puesta en escena, pero era un gran reto que debía asumirse con profesionalismo. Uno de los trabajos se hizo tomando un texto de un maestro de títeres como lo es Javier Villafaña y haciendo una adaptación que llenara nuestras expectativas. Así se consiguió realizar el montaje de EL ROMANCE DE MARFIL Y EBANO, donde con la delicadeza de un pequeño teatrino y siete hermosas marionetas, se cuenta una historia de amor.

En este momento, después de muchos años de experiencia y estudio nace de TITIRINDEBA un espectáculo para un solo actor y siete muñecos que mediante el poder mágico de una tela cuentan su historia de amor. Nos encontramos ante la capacidad creativa de un titiritero que se interna en

diversidad de personajes para descubrir las posibilidades teatrales, lo cual es una alternativa novedosa para investigar más sobre el teatro de títeres en nuestro país y mostrar que continuamos en la búsqueda de una identidad y calidad en nuestro quehacer artístico. Siempre esperamos que la satisfacción que produce realizar un montaje como éste sea recibido en igual forma por todo el público, ya que es una labor que se realiza con una gran dosis de amor y dedicación.

Esta nueva propuesta de trabajo es un reconocimiento más al espacio de los títeres dentro del escenario y a las posibilidades del titiritero como animador y actor. Bajo una sencilla propuesta dramática el titiritero recorre todas sus habilidades de manipulación y actuación para trascender a un espectáculo novedoso que agrade a los espectadores.

El grupo de títeres del Instituto, TITIRINDEBA, tiene como política, además de las institucionales, aparecer siempre en cada uno de sus montajes con nuevas técnicas que propongan una estética diferente. Aparte las tres nuevas propuestas giran alrededor del amor, pero se diferencian enormemente al ser puestas en escena. De manera muy breve podríamos mencionarlas así:



# EL ROMANCE DE MARFIL Y EBANO

Trabajado totalmente en muñecos de hilos, finamente elaborados, que tejen la historia de amor entre una princesa negra (EBANO) y un apuesto caballero blanco (MARFIL). Esta obra es manipulada y dirigida por SARA VICTORIA MUÑOZ.



# Metamorfosis de un gusano enamorado

Muestra las peripecias de una araña y un buho que intentan engordar a un gusano para comérselo, desconociendo que por amor a una estrella al finalizar el día, el gusano enamorado sufrirá una transformación y vivirá para siempre en la oscuridad como una luciérnaga. Esta obra es manipulada y dirigida por RICARDO VIVAS DUARTE.



# Amor y juegos

Mediante un lenguaje visual apoyado en la música, se muestra un personaje agradable a los niños que intentan buscar la fórmula de amor con sus historias para sanar la "chiva" que se les ha enfermado y continuar así un largo viaje. Esta obra es manipulada y dirigida por JORGE HUMBERTO MUÑOZ V.

El proceso de estos trabajos estuvo asesorado por el maestro cubano JULIO CORDERO y la coordinación general de ANA RUTH VELASCO.



# Apartes de la entrevista realizada a Fernando Vidal Medina

Por: MARTHA LUCIA SILVA

La entrevista a Fernando Vidal Medina, Director de la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes, está enmarcada dentro del proceso de investigación



que realizo sobre "la expresión corporal del maestro de música en su función pedagógica" y lo que realmente debe ser el cuerpo como instrumento de expresión. Estos conceptos son extensibles en su parte más esencial al contexto musical e importantes en la construcción de la Expresión Corporal del Músico a través de sus observaciones en el aula como un escenario, donde los protagonistas principales son: el alumno, el maestro y el sonido. Se busca dar respuesta a algunos interrogantes como, hasta dónde es consciente el maestro de música de las

dimensiones de su corporeidad, de su gestualidad, de su voz y que los sonidos que prolonga en un instrumento son proyecciones de su cuerpo? ¿Reconoce que con su

lenguaje corporal transmite diferentes niveles de información?, ¿Reflexiona sobre el impacto que tiene su propia gestualidad y por ende, las implicaciones en su práctica pedagógica?, ¿Sabe que en el código gestual que proyecta, subyace un presupuesto de cuerpo, una manera de ser y un estado interior?

Estas son algunas de las preguntas que surgen a medida que se logra un mayor conocimiento y sensibilización sobre el problema que es objeto de investigación.



## 1- ¿Qué experiencias han tenido sobre el trabajo de la expresión corporal en el Teatro?

Tendríamos que partir de una idea que es básica en el Teatro: el cuerpo para el actor es su instrumento de expresión. En el Teatro nunca consideramos más que el cuerpo del actor; el resto es consecuencia de la relación de un actor con un espacio y un tiempo; eso es, básicamente, una estructura teatral; la escritura en un espacio y en un lapso de tiempo. ¿Con qué se escribe? Con el cuerpo; yo puedo utilizar las luces, el sonido, puedo utilizar todo, pero no puedo eliminar el cuerpo del actor. Se han hecho experiencias, por ejemplo, de grabar sólo voces para que se escuchen mientras que el escenario está vacío, lo cual confirma nuevamente que sólo la corporeidad del actor escribe en el escenario. Esta es una noción fundamental para que el teatro se haya diferenciado de otras artes. Por mucho tiempo se consideró al Teatro como un apéndice de la Literatura; inclusive en la Edad Media se hablaba del Arte Poético y del Arte Dramático como parte de la Poética. Aquello que en este momento se llama Arte Teatral -el Teatro como una expresión autónoma, independiente de cualquier otro arte, con su estatuto, su reglamento, su gramática, su codificación- se escribe con el cuerpo; por eso es un punto de partida y afinar el cuerpo es indispensable para el actor. La Expresión Corporal no es algo más, sino la base y el reconocimiento que el actor hace de su corporalidad, primero, descubriendo sus propias inhibiciones; segundo, reconociendo que el cuerpo no es solamente lo físico sino una instancia de vida por la que pasa lo psíquico, lo físico, lo energético, hasta lo espiritual - depende



## ¿QUIEN NO TIENE SU MINOTAURO?



## MOMO



## NADA A PEHUAJO

mucho de las creencias-, pero en últimas todo esto tiene que ver con una...

## -2- ¿Tiene que ver con una concepción muy monista?

Sí, puesto que la corporalidad es algo complejo, complementario y el actor enfoca su trabajo a una autoconciencia de esa corporalidad; eso lo obliga a aprender a verse, a salir de sí mismo y poder ser él un poco desde fuera; porque cómo hago para tener conciencia de qué imagen estoy dando sino tengo la capacidad

de ver qué es lo que estoy haciendo, y de verme, no a través de la emoción, sino a través de una relación de la emoción y la razón, como en un punto medio de encuentro. No podemos hablar de un actor emocional ni de un actor racional, más bien de esa alquimia que

se forma allí, de una relación que se establece entre esas dos fuerzas.

Desde ese punto de vista, la Expresión Corporal ha evolucionado mucho; desde una primera etapa, una gimnasia, una técnica, hasta un punto en donde todo se considera parte de una instancia expresiva y comunicativa; el actor no solamente se expresa sino que al hacerlo se busca un efecto de comunicación con

el público. Tampoco se trata de ver qué efecto de comunicación va a producir esta obra. Muchas veces el contacto con el público desvirtúa o ajusta esa idea en vías de comunicación, pero siempre el actor debe tener claro qué quiere comunicar, no solo desde el punto de vista de un mensaje, sino desde el punto de vista de esa relación, de esa fusión estética que hay algo entre actor -público; alguien que hace para ser visto y alguien que va a ver; de alguna manera, todo lo que el actor hace es para que lo vean; será narciso o lo que sea, pero no puede quitar de encima esa premisa de trabajo; por lo tanto, el ser visto le requiere elaborar siempre con mayor nitidez los signos de enunciación.



**3- ¿Ustedes cómo han logrado que en la relación maestro - alumno, los maestros puedan comunicar esa concepción de cuerpo a ese actor que están formando? ¿Han realizado algún trabajo con ellos?**

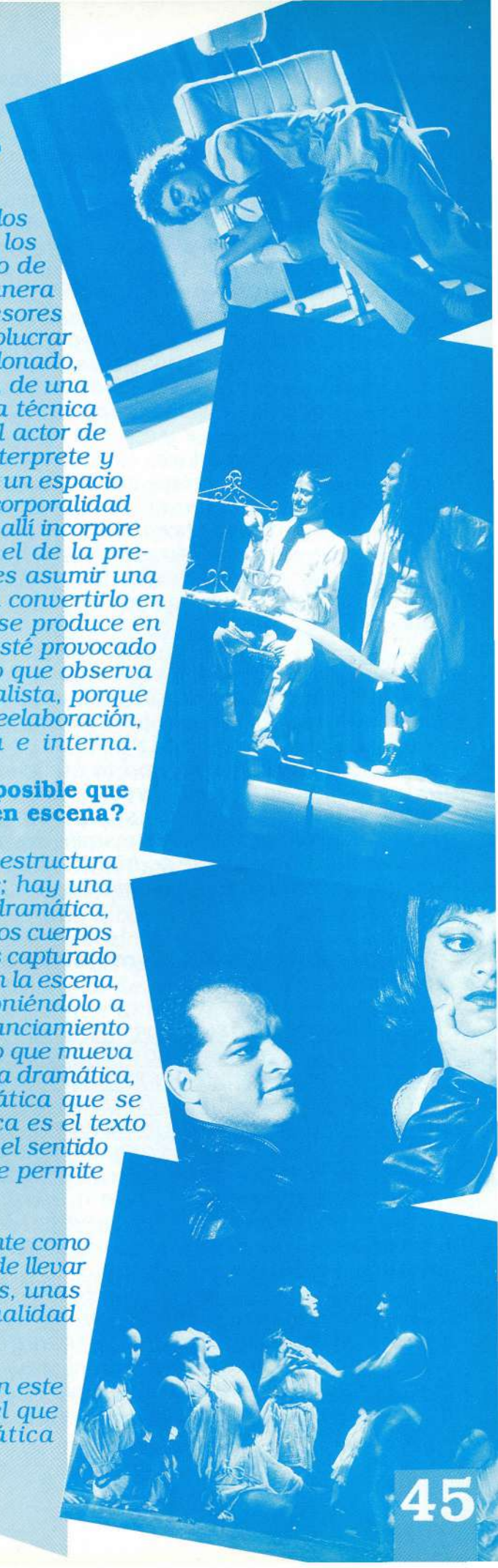
Es un proceso que primero se está haciendo con los profesores, paralelamente al de enseñanza con los estudiantes, que también es a su vez un proceso de aprendizaje con ellos, porque es de alguna manera experimental. Se está trabajando con los profesores del área artística - ha sido un poco más difícil involucrar al resto del profesorado-, pero esto es algo escalonado, puesto que se refiere al desarrollo de una técnica, de una metodología y de una concepción de cuerpo. Esa técnica busca diferenciar el campo de entrenamiento del actor de su campo de creatividad, para que el actor interprete y produzca signos con sentido. Para ello debe tener un espacio únicamente de entrenamiento, que desarrolle su corporalidad más allá de los niveles normales de una persona y allí incorpore la respiración y su manejo, así como también el de la pre-expresividad (lo previo de la expresividad), que es asumir una conciencia del gesto cotidiano y procesarlo para convertirlo en un gesto extracotidiano. Un gesto que cuando se produce en un escenario, no es el gesto de la calle, aunque esté provocado por un estímulo de lo que allí se observa y de lo que observa en él mismo. En el escenario nada puede ser realista, porque el realismo en el escenario siempre parte de una reelaboración, de un procesamiento de la realidad externa e interna.

**4- ¿Cuáles serían las mediaciones que hacen posible que ese actor se convierta en autor cuando pone en escena?**

Regularmente hay una historia, así no tenga la estructura aristotélica de planteamiento, nudo y desenlace; hay una historia en cuanto algo está movido por la acción dramática, porque sino hubiera eso, simplemente, se verían unos cuerpos en el espacio y no sucedería nada. Un espectador es capturado por un suceso escénico desde el momento en que, en la escena, pase algo que conmueva su interés, así sea poniéndolo a pensar o emocionándolo; con catarsis o con distanciamiento que son como los dos extremos, debe suceder algo que mueva su interés y ese es el núcleo central de la estructura dramática, es decir, es la acción dramática; acción dramática que se construye en los ensayos, porque el libreto nunca es el texto final de un montaje; simplemente es el pretexto, en el sentido de que la escritura se hace en la escena y esto le permite al teatro, ahora, ser un arte autónomo.

Antes, cuando hablábamos de el actor simplemente como el representante de un texto, había unas maneras de llevar a la escena un texto, de acuerdo con unos códigos, unas reglas, con una manera de hacerse a una gestualidad previa.

En ese aspecto, el autor era el dramaturgo, pero en este momento, el ensayo es el espacio creativo, en el que se confronta el texto, la literatura dramática





y se escribe con el cuerpo en el espacio vacío. ¿Cómo puede ser el actor creativo? su primer espacio creativo es el personaje, porque si bien el director le indica a través de palabras y de gestos, él debe ser capaz de reconvertir lo que ve en el otro, en algo que él pueda manejar con verosimilitud y para eso su interioridad, su propia psiquis, su propia memoria emotiva, su propia forma de estimulación deben ser conocidas por él. La indicación del director debe ser convertida en un punto de partida para algo que se llama la propuesta escénica: en un ensayo, el director da un enunciado que los actores asimilan y convierten en una propuesta, que se la devuelven al director y con esa materia prima, comienza a modelarse la elaboración del personaje y el descubrimiento de la acción dramática que se mueve en el escenario. Por eso es muy difícil ahora conseguir un director que diga: Esto se hace así; regularmente, este tipo de director es intérprete de puestas en escenas ya hechas, un imitador.

El escenario es el espacio creativo del actor; de ahí que es muy complicado pensar en un actor que le dé sentido a la totalidad, pero sí que le imprima sentido al personaje. Por esta razón la elección del reparto es de las grandes decisiones de un director, pues el director debe descubrir, no solamente la imagen del actor sino lo que transmite desde su interioridad, aquello que podríamos llamar el sentido de credibilidad, que muchas veces es un intangible.

## 5- ¿El actor del siglo XX ha rescatado su autonomía?

El Teatro ha rescatado su autonomía y, desde luego, el actor ha rescatado un espacio creativo. En ese sentido ha reconquistado su capacidad de ser artista, de dejar de ser la ficha de un director, como fue a finales del siglo pasado; aun hoy, en campos como el de la T.V. en donde muchas veces el actor no conoce realmente la historia o bien la historia se está escribiendo y solamente hay dos o tres personas que tienen la idea de la totalidad: el director, el guionista y el productor. El actor lo que hace en ese caso es proponer una sicología y un comportamiento básico del personaje, traduciendo lo que le han dado en el previo, que es el punto de encuentro y, a partir de allí, sujetarse a las indicaciones porque él

está indefenso, no tiene una idea de la totalidad.

En el teatro el actor tiene una idea de totalidad. Muchas veces llega al final para poder hacer el principio; necesariamente tiene que conocer la historia.

En el montaje del Minotauro hice un boceto de los pilares de la estructura dramática y después que logré el final, comencé a montar el principio. Solamente al descubrir el final uno puede saber cuál es el tono narrativo del principio. El proceso no es lineal y, en ese sentido, el actor tiene un conocimiento de totalidad que, inclusive, supera la totalidad que el público ve; él conoce más allá de lo que ve el público, que es el manejo de la fábula; conoce la historia en sus antecedentes y consecuentes, inclusive intersticios desconocidos que la historia no nos da, pero que él sí debe crear en su imaginación, porque es la única manera de tener un impulso de acción en la escena. Ese impulso de acción es la base de la expresión, no tanto de la expresión corporal como sí de la expresión con el cuerpo.

## 6- ¿Por qué hace allí esa diferencia?

Porque la expresión corporal son técnicas pre-expresivas. Son trabajos previos de entrenamiento del actor. Lo que se llama expresión corporal en el actor es un manejo del instrumento para ser usado creativamente, en el ensayo no está haciendo la técnica, la está aplicando, interpretándola, es decir, está en otra fase.

De las cosas más importantes que se descubrieron ahora en el campo formativo -y que es un logro de la Escuela que nos ha permitido superar en gran parte lo que era la estructura curricular de la enseñanza del Teatro- es diferenciar lo que es un entrenamiento de un proceso creativo, lo que es una puesta en escena. Regularmente eso venía revuelto, pero si uno entiende la diferencia, también entiende que el afinamiento del instrumento de expresión puede llevar a una cantidad de experiencias que nunca se van a usar en un montaje, pero que el actor sí necesita conocer. Por ejemplo, experiencias sensoriales, juegos de acción-reacción sonoros (ojos cerrados, espacios oscuros, sensaciones táctiles o relaciones de



cuerpos), una cantidad de experiencias que seguramente no se van a usar en una puesta en escena, pero le permiten al actor hacer un uso más amplio del gesto, más allá de la cotidianidad de él mismo y sobre todo identificar sus propios obstáculos expresivos que, desde luego, no todos son corporales, algunos son psicológicos.

### **7- Nosotros, sujetos comunes y corrientes, manejamos una expresión corporal pero inconscientemente. ¿El actor de teatro la racionaliza?**

Sí, no solamente la racionaliza, la incorpora como una memoria orgánica y la encarna. El proceso de convertirla en una memoria orgánica implica que él pueda identificar una emoción con una parte de su cuerpo; que se conozca como si su cuerpo -visto en toda su amplitud- fuese un mapa, una cartografía y él lo pudiera identificar; porque él no puede, en un escenario, esperar a ver cómo provoca una emoción, sino que pueda llegar a provocarla sabiendo que al realizar una acción sobre su cuerpo, su psiquis reacciona; por eso su propia vivencia se vuelve materia prima para procesar el gesto.

### **8- ¿Cómo explicar esa dicotomía entre la economía gestual y la riqueza de significaciones múltiples y polisémicas que el actor, con su movimiento corporal, genera? ¿Qué media allí?**

En los ensayos se logra que un gesto dé todo un sentido, que medie un proceso de selección muy riguroso al que hay que habituarse y que, en últimas, es la escritura de la puesta en escena; así como el escritor al escribir, narra una historia con palabras, el director -en el caso que el director sea más autor-selecciona, sintetiza, tal vez, el gesto más pequeño y le da el tamaño, logrando que en ese gesto esté todo el sentido y toda la fuerza energética que se necesita para el instante.

Así como se dice que en el cine la edición es el acto creativo por excelencia, porque en la edición se resuelve lo que el público ve; el trabajo del director en el teatro no es tanto el de hacer sino el de quitar y allí es donde se logra la economía. Primero, se estimula mucho al actor para que dé hasta el máximo y después de todo lo que da, se le va quitando sin consideración, porque el actor se encariña hasta del más mínimo gesto que hace. A ese gesto, luego se le dá, se le reduce o se le crece o bien se le

amplifica o se le comprime. Por eso la última fase de los ensayos generales consiste en un trabajo de selección, fijación y depuración; se fija, después se va depurando y posteriormente siguen los detalles -por ejemplo, "eso está muy bien, pero debe tener más fuerza o debe reducirse"-.

Esto es más un trabajo que algo que sucede espontáneamente; no se logra únicamente por capacidad histriónica. Casi siempre un buen histrión es un mal actor para el trabajo teatral, porque su trabajo puede salir inmediato pero sin conciencia, sin noción de la duración, de la relación con el otro, del espacio, del ritmo narrativo que es tan importante; por lo general, el histrión en una obra, desde el principio hasta el final, es el mismo; allí está una de las diferencias básicas con el actor de teatro. El actor debe entender que nunca es él en escena, y sin embargo, él está allí; es decir, el actor parte de su presencia, pero también de aprender a manipularla sin distorsionarse, a no ser el grotesco todo el tiempo, para no ser él; necesita de unas pequeñas distorsiones tanto en la modulación de la voz, reducción o ampliación de los ritmos que hacen que siempre que salga al escenario a hacer un personaje, entienda que hay una distancia entre el actor y el personaje. Esa distancia es lo que se construye. Si el actor sale a hacer él, el teatro sería un acto morboso, casi que pornográfico; en últimas, es un narciso alborotado que quiere que todos lo vean y lo idolatren, pero que está aportando.

Otra cosa es, desde luego, que parta de su biografía, de su vida, pero, necesariamente, a lo que debe darle la prioridad es a la historia, en donde él no es el personaje de la historia; lo que nos interesa no es ver la historia del actor sino la del personaje; él coloca su instrumento, su corporalidad, al servicio de algo que no es él.

Por eso se diferencia entre lo pre-expresivo, como un entrenamiento básico del actor y lo creativo. El actor no se interpreta a sí mismo, construye un personaje. El actor es la persona que tiene la distancia entre su personalidad, su vida privada, su intimidad y el escenario. El teatro ha aprendido a respetar la vida privada del actor y a no juzgarlo, pero él si lo usa como materia prima para ser procesada en ese trabajo creativo: el personaje.



## 9- ¿Cómo fue la experiencia de Expresión Corporal que se hizo con músicos en la Escuela de Música?

*El arte contemporáneo es un arte de fusión; estamos como en un nuevo Renacimiento donde es imposible que un actor no sea lector, porque de dónde construye su imaginario sino lo alimenta. La experiencia con los músicos fue el darles una expresión corporal como una pre-expresión para la ópera, a los estudiantes de canto; experiencia que lógicamente fue evaluada.*

*Se buscaban varias cosas: que el cantante entendiera que la voz es proyección del cuerpo, es algo del cuerpo; no la veo pero la escucho, es física, es un fenómeno que corresponde a quién soy yo, cómo es mi corporalidad energética, psicofísica. Fue un trabajo de autorreconocimiento de la voz, integrada al cuerpo y del cuerpo en relación con el ritmo, el movimiento y la psicomotricidad para evitar unos cuerpos muertos.*

*El trabajo que se hace inicialmente con ellos, apunta a que tengan una conciencia de la voz como proyección - expresión de su personalidad, de su propia corporalidad y no como algo aparte.*

## 10- ¿Es lo mismo que el especialista que se resiste a pensar en política: "yo soy músico, yo soy arquitecto pero no me meto en política: sin valorar que esa arquitectura es una forma de ver la política?"

*Una cosa es negar la politiquería; de alguna manera, la metáfora organicista del cuerpo social todavía no se ha podido superar: somos un cuerpo. Con el actor pasa lo mismo; esas corrientes que se presentan ahora de cuerpos que se mueven en el espacio sin sentido, porque la lectura libre del sentido la debe hacer es el público... la polisemia y todo esto, pero ¡joj! Yo puedo construir polisemia pero con la conciencia de que la estoy construyendo, puedo hacer una obra abierta y dejar abierto su final, pero eso no sale porque sí. Es sólo de la lectura de la realidad como puedo llegar a ese punto.*

*No puede aislarse, es imposible.*





# A propósito de la formación de artistas

Por: JORGE A. REYES OSMA.

Mucho se ha modificado, pero poco se ha transformado realmente en las escuelas de arte de fin de siglo, pues los ejercicios de cambio persiguen una definición de artista inmovilizada en un "supuesto profesionalismo" (artista como hacedor de exposiciones), a costa del individuo y a favor del academicismo; por lo tanto se hace necesario revisar el contexto, los medios y el perfil profesional que genera esta posición.

Si para desarrollar esta idea asumimos el Arte como un "sistema de codificación", además de permitirnos eludir la endurecida propuesta formativa de las academias francesas decimonónicas del arte, como repertorio técnico aplicable a cualquier espacio y tiempo, tendríamos un medio para movernos con mayor libertad en el amplio legado cultural de procedimientos plásticos que componen nuestra particularidad y proponer otros. El análisis y la confrontación forman parte del proceso permanente de producción, pues permiten la articulación de ideas y materiales a partir de nuestras necesidades, donde todos podemos descubrir, sin sobresaltos, la naturaleza de la cual hacemos parte. Para lograr efectos como éste, es importante llevar al alumno a interesarse por los aspectos fundamentales que se encuentran detrás de cada obra de arte, sin dejarse seducir por el método de transmitir resultados formales válidos para otros en su momento histórico y que fuera de ese tiempo no dejan de ser más que convenciones estéticas que invalidan el proceso académico, llevándolo hacia un posterior desaprendizaje y a una indudable praxis autodidáctica.

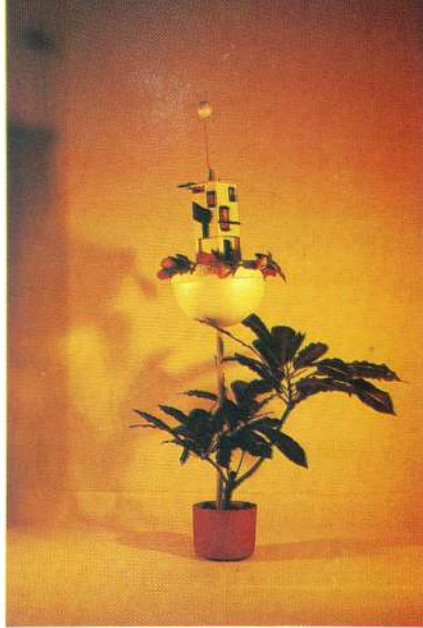




Considero que la conformación de un plan de estudio, en general debe unificarse de tal forma que esté más acorde con el "perfil profesional", que revele a su vez una definición conceptual móvil, en cuanto a las necesidades históricas. De esta manera estos planes serán el medio para enfrentar al estudiante con los problemas de decisión como: conciencia, elección y crítica de la formalización, estimulando los diversos aspectos de la percepción visual, táctil y auditiva; haciéndolo consciente

de la importancia de su interacción con la obra de arte, y apoyados en la inteligencia, la sensibilidad y la habilidad manual en términos del conocimiento de la historia de las estéticas y la implementación de una teoría experimental basada en la ruptura de la jerarquización de Géneros y Especies, en donde el Maestro actúe como guía, según sea el caso, y no como el dador absoluto de conocimiento ante un estudiante, receptor-pasivo. Sólo en estos términos es posible pensar en el hallazgo de nuevos sistemas de codificación; de otro modo, programas como los actuales realizados por diferentes Maestros, en diferentes épocas, no permiten intuir una búsqueda en su misión panorámica (plan de estudios) ni en su visión parcial (programas específicos), pues sus contenidos varían de una propuesta con temáticas tradicionales como el paisaje, la figura humana o el bodegón, a una de contenidos técnicos como la pintura al óleo, el vaciado en yeso o el grabado sobre metal. Es inminente detenernos en la implementación de nuevos métodos de la enseñanza del arte que permitan enfrentar al estudiante a las esencias básicas de conformación, sin dispersarlo en un sinnúmero de temas y subtemas puramente esteticistas, y de importancia, seguramente muy relativa, para ser tratados como contenidos de un programa.

Este hecho me hace pensar en la posibilidad de un plan de estudio no determinado por maestros especializados, en los



hasta ahora considerados medios básicos de enseñanza de arte como pintura, escultura, dibujo, grabado -medios que se convierten en motivos de énfasis y especialización- que llevan a los maestros a esperar dentro de los programas generales una correspondencia, es decir, un precursor que haga las bases para el suyo. Esta forma de concebir el plan de estudio de arte en algo progresivo -nada más ajeno al Arte visual- limita la expresión y endurece su aspecto creativo, haciendo que

el aprendiz perciba su proceso académico como traumático e innecesario, pues se espera que cumpla las expectativas de todos los maestros y de la escuela, menos las suyas; un plan de estudio en donde sea el estudiante quien tenga el mayor poder de elección, en cuanto a su desarrollo formal.

El maestro, lejos de ser un especialista en técnicas, sería el crítico capaz de hacer percibir y modular los matices más delicados de las diversas variaciones de sentimientos, variaciones continuas de ritmos, tonos y de cambios dinámicos repentinos; es decir, permitir y poder sentir una creación poética; porque la realidad es diversa y múltiple y el artista no retrata un cierto objeto empírico, lo que nos ofrece es la fisonomía individual y momentánea. No se trata de conducir al alumno hacia una manera profesional, sino de abrirlo a las innumerables posibilidades que quedan sin reseñar en la experiencia sensible ordinaria y que no tiene por qué estar subordinado a un medio precedente. Así, la vida emotiva

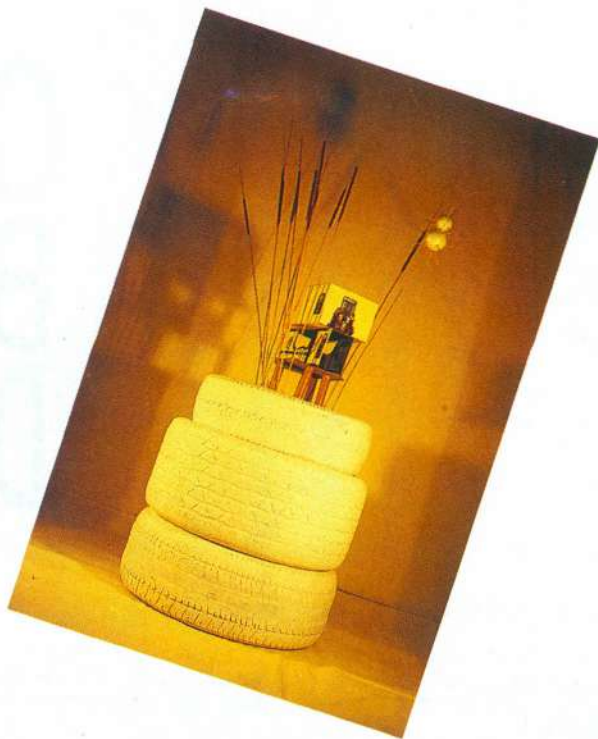
del alumno adquiere un vigor máximo a través de experimentar una transubstanciación con respecto a la esencia y al carácter de la realidad inmediata. El artista es un descubridor de formas de la naturaleza, del mismo modo que el científico es un descubridor de leyes.

Construir un plan de estudio donde se busque este objetivo, no implica el ordenamiento sucesivo de cursos básicos tradicionales con contenidos sumatorios y pre-requisitos





en el área de taller a la manera de pintura I y II. Tampoco quiere decir que el estudiante y el maestro no diferencien las especificidades técnicas y de área; no es abolir los medios ni la implantación de un taller multimedia. Lo que se quiere lograr es el manejo espontáneo, amplio y eficaz de recursos formales en el momento justo. Esta opción requiere, académicamente, menos estudiantes por taller; maestros con un criterio amplio y laboratorios bien dotados. Paralelos a esta formación deben coexistir algunas áreas de conocimiento humanístico y científico, que le permiten al estudiante un criterio más amplio y coherente de la realidad. La meta de este plan de estudio no será la creación de "superestrellas para el mercado artístico, sino de individuos conscientes, que a su vez hagan conscientes a los demás y estén en capacidad de influir en el complejo mundo sociocultural".



## Publicaciones en Bellas Artes

### Importancia de la sicomotricidad en el desarrollo neuromaduracional del niño.

Por IVONNE MUÑOZ CASTRO.

Edición: Instituto Departamental de Bellas Artes (101 paginas).

A partir de un estudio comparativo realizado con niños en edad escolar, de dos instituciones distintas, la autora encuentra que el trabajo sicomotriz tiene incidencia en el desarrollo neuromaduracional del niño.

### Piano: antología de repertorio pedagógico.

Maestra OLGA TCHIJOVA

Edición: Instituto Departamental de Bellas Artes (82 paginas)

El texto de la profesora Olga Tchijova viene a llenar una necesidad largamente sentida sobre todo en el medio docente. Un medio en el que, si bien las promesas artísticas son numerosas, es pobre en cuanto al acceso a los repertorios de utilidad debido a la inexistencia de un mercado abundante y permanente que llene los vacíos en la consecución de partituras y métodos para el piano.

### Memorias. Seminario Taller " Nuevas tendencias en la enseñanza del arte ".

Maestro LUIS CAMNITZER

Edición: Instituto Departamental de Bellas Artes (94 paginas).

En el libro se recogen una serie de conferencias que el maestro Luis Camnitzer dictó en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, en 1994. En ellas aborda de manera crítica, la concepción de la formación artística que se centra en el mercado. Así mismo, cuestiona el fenómeno de la internacionalización del arte entendido como movimiento que tiende a hegemonizar la producción artística.

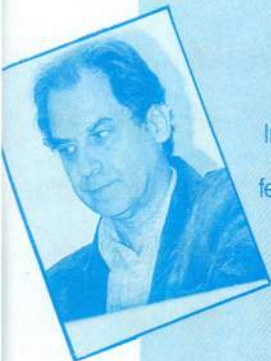
### Libreto de la obra Momo.

Versión para teatro por FERNANDO VIDAL.

Edición: Instituto Departamental de Bellas Artes (97 paginas).

Esta versión para teatro hecha por Fernando Vidal sobre la novela de Michel Ende, recoge los personajes más significativos para el desarrollo de la acción. La parte creativa del libreto es exitosa en la elección y articulación de los personajes, los espacios, en la concepción de las escenas y en la sintaxis del texto que integra fragmentos escogidos con respeto por la obra original, pero derivando a una producción literaria, con autonomía propia.

Extracto del prólogo del libro hecho por Javier Tafur González.





# COLA BORA DORES

## **FANNY EIDELMAN de SALAZAR**

Egresada del Instituto Popular de Cultura de Cali. Profesora en esta misma entidad, así como también de la Escuela de Danza -Incolballet- del Instituto Departamental de Bellas Artes.

## **MARIO GOMEZ - VIGNES**

Compositor chileno residente en Colombia desde hace 35 años. Ha desarrollado una extensa e importante labor docente en las Universidades de Antioquia, Pontificia Bolivariana, del Valle y del Cauca.

Actualmente es profesor en la Escuela de Música - Conservatorio Antonio María Valencia- del Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali y Director del Departamento de Música de la Universidad del Valle.

## **HECTOR GONZALEZ**

Profesor de guitarra en la Escuela de Música -Conservatorio Antonio María Valencia- del Instituto Departamental de Bellas Artes.

## **MIGUEL GONZALEZ**

Crítico de arte.

Profesor de Historia del Arte Universal, Estética e Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad San Buenaventura, Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali y en la Universidad del Cauca.

Es miembro del Consejo Nacional de Artes Plásticas del Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA.

Ha sido jurado de los más importantes eventos de Artes Plásticas de Colombia.

Ha sido curador invitado y consultor en las Bienales de Venecia, Sao Paulo, Valparaiso.

Desde 1970 escribe sobre Arte en periódicos y revistas especializadas.

## **RODOLFO LEDESMA**

Compositor y pianista caleño. Actualmente se desempeña como profesor en la Escuela de Música - Conservatorio Antonio María Valencia- del Instituto Departamental de Bellas Artes y en el Departamento de Música de la Universidad del valle.

## **PERUCHO MEJIA**

\* Diseñador Gráfico-Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.

\* Profesor diseño visual-Universidad de Caldas, Manizales.

\* Actualmente es profesor de Diseño Gráfico, Escuela de Artes Plásticas, Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.

## **MAURICIO MORENO HOFFMAN**

Flautista y pedagogo colombiano nacido en Santafé de Bogotá.

Actualmente es profesor de Flauta y Música de Cámara y Jefe del área de Ejecución Instrumental de la Escuela de Música -Conservatorio "Antonio María Valencia"- del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali.

## **JAIME HUMBERTO GUEVEDO URREA**

Pedagogo Musical de la Universidad Pedagógica Nacional.

Se ha desempeñado como profesor en Proyectos de Formación Especializada.

En la actualidad es Director de la Escuela de Música -Conservatorio Antonio María Valencia- del Instituto Departamental de Bellas Artes.

## **JORGE REYES OSMA**

Maestro en Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.

Ha sido profesor de la Universidad del Cauca y del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Actualmente es Director de la Carrera de Artes Plásticas en la Universidad del Valle.

## **MARTHA LUCIA SILVA**

Licenciada en Ciencias de la Educación. Actualmente termina un postgrado en Educación con énfasis en "Medios y Docencia".

Se desempeña en la Escuela de Música -Conservatorio Antonio María Valencia- del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, como Asistente Académica-Administrativa.



# Publicaciones

en



**MOMO**  
Maestro *Fernando Vidal Medina*



**Seminario - Taller  
NUEVAS TENDENCIAS EN LA  
ENSEÑANZA DEL ARTE**  
Maestro *Luis Camnitzer*



**IMPORTANCIA DE LA  
SICOMOTRICIDAD EN  
EL DESARROLLO  
NEUROMADURACIONAL  
DEL NIÑO**  
Maestra *Ivonne Muñoz C.*



**PIANO, ANTOLOGIA  
DE REPERTORIO PEDAGOGICO**  
Maestra *Olga Tchijova*

# BELLAS

# ARTES

Con el apoyo de



Colcultura