Celebrating Culture: Space, Symbols, and Tradition in Latin America and the Caribbean

Celebrando la cultura: espacios, símbolos, y tradiciones de América Latina y del Caribe

SEMINAR ON THE ACQUISITION OF LATIN AMERICAN LIBRARY MATERIALS

XLVIII

AROLD B. LEE LIBRARY
HAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Celebrating Culture/Celebrando la cultura

SALALM Secretariat
Benson Latin American Collection
The General Libraries
The University of Texas at Austin

Celebrating Culture: Space, Symbols, and Tradition in Latin America and the Caribbean

Celebrando la cultura: espacios, símbolos, y tradiciones de América Latina y del Caribe

Papers of the Forty-Eighth Annual Meeting of the
SEMINAR ON THE ACQUISITION OF
LATIN AMERICAN LIBRARY MATERIALS

Cartagena de Indias
May 23–27, 2003

Darlene Hull
Editor

SALALM Secretariat
Benson Latin American Collection
The General Libraries
The University of Texas at Austin

ISBN: 0-917617-75-4

Copyright © 2006 by SALALM, Inc.
All rights reserved
Printed in the United States of America

HAROLD B. LEE LIBRARY
IGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Contents

PREFACE ix

ACKNOWLEDGEMENTS xi

Art and Architecture

1. Art as Testimony: Writing History, Preserving Memory
   Cecilia Puerto 3
2. Madonna of the Andes: Life and Work of Marina Núñez del Prado, Bolivia's Michelangelo
   Nelly S. González 12
3. Frida Kahlo and Her Struggle against Tradition
   Marian Goslinga 21
4. Amelia Peláez: fusión de vida y arte
   Lesbia Orta Varona 27
5. Espacios y símbolos en la evangelización del México colonial: el siglo XVI
   Víctor J. Cid Carmona 34

Music and Dance

6. Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano
   Adolfo González Henríquez 45
7. Lucho Bermúdez Albor y modernidad de la música del Caribe colombiano
   Enrique Luis Muñoz Vélez 62
8. Del barracón a la sala de conciertos: tres virtuosos afrocubanos del siglo XIX
   Rafael E. Tarragó 74
9. Danzas folklóricas de El Salvador
   Eduardo Ernesto Martínez Paredes 91

Culture in Audio and Visual Media

10. Ser archivista en el Caribe colombiano
    Sara Harb 107
11. Pájaros a punto de volar: el Archivo de la Palabra en la División Hispánica de la Biblioteca del Congreso
    Georgette M. Dorn 111
12. La emisora H.J.C.K.—El Mundo
    Alvaro Castaño Castillo 117

13. Propiciando la oralidad del pueblo mapuche
Fresia Catrilaf Balboa 121

14. La familia unida en la sociedad argentina: la tensión entre el mito y la realidad
José Fuster Retali 127

Collections, Bibliography, and Literature

15. Colecciones especiales para el estudio del teatro puertorriqueño
Victor Federico Torres 151

16. The Benson Latin American Collection's Recent Microfilming Projects to Preserve Mexican Newspapers
Adán Benavides 158

17. Bibliografía nacional como sistema de repertorios bibliográficos para el estudio de la cultura cubana
Araceli García Carranza 168

18. Lecturas de la tradición literaria en el fin de siglo cubano
Ariel González 174

Trinidad and Tobago

19. Creating a Home for Culture in the Republic of Trinidad and Tobago
Allison C. B. Dolland 181

20. Cultural Evolution and Cross-Fertilization in Trinidad and Tobago
Yacoob Hosein 195

21. Libraries as Cultural Spaces: The University of the West Indies Library System
Kathleen Helenese-Paul
Nel Bretney
Enid Brown 211

Journals and Journal Indexing

22. La experiencia de *El Malpensante:* una revista cultural para el amplio público
Andres Hoyos 225

23. Revistas mexicanas sobre artes plásticas y arquitectura como productos de cultura
Elsa Barberena
Carmen Block 230

24. Embracing "Otherness": Trends in Latin American Cultural Studies as Seen through the *Hispanic American Periodicals Index*
Barbara G. Valk 244

25. Ampliando la red: nuevas iniciativas para indizar y divulgar revistas académicas latinoamericanas
Luis A. González 255

Contributors 263
Conference Program 265

Preface

Cartagena de Indias was a spectacular conference location for the forty-eighth Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials and facilitated the choice for the conference theme. Because the conference took place in Latin America, and more particularly on the Caribbean coast, I chose a theme that would highlight the land and its people. "Celebrating Culture" placed emphasis on the elements and activities that influence the construction and production of culture, which are readily identified with a particular people or society: the cultural traditions, symbols, spaces, and leisure activities that enrich the quality of life and the physical, social, and moral environments in which the peoples of Latin America and the Caribbean live. Paper themes gave a taste not only of Latin American and Caribbean cultural richness, but also of its life-enhancing qualities. Contact with these cultures and their cultural production, tangible or intangible, has enriched our lives—whether it be the music; the dance; the art; the architecture; the performing arts; the stories and language; the festivals and spaces; the beliefs, values, and practices; or the forms of knowledge and skill that give cultures their vitality.

Panelists presented on a variety of topics that addressed many of these elements of culture and tradition. Several papers published in this volume focus on individual artists, on art as testimony, and on religious architectural structures. A second group highlights music, dance forms, and traditions including two papers on Colombian music from the Caribbean coastal region. The section on culture in audio and visual media includes papers with themes such as preserving the spoken word at the Library of Congress, promoting oral tradition in the Mapuche communities of southern Chile, and representing the family in Argentine radio and television programs. Three papers from colleagues in Trinidad and Tobago, as well as a number of others in the volume, highlight cultural collections in libraries, preserving national cultural heritage and creating spaces for cultural expression in society. The final group focuses on journals and journal indexing practices.

Only a selection of papers submitted for publication could be included in this volume due to space limitations of the published proceedings. I have chosen to publish the papers I believe to best represent the conference theme.

The conference program was a great success and much of that "éxito" must be credited to the individuals who assembled panels, who offered to present papers, and who arranged for and volunteered to serve as session rapporteurs. Thanks to all of you.

Darlene Hull

Acknowledgements

I would like to extend special thanks to Hortensia Calvo, chair of Local Arrangements, for so enthusiastically organizing and coordinating this essential aspect of the SALALM conference in Cartagena. Additionally, I would like to express special gratitude to a group of colleagues in Cartagena with whom I had direct contact and who worked on the many details that made the conference a success: Haroldo Calvo Stevenson, rector of the Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe; Angela María Upegui, dean of la Facultad de Artes Gráficas; Alberto Samudio, dean of la Facultad de Arquitectura; and Margarita de Arango, our special assistant in Cartagena.

The Cartagena conference was truly a collaborative effort and I gratefully acknowledge the sponsorship of Banco de la República de Colombia; Biblioteca Luis Angel Arango; Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe; Duke University Libraries; and the Latin American Library at Tulane University. In addition to the individuals acknowledged above, I want to thank the following individuals who also generously contributed to this conference. In Santafé de Bogotá, thanks to Jorge Orlando Melo, director de Biblioteca Luis Angel Arango; and Mario Fernando Albán, director de Relaciones Públicas, Banco de la República. In Cartagena de Indias, I would like to thank María Beatriz Dereix de García; Adolfo Meisel Roca, director de Museo del Oro, Banco de la República, Cartagena de Indias; and Yolanda Pupo de Mogollón, director del Museo de Arte Moderno de Cartagena. In Durham, North Carolina, thanks to Helen Dunn, Duke University Libraries; and in New Orleans, María José Gulden, Latin American Library, Tulane University. Thanks also to Diana Rodríguez of Hoteles Charleston, Santafé de Bogotá, for logistical support for the conference and events at the Hotel Charleston Santa Teresa. A special thanks to Mark L. Grover and Shannon Thurlow who worked on editing these papers.

I would like to express gratitude to María Consuelo Aráujo, Ministra de Cultura de Colombia, for finding time in her busy schedule to meet with us in Cartagena to discuss library programs in Colombia and possibilities for collaborative projects with SALALM members and their institutions.

I would also like to thank the SALALM libreros for their continued support and involvement in the organization.

Art and Architecture

1. Art as Testimony: Writing History, Preserving Memory

Cecilia Puerto

"Art is a mask which unveils reality: It is a conduit through which we can feel—if we're willing to take the chance—as someone else has felt. It's a mask that we wear when we wish truly to understand what it is like to see as another sees."[1]

"El arte utiliza la historia para volverla una creación subjetiva, en la cual el artista maneja dos relatos paralelos, el que le aporta la historia y el que el construye con su obra."[2]

Testimony as genre comprises a range of expressions and forms from the written word (autobiography, biography, reportage) to cinema and the visual arts, including photography, sculpture, and painting. A fundamental characteristic of *testimonio* (testimony) as considered in this paper is that it bears witness to and records experience lived under extreme conditions—oppression, authoritarian rule, and violence—an act that is rooted in memory and history. Although my interest lies in exploring how Latin American visual artists have confronted and expressed these realities, I begin by briefly referring to other styles of testimonial expression as a backdrop for that discussion.

The production of contemporary testimonial narrative in Latin America began in the mid-twentieth century, its aim being to elucidate and document the particular life situation of oppressed peoples in the region. This kind of writing challenges official history and, as Gugelberger and Kearney assert, is intended "to rewrite and to retell, to correct Latin American history and reality from the people's perspective."[3] A significant trait of the testimonial narrative is that the witness, or protagonist, speaks for everyone in the community and relates shared memories of exploitative, repressive, or traumatic events suffered in the past, denouncing and making them public. As an instrument of truth, testimony exerts its power intellectually and emotionally. By bringing to light suppressed historical information, testimony elicits understanding of a particular situation in a given time and place, establishes its rightful place in history, and also helps to preserve history for future generations. Its emotional force lies in its potential ability to mobilize readers' sensibilities to respond sympathetically, reconfigure their way of thinking, and perceive the world around them differently. Soshana Felman explains the transformative influence of testimonial text in this way:

> the specific task of . . . testimony is . . . to open up in that belated witness, which the reader now historically becomes, the imaginative capability of perceiving history—what is happening to others—in one's own body, with the power of sight (of insight) usually afforded only by one's own immediate physical involvement.[4]

Significant verbal or written expressions of testimonial narrative include those of Poniatowska (1969), Domitila Barrios (1970), Tijerino (1978), Alegría (1983), Menchú (1984), and Partnoy (1986).

Testimonial texts can also be framed visually. With the formation of the New Latin American Cinema movement in the 1960s, for example, a new conception of film began to emerge that led to the development of an alternative cinema intended to raise consciousness of socioeconomic and political realities in the region. A cadre of socially committed filmmakers in Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Colombia, Mexico, and other countries began in different ways to apply the technique of documentary testimony as a weapon of *denuncia* to counter "distortion or evasion of the real conditions of national life"[5] and to bear witness to "'genuine' national reality [as] 'truth.'"[6] However, rectifying historical fact, or historical reconstruction, was only one of the movement's objectives. Fernando Birri, one of the movement's founding fathers, defined the movement as "a poetics of the transformation of reality."[7] His aim and that of other practitioners of this art was to create social conscience in the viewer to inspire action against injustice. Given the political nature of the testimony presented, "each spectator becomes an accomplice, a co-participant. . . . The film is only completed by the viewing of it, and more specifically, by the discussion which it catalyzes and the action which it provokes."[8] In addition to Birri, other influential filmmakers of this movement include Jorge Sanjinés (Bolivia); Fernando Solanas and Octavio Getino (Argentina); Glauber Rocha and Nelson Pereira dos Santos (Brazil); Patricio Guzman and Miguel Littín (Chile); and Carlos Alvarez, Marta Rodríguez, and Jorge Silva (Colombia).

What about other visual arts media? How do they move the viewers to see what the viewers have not seen before? How do they give form to the imperatives of remembrance and a disavowed history? What are the narrative texts that embody their testimony and what are the realities they reveal?

All art, whether literature, cinema, or the fine arts, constitutes an imaginative act and is cross-fertilized by the wisdom of its progenitors. Fernando Birri, mentioned above, who also founded and directed the Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), exhorted his students never to lose sight in their artistic practice of the *real maravilloso* (real horrible) embodied in the cultures of Latin America, the Caribbean, Africa, and Asia, regions to which all Latin Americans are bound in fundamental and expressive ways.[9] Clearly, as will become apparent from the slides that follow, artists from Latin America have not averted their eyes from the "real horrible." In connecting with the experience of disappearance, torture, massacre, and

political repression, artists respond to a moral imperative of their own, not entirely unlike Birri's. Luis Camnitzer states:

> We live the alienating myth of primarily being artists. We are not. We are primarily ethical beings sifting right from wrong and just from unjust, not only in the realm of the individual, but in communal and regional contexts. In order to survive ethically we need a political awareness that helps us to understand our environment and develop strategies for our actions. Art becomes the instrument of our choice to implement these strategies.[10]

Luis Camnitzer

For Uruguayan artist Luis Camnitzer, these strategies have evolved over time but have been rooted primarily in conceptual art. His search and exploration have led him to seek relationships in combinations of image and text and—conscious of the role that the viewer plays in unraveling meaning—carefully frame the content in ways that require spectators to experience those connections and develop a heightened sense of awareness. His early works with Latin American content contain political and historical references but are reductive in style, consisting only of words and strips of paper attached to the exhibition floor. *Massacre of Puerto Montt,* executed at the Museo de Bellas Artes in Santiago, reenacts the killing of Chilean peasants during the Frei government in 1969. *Common Grave,* installed at the Instituto di Tella in Buenos Aires in 1970, is an allusive work that witnesses to the mass graves used by the military to dispose of the bodies of the disappeared. In both instances Camnitzer's objective was to encourage spectators to circulate through these works so that they might experience the ideas embodied in the installations and, as a result, think and perceive the world around them differently.

In 1982 Camnitzer produced a set of thirty-five color photoetchings entitled *From the Uruguayan Torture Series,* which constitutes one of his most important political works of art.[11] Although Camnitzer left Uruguay in 1964 before widespread use of torture became routine, these etchings are based on his own extensive research of real occurrences reported by the media and testimonies of witnesses and survivors. The etchings bear witness to a historical fact: the pervasive and systematic practice of torture by military governments against political opponents. In piecing together details of the atrocities to which they fell victim at the hands of these regimes, the witnesses and survivors with whom Camnitzer spoke recovered bits and pieces of personal memory that Camnitzer, as a recipient of the accounts and a corroborating witness, uses to tell their stories:

> the series functions like a "diary of thoughts, words, and images,"[12] a journal of silences and interstices that articulates the relationship between torturer and victim. The images confront the viewer with ordinary objects and things that constitute the confined world of the tortured man: a light bulb, a milk bottle, a

> glass of water, an intruding cockroach, or the implements of the torturer, a set of pliers, an electric cord, a piece of wrung and twisted cloth, a thimble, nails. Camnitzer approaches torture not as a fact or an action but as a "structure of feeling"[13] which appeals to the viewer's perception and memory working in a subtle way to effect a "crisis in consciousness."[14]

Camnitzer's photoetchings are a delicate balance of text and image that depend on each other for their meaning and effect. He fragments the body filling the frame with close-ups of a hand, finger, and other parts of the body, laying bare the skin and, as it were, all of its nerve endings. The contexts and instruments of torture depicted are mere metaphors for the real horrors and abominable things men and women were subjected to in countries like Argentina, Brazil, Chile, Paraguay, and Uruguay during the last thirty to forty years. The text layered over the image functions as a bridge between what the viewers see—the outward references for the act of torture—and the unseen. It acts like a map of the prisoner's feelings, of "the small and shredded world" the victim's life becomes—and that Elaine Scarry so aptly describes in her treatise on torture[15]—rousing the viewers' sensibilities and imagination to feel the tortured person's experience of pain and to keep it before the viewers' eyes. It is not happenstance that Camnitzer's artwork manages to touch viewers. Camnitzer wrote the following: "The creative process resides in the viewer, not in the artwork. The work functions like a window or corridor that connects the artist with the spectator. I want the artwork to function like a bomb or a grenade. The 'artistic' part is like a caramel surrounding an explosive" (my translation).[16]

Doris Salcedo

Like Luis Camnitzer, Colombian sculptor Doris Salcedo is aware of the potent effect of art. She remarks: "I know that art doesn't act directly. I know that I cannot save anybody's life, but art can keep ideas alive, ideas that can influence directly our everyday lives, our daily experiences."[17] Salcedo's work has been an insistent act of remembrance and a continual effort to arouse people's conscience to the violent conditions experienced in Colombia with impunity, lest the memory of these events, largely unacknowledged and unexplained, be erased, forgotten, or buried in the past. Salcedo's interest is not in depicting violence, however, but in exploring its unseen dimensions—the painful and chaotic effects that incessant kidnappings and killings leave in its wake: displacement, separation, loss, confusion, and suffering.

Salcedo's intentions are mobilized by a profound humanitarian outlook and are best explained in her own words:

> In a country like Colombia, life is constantly interrupted by acts of violence. There is a reality which is intrusive. . . . Violence, horror, forces you to notice the Other, to see others' suffering. When pain is extreme there is no way to avoid it. . . .

> All the works I've made so far contain first-hand evidence from a real victim of war in Colombia. I have sought out such victims, interviewed them and attempted to be as close to them as possible. I try to learn absolutely everything about their lives, their trajectories, as if I were a detective piecing together the scene of a crime. I become aware of all the details in their lives. I can't really describe what happens to me because it's not rational: in a way, I become that person, there is a process of substitution. Their suffering becomes mine; the centre of that person becomes my centre and I can no longer determine where my centre actually is. The work develops from that experience. So the elements I work with are those, which would be available to that person. From this point of view, the piece forms itself. . . .
>
> I make the piece for the victim who makes him or herself present in my work. This process involves a dynamic of its own. Once the piece is finished, it becomes completely autonomous from me. It is this autonomous creation that establishes a dialogue with the spectator who is open to it. The viewer may find something in the work that triggers his or her own memories of sorrow, or some personal recollection. It is during this unique moment of beholding that the viewer may enter, as I did, into communion with the victim's experience. The artwork fully manifests itself at that moment.[18]
>
> I want to be able to convert the audience into witnesses. All of us have had the experience of a cut, we all know about stitches, about pain. We don't have the experience of what it is to have a disappeared son or an assassinated husband, but we do have experience of pain. Now what we lack is the memory of pain. My purpose is to stimulate the spectator/witness's memory of pain so they too can have the experience of other people's suffering. At this moment that memory becomes something collective.[19]

Salcedo gives form to her argument by bringing together a unique confluence of elements. Working with pieces of furniture, alone or in combination with each other, as well as articles of clothing, shoes, bones, and hair, she creates spaces that, paradoxically, attest to presence, as well as to profound absence. She underscores the importance of these objects to the meaning of the work:

> Sculpture is its materiality. I work with materials that are already charged with significance, with a meaning they have acquired in the practice of everyday life. Used materials are profoundly human; they all bespeak the presence of a human being. Therefore metaphor becomes unnecessary. I work matter to the point where it becomes something else, where metamorphosis is reached.[20]

Chairs figure prominently in Salcedo's compositions. Salcedo was a witness to the assault on the Palace of Justice by the M-19 guerrillas on November 6, 1985, which resulted in the death of over one hundred people, among them eleven justices. The horror of that moment stayed with Salcedo. To mark the seventeenth anniversary of that tragic event, on November 6, 2002, Salcedo created an installation in which 280 wooden desk chairs were gradually lowered over a two-day period onto the sides of the Palace of Justice, the precise number of days that the siege lasted. The chairs' descent, which was unannounced to

the public, was a symbolic representation of the 1985 takeover and ensuing battle and was coordinated to coincide both in timing and in intensity with specific events that occurred at the palace that original November. Commenting on Salcedo's work, José Antonio de Ory remarks that the enduring quality of this ephemeral work lies in the fact that it served as a stimulus for remembering.[21] In this regard Salcedo's intention might best be described in terms of French sociologist Maurice Halbwachs's theory on the social construction of memory. He asserts that "while collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember."[22] As bystanders watched Salcedo's dramatic reenactment unfold, the memories they exchanged of what happened during the assault and of those who lost their lives laid the framework for fixing its remembrance more broadly and over a longer period of time—in the nation's memory and in historical memory.

Salcedo gives presence to death and the disappeared in other ways and, in the process, articulates the private horror and suffering of those left behind. Using concrete as a medium to bond or seal off spaces, as in the *Casa Viuda* series, *Unland,* and various untitled works, she presents viewers with arresting images—juxtaposed or "hybridized" forms—a bed frame protruding from an armoire, its door and shelves encased in concrete, traces of garments of the disappeared floating as if in a freeze-frame on the surface of the solidified mass; dressers and chairs effortlessly melding into wardrobes in an ethereal way. Fragments of bone and clothing inhabit doors "orphaned" from their frames; lace and zippers surface on stools and chests that bear the marks of war. Ensconced in wall niches behind translucent animal skin covers edged with coarse, irregular stitching, women's shoes take on a relic-like significance in *Atrabiliarios* and become potent evocations of vanished and destroyed lives. Salcedo's inscription of memory is both testimonial and memorial—a space created for remembering and grieving that also raises human consciousness to a higher level of understanding and identification with the human rights catastrophe in Colombia.

Claudia Bernardi

A native of Buenos Aires, Claudia Bernardi shares in Camnitzer's and Salcedo's concerns at a profound personal level. She lived in Argentina during the dictatorship when thirty thousand people were tortured and killed by the government between 1976 and 1983 and, as a result, is not a stranger to the horrors of state-sponsored human rights abuses. The things she experienced and felt as witness to these atrocities, together with the loss of her parents and her work in the early 1990s with the Argentine Forensic Anthropology Team (AFAT), have weighed heavily in her task as an artist. Her need to say things and to maintain the spirit and memory of the tortured, killed, and disappeared are the driving forces in her work. The technique she has developed to create

her images derives from the work she performed as a forensic anthropologist digging for the truth in exhumations in Argentina, El Salvador, Guatemala, and Ethiopia. She explains the profound impact on her spiritual and aesthetic development of seeing the remains of the slaughter at El Mozote where at least one thousand persons, many of them children, were killed by the Salvadoran army in 1981:

> It is not possible to enter a mass grave without experiencing a profound transformation. Images recovered from the grave merged into my own art with ease. Fragments of clothing, tiny objects, of children, bone trapped in the gentleness of a sleeve. All I saw at El Mozote became a new iconography that I had resisted until then to call "my imagery." The images are part of the communal reflection of everyone related to El Mozote. I regard the art created upon El Mozote as a documentary.[23]
>
> The tools in an exhumation are brushes and spoons and maybe something a little larger, like a dustpan, but the whole exhumation is based on unearthing and touching the least as possible until the whole skeleton has been identified. The tools then are very gentle. It's just brush and spoon and collect and remove and in the artwork, it's the same: smaller brushes, but spoons and collect and move away and collect.[24]

Bernardi allows the materials she uses and the marks she makes on them speak for themselves. She uses a printing press to embed as many as seventy layers of pigment onto sheets of wet paper. This creates a surface not entirely unlike those of the walls of the mass graves, or clandestine cemeteries, in which she has worked. She then painstakingly scrapes, brushes away, and collects the powdered pigment, allowing the images of bones and bodies to reveal themselves gradually—in much the same way that the remains of the massacred dead emerge in the process of exhumation. Although human figures and skeletal shapes inhabit Bernardi's artwork, she envelops the imagery with resplendent colors to create ethereal scenes filled with haunting beauty. Can it be that Bernardi's vision is to contrast the horrors of the brutality she documents with the beauty of human life? Or does she employ beauty strategically to draw the viewer into the work to decipher its meaning? Kathleen Marie Higgins remarks:

> Beauty seems at odds with political activism because it is not a directly practical response to the world. It inspires contemplation, not storm and fury. But politically motivated artists, I submit, have much to gain from beauty. Beauty encourages a perspective from which our ordinary priorities are up for grabs. . . . In the first place, contemplation of beauty provides the receptive condition in which we can recognize our own moral insights. Beauty creates a space for spiritual openness.[25]

Whatever Bernardi's intention, her prints pay homage to the massacred and the survivors of these atrocities and as they excavate and reconstruct the past,

they not only constitute historical testimony but also inscribe these crimes in public memory.

As militants of truth and excavators of memory, Camnitzer, Salcedo, and Bernardi weave a common thread in their artwork. By employing diverse approaches, they demonstrate that, as in literary testimony and documentary film, art making provides a forum for exploring issues of historical truth, trauma, and memory. In making real the act of remembering, their images not only reaffirm historical truth, but they also provide a space to acknowledge private suffering and to mourn and keep people visually connected with the past.

NOTES

1. Robert Hobbs, introduction to *Human Rights/Human Wrongs: Art and Social Change: Essays by Members of the Faculty of the University of Iowa,* ed. Robert Hobbs and Fredrick Woodard (Iowa City: Museum of Art, University of Iowa, 1986), p. 17.

2. Ivonne Pini, *Fragmentos de memoria: Los artistas latinoamericanos piensan el pasado* (Bogotá: Ediciones Uniandes, Universidad Nacional de Colombia, 2001), p. 15.

3. Georg M. Gugelberger and Michael Kearney, "Voices of the Voiceless in Testimonial Literature," *Latin American Perspectives* 18, no. 3 (summer 1991): 11.

4. Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1992), p. 108.

5. Julianne Burton, "The Camera as 'Gun': Two Decades of Culture and Resistance in Latin America," *Latin American Perspectives* 5, no. 1 (winter 1978): 50.

6. Burton, "The Camera as 'Gun,'" p. 58.

7. Sergio de la Mora, "The Unity of Poetry and Politics" (2002), http://www.sul.stanford.edu/depts/hasrg/latinam/Birri/ggaward.html, accessed May 11, 2003.

8. Burton, "The Camera as 'Gun,'" p. 59.

9. Fernando Birri, *Fernando Birri: El alquimista poético-político: Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956–1991* (Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1996), p. 9.

10. Luis Camnitzer, *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition 1966–1990: Lehman College Art Gallery, Bronx, New York, February 1–March 16, 1991, Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, Georgia, September 7–October 20, 1991, Cleveland, Ohio, April 3–May 1, 1992* (Bronx, N.Y.: Lehman College Art Gallery, 1991), p. 4.

11. Mari Carmen Ramírez, "Moral Imperatives: Politics as Art in Luis Camnitzer," in Camnitzer, *Luis Camnitzer,* p. 10.

12. Charles Merewether, "Writing on the Wall," 1990, forthcoming publication in *Arte en Colombia,* p. 40, as quoted in Ramírez, "Moral Imperatives," p. 11.

13. Merewether, "Writing on the Wall," p. 40.

14. Ramírez, "Moral Imperatives," p. 11.

15. Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford University Press, 1985), p. 36.

16. "Luis Camnitzer: Una entrevista de cafealaturca," *Revista Cafealaturca* 5 (1998), http://www.cafealaturca.8m.com/camnitzer.htm, accessed May 5, 2003.

17. Santiago Villaveces-Izquierdo, "Art and Media-tion: Reflections on Violence and Representation," in *Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change,* ed. George E. Marcus (Chicago: University of Chicago Press, 1997), p. 233.

18. Carlos Basualdo, "Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo," in *Doris Salcedo,* by Doris Salcedo (London: Phaidon, 2000), pp. 13–14, 17–18.

19. Villaveces-Izquierdo, "Art and Media-tion," p. 238.

20. Basualdo, "Carlos Basualdo," p. 21.

21. José Antonio de Ory, "Doris Salcedo: 280 sillas sobre el Palacio de Justicia," *Columnadearena* 45 (2002), http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/02-12-16-ory.htm, accessed May 8, 2003.

22. Maurice Halbwachs, *The Collective Memory* (New York: Harper and Row, 1980), p. 48.

23. Claudia Bernardi, "Box of Fears: Art Against Brutality," *The Fourth R* 10, no. 3 (2000), www.amnestyusa.org/education/newsletters/2000fall/brutal_1.html, accessed May 14, 2003.

24. Anne Taylor Fleming, "Exiles in Paradise," *Online Focus, The NewsHour with Jim Lehrer Transcript* (1998), http://www.pbs.org/newshour/essays/fleming_2-19.html, accessed May 14, 2003.

25. Kathleen Marie Higgins, "Whatever Happened to Beauty? A Response to Danto," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 3 (summer 1996): 283, quoted in Janet Wolff, "The Iconic and the Allusive: The Case for Beauty in Post-Holocaust Art," in *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust,* ed. Shelley Hornstein and Florence Jacobowitz (Bloomington: Indiana University Press, 2003), p. 167.

2. Madonna of the Andes: Life and Work of Marina Núñez del Prado, Bolivia's Michelangelo

Nelly S. González

This paper begins with two questions. First, would Michelangelo Buonarroti have created his masterful sculptures of Madonna and child had he not lived in Florence during the Italian Renaissance? Or is there something timeless and universal in the figure of a mother and child that resonates deeply in the human heart? Second, how have contemporary Latin American artists fused together their two great cultural traditions—the pre-Columbian of the Aztecs, Mayas, and Incas and the Mediterranean of the Greeks, Romans, Moors, Spanish, Italians, etc.—to create new symbols or to give old symbols new meanings?

Answers to both of these questions may be found in the life and work of Marina Núñez del Prado, the twentieth-century sculptress from Bolivia. Michelangelo was the greatest of all sculptors in recorded human history. Thus, it would seem presumptuous to suggest any parallels in the lives of the Florentine master of the 1500s and the Bolivian artist of the 1900s, other than they both sculpted. However, there are significant parallels in their lives that yield important insights shedding light on a neglected area of scholarship, namely, the development of sculpture as an art form in Latin America.

Michelangelo was the first great inspirator of Marina Núñez del Prado. One can say that this influence is apparent in Marina's choice of subject matter—her most representative works are Madonnas. They are Madonnas with the features of Andean Indians. They are Madonnas that evoke not just the Indians but the Andes mountains themselves. In effect, Marina took Michelangelo's models and made them her own.

Is not this process of studying old masters and then reinterpreting them according to one's own time and place the very same process that the great Michelangelo himself followed? During the Renaissance, the Italians of the 1500s rediscovered the great art of sculpture of the classical Greco-Roman civilizations.

So, too, during the 1900s in Latin America, there was an artistic renaissance in which Latin American artists formally trained in European methods rediscovered the great artistic traditions of the pre-Columbian civilizations. The Mexican muralists were part of this vanguard. Marina Núñez del Prado did her part in sculpture.

Most scholarship on twentieth-century Latin American sculpture tends toward anthologies of a number of sculptors, highlighting representative works of each, rather than in-depth studies that comprehensively evaluate and critique an individual artist's entire body of work. If that is true for all of Latin America, it is even more so for Bolivia. And so it is that to this day no full-length study has been devoted to either the life or work of Marina Núñez del Prado. To assist any scholar interested in such a project, I have prepared the attached bibliography of information sources on Marina Núñez del Prado.

Fortunately, Marina Núñez del Prado, ever one to take her destiny into her own hands (both figuratively and literally), left a good written account of her activities and enthusiasm for the arts. In her memoirs, a book of 227 pages, she documents her life and works, with black and white photographs, dates of her travels, art exhibitions, friends, honors received, etc.[1]

In her memoirs, readers learn that Marina Núñez del Prado was born in La Paz, Bolivia, in 1912. Her family was considered an artistic one, since her father was an artist and a musician and her mother a poetess. They, she remembers fondly, were instrumental in her love for the arts, and treasured an illustrated treatise on the life and works of Michelangelo, a gift from her father. Her talent for the arts was developed early in her life. Although she attended a rudimentary school of art in her native town, her genius surpassed that of her maestros and took off like a shooting star in the darkness, bringing light and fame to her country and Latin American art. Her feelings are better described in her own words: "Me fascinaba lo que mis ojos veían y lo que el tacto podía asir y acariciar."[2] Her formative years during her primary education were in Sucre, a quiet and cultural city where she was in contact with nature and the cultural life that on those days Chuquisaca had. Her father, being the *Prefecto de la ciudad* (a position similar to mayor), enjoyed a high social status, and his friends were the cream of the city's intellectuals. However, he was also known among the native people. Her description of life during those years is also a rich source for the study of Bolivian social customs for the period, with its rigorous definition of social classes and the so-called *gente decente* (loosely, the "right kind of people").

Marina Núñez del Prado incorporated the indigenous Inca and Aymara cultures into her works, making her style unique and well received by the art community. Art critics state that her style is nationalistic yet she also demonstrates interest and influence of modern art in her works. Most of her sculptures were done on carved stone following the path of her pre-Columbian ancestors, but she also worked on metal and wood. She presented exhibitions throughout Europe and the United States, as well as in major cities of Latin America. Because of her talent, she received two honorary degrees in the United States, one from Russell Sage College in Troy, New York, and the other from Western College for Women in Oxford, Ohio. Her work is exemplified by her maternal

series, where she was able to present the mother and child theme in a very exquisite manner.

Because of the restricted environment for art appreciation, most Latin American artists have to expand their activities and emigrate to large cultural centers, where they can develop and progress in their art. Marina Núñez del Prado also left Bolivia to visit and study in art centers abroad, settling later in Lima, Peru, for many years.

Her first sculpture was commissioned to her by a group of physicians that wanted to have a bust of Dr. Nicolas Ortíz. She states that even though she was not an experienced sculptress, her work pleased them.

She also studied music and violin.[3] Her first school was San Francisco (Sucre, Bolivia). Her father, who was very supportive and noticed her talent for art, had asked *monja* Core to teach her drawing. According to Marina, Core did not know how to teach her, so her father contacted art teacher Maestro Arancibia, considered at the time the best artist in Sucre. Her first experiences were painting flowers, leaves, and representational still lifes. However, the family found out later that the artist that was giving her lessons was impersonating Maestro Arancibia.

Rigoberto Villarroel, in his introduction to his work *Marina Núñez,* states that her work is not always uniform; sometimes she experiences the influence of form but also her art portrays the influence of her native heritage. She loves the expression of earth, its cosmic significance, and themes and motifs, which are unique in her art. Villarroel explains that Núñez del Prado's development as an artist went through many stages, as if she was attempting to find her identity in her art. He detects in her traits of musical, social, and ethnic experiences as though she would be trying to form her own world. Furthermore, Villarroel states that after 1960, Marina Núñez del Prado's sculptures are presented in a more universal form.[4]

According to Gabriela Mistral, "the rapid and final conviction which her work gives us may stem from this fact: she carves the face of her people; she is not so foolish as to deny or to shun the face of her race; instead, she proclaims her race in shouts."[5] Marina Núñez del Prado lived at the time of the great Mexican masters like Rivera and Orozco, and her work equals the production of these great masters, presenting the indigenous theme in all her works. She submerged completely in Bolivian reality and with her work she brought to light "the age-old misfortune of the Indian."[6]

Perhaps aficionados of Latin American art are fortunate to inherit from Marina Núñez del Prado not only her works, but also her memoirs. She had the desire and talent to write her memoirs, which she titled *Eternidad en los Andes.* In it, she shares all her life, thoughts, activities, friendships, and her appreciation of every moment that she lived. The reader understands her family, her childhood, the development of her career, her travels around the world, and her impressions while visiting in those lands. Alvaro Flaño was her editor

and the work was printed by Editorial Lord Cochrane. Her memoirs, which were dedicated to her parents, also transcribe concepts of A. Archipenko, from the Archipenko Art School of New York. Archipenko states:

> Del Prado—Sculptress of rolling curves and volumes symbolizing the Bolivian Indian. She is a perfect technician; a master and magician transforming with her chisel those blocks of wood in harmonious monumental volumes. There is a divine beauty and mystery behind those lines. It is a privilege from nature to possess those talents and to create what Del Prado did.[7]

In 1936 she collected twenty-three of her works and went to Buenos Aires to present an exhibition at the Galería Witcomb. Most of her sculptures were done in wood depicting Madonnas, dancers, and her creations with an indigenous art. The opening of the exhibit was a success having received compliments and good reviews from many important artists of the time. This was her breakthrough leading her to flourish as a sculptress recognized beyond her native land. Furthermore, this experience enriched her universe by meeting important writers and artists. Thus, she made friends with Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou (the Juana de America), Rafael Alberti, Alfonsina Storni, among others. These friendships continued through the years. In 1959 Rafael Alberti composed a poem titled "Marina Núñez del Prado," which concludes with these words:

> Oh! mano blanda y dura
> jazmín y garra, delicada mano;
> india mansa o quien sabe si feroz criatura,
> posible emperatriz de mi Oriente lejano
> saludo tu escultura,
> grande y tan alta como tu Altiplano![8]

She was also fortunate to befriend Oswaldo Guayasamín, the Ecuadorian artist who in 1965 painted her portrait.[9]

This positive review gave her the confidence to look for larger art centers and to create new sculptures in order to prepare for future exhibitions. Thus, after two very successful years in Buenos Aires and Montevideo, she returned home to Bolivia. Her stay in Buenos Aires provided her with a First Prize "Foreign" gold medal won at the Annual Salon of Argentine Women. This gave her great self-confidence in her art, and she decided to send her sculptures to the Berlin International Exposition where she was also awarded a gold medal. Afterwards she concentrated on preparing an exposition for New York.

Rubiano Caballero, in his work *La escultura en América Latina,* states that sculpture in Latin America clearly followed the schools of the United States and Europe. Furthermore, he asserts that even the artists called *nacionalistas* were strongly influenced by the American and European artists of the time. Describing the sculpture in Bolivia, Rubiano states that during the twentieth century, one of the important sculptors to note is Marina Núñez

del Prado, particularly because the expression of her pre-Columbian roots is so well defined in her art. He also states that the influence of Henry Moore, who focused his art on two themes, the inclined figure and the mother and son, is evident in the works of Núñez del Prado. As a representative sculpture, Rubiano illustrates her work titled *Victoria* (1958) carved on basalt, a dark volcanic rock.[10]

Rigoberto Villarroel states that beginning in 1943, Marina developed an interest in social themes portraying in her works the plight for equality, denouncing the inhuman conditions of the mining laborers, and other representations of Bolivian native groups. Thus, her work *Mineros en rebelión,* a sculpture carved in wood, received a prize in New York in 1944. Similar themes are depicted in her works during this period, which Pedro Querejazu characterizes as "originator within the movement of native realism."[11] He describes Núñez del Prado's creations as "developed from indigenous to abstraction, working in a great variety of materials, most notably precious tropical wood from the Amazon region and Andean stones. Her subject matter centered on the female figure (i.e. Indian Madonnas) and symbolic animals and birds."[12]

Her admirable talent reveals that she could bring any material to life in her creations. Thus she worked with woods (nogal, guayacán, lapacho, and quebracho) between 1955 through 1960. She also worked in cement; noteworthy are her *Madre India* and *Llamas.* She sculpted two busts and a beautiful creation titled *Flores de los Andes* (1946) in bronze. She carved her own bust in basalt (1945) and her mother's bust in onyx. She also created works in a variety of rocks and stones. Rigoberto Villarroel affirms that Marina Núñez del Prado began to express in her work her beliefs of social justice and equality among mankind. This is evident in her works *Mineros en rebelión, Con la vida en los hombres,* and *A cuestas con la vida. Mineros en rebelión* obtained a prize from the Association of Women Artists of New York in 1948. She continued participating in many exhibitions, sometimes by herself or in groups, receiving praise and awards at important art centers.

Tatiana Davitiants-Vartañan also detected the inner feelings of Marina and quotes Gabriela Mistral: "De esta genial boliviana . . . la patria suya rebosa a Bolivia, ella comprende toda su América india y mestiza," which characterizes the sources of inspiration, style, and themes that she chooses for her works. For Davitiants-Vartañan, Marina's first important works were *Mi padre, La pesca,* and *La cabeza de Milón.* For Davitiants-Vartañan something that should be celebrated is Marina's intense expression in her sculptures of the Altiplano region and its people and animals. Her deep knowledge of the mythology of the Aymara culture is evident in her works: *Aymara, Telésforo, Amauta,* and *Condor Mallcu,* carved in granite rock, as well as her group of *Llamas, Gallo, Alpacas, Paloma, Pescado,* and many others. Davitiants-Vartañan observes that there are no racial prejudices in Marina's art, stating that for her "la criolla

y la indígena son igualmente hermosas,"[13] thus the portraits *Mi Madre* and *Nicolasa* look alike and both portray a kind and sincere smile. Davitiants-Vartañan illustrates her article on Núñez del Prado with Marina's own self-portrait carved in 1941 in basalt; *Madonna Aymara* (1946), carved in bronze; *Danza de cholas* (1936); and *Mineros en rebelión* (1944), carved in nogal. Thus, Davitiants-Vartañan's work exposes the different stages of Marina's development, as well as the different themes and materials used in her work. She points out that Marina's maturity and most prolific years were the 1950s.

In 1951, Marina Núñez presented an exhibition at the Museo Nacional de Artes de Rio de Janeiro and at the Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Her works were inspired by the Andean mother, creations that are referred to as *madonas indias.* From this period she has many sculptures, for example, *Madre India* and *Madre y niño,* which some critics compare to David Alfaro Siqueiros's sculptures *Madre proletaria* and *Madre campesina.* She also had different interpretations of "Mujer altiplánica." Additionally, she participated in the Primera Bienal Hispanoamericana de Arte at Madrid. There she was awarded the *Premio escultura* for her *Madre aymara.*

Marina's expression of her musical talent can be appreciated in her various sculptures interpreting the musical folklore performed in different types of dance. Her works *Danza de trabajo, Danza de cholas, Danza de cóndores,* and *Danza de Huaca-tokoris* clearly illustrate her musicality. Also important are her years as an instructor at the Academia de Bellas Artes de La Paz from 1927 to 1929 as well as her time teaching artistic drawing and sculpture from 1930 to 1938. In particular, I want to share my sister Blanca's experience as her pupil at the American Institute of La Paz. She remembers Marina as being like a living sculpture herself, impressed by her strong features and artistic talent. Something that Blanca always noted was the continual encouragement and respect that Marina Núñez had for each of her students, showing them how to interpret the different models that she chose for them, and how she was delighted seeing the artistic creativity of each one.[14]

As I described Marina's family, there is no doubt that this was a main source of her inspiration and support, as well as of her sister Nilda, who was also a groundbreaker in the art of jewelry creation in Bolivia. In addition to leaving a great legacy for Bolivian art and sculpture, the Núñez del Prado family donated their family home in La Paz to establish a museum where their works could be viewed and continue to inspire future generations. The best summation of Marina's life is in her own words:

> Mi vida es mi obra: siento la inmensa dicha de haber nacido bajo la tutela de los Andes, que son la expresión de la fuerza y el milagro cósmico; así, mi obra expresa el espíritu de mi tierra andina y el espíritu de mi gente aymara.[15]

NOTES

1. Marina Núñez del Prado, *Eternidad en los Andes: Memorias de Marina Núñez del Prado,* ed. Alvaro Flaño (N.p.: Editorial Lord Cochrane, 1973).

2. Ibid., p. 16.

3. Ibid., p. 22.

4. Rigoberto Villarroel Claure, *Marina Núñez* (La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, 1962), p. [1].

5. *Escultura de Marina Núñez del Prado* (Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1961), p. 20.

6. Ibid., p. 22.

7. Núñez del Prado, *Eternidad en los Andes,* p. 12.

8. Ibid., p. 14.

9. Ibid., p. 131.

10. Germán Rubiano Caballero, "Bolivia," in *La escultura en América Latina* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986), pp. 77–79.

11. Pedro Querejazu, "Bolivia. Sculpture. Marina Núñez del Prado," Grove Dictionary of Art Online, 2003, www.groveart.com, accessed July 11, 2003.

12. Villarroel Claure, *Marina Núñez,* pp. 3–32.

13. Tatiana Davitiants-Vartañan, "Marina Núñez del Prado y la escultura boliviana," *América Latina* (Moscow) 11, no. 35 (1980): 101–110.

14. Blanca S. Cavero, interview by author, Oak Brook, Ill., May 1, 2003.

15. *Casa Museo Núñez del Prado* (La Paz: Fundación Núñez del Prado, 1993), p. 5.

BIBLIOGRAPHY

American Association of University Women. *Marina Núñez del Prado.* Washington, D.C.: American Association of University Women, 1945.

Associated American Artists. *Marina Núñez del Prado.* New York: Associated American Artists Galleries, 1952.

Bailey, Joyce Waddell, ed. *Handbook of Latin American Art* (Manual de arte latinoamericano). Vol. 1, pt. 2. Santa Barbara, Calif.: ABC-Clio Information Services, 1984.

Bénézutm, E., ed. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs.* 9th ed., tome 10. Paris: Gründ, 1999.

Biblioteca Luis-Ángel Arango. *Marina Núñez del Prado, escultura.* Bogotá: Biblioteca Luis-Ángel Arango, 1965.

Biller, Geraldine P., et al. *Latin American Women Artists, 1915–1995* (Artistas latinoamericanas). Milwaukee, Wis.: Milwaukee Art Museum, 1995.

Brumme, Ludwing. *American Sculpture.* New York: Crown Publishers, 1948.

"Casa Museo Núñez del Prado." La Paz: Fundación Núñez del Prado, 1993. http://www.bolivian.com/cmnp/index.html. Accessed May 20, 2003.

Castedo, Leopoldo. *Historia del arte iberoamericano.* Madrid: Alianza, 1988.

Christie, Manson, and Woods International. *Important Latin American Paintings, Drawings and Sculpture: Properties From the Estates of Fredrik Roos, Claudio Bruni Sakraschik, Arlete Selignmann.* New York: Christie's, 1992.

Color y piedra. Lima: Ediciones Sol, 1950.

Davitiants-Vartañan, Tatiana. "Marina Núñez del Prado y la escultura boliviana." *América Latina* (Moscow) 11, no. 35 (1980): 101–110.

Drinker, Sophie. *Music and Women.* New York: McCann, 1948.

Esculturas 1995. Santiago: Galería Espacio Arte, 1995.

Fernández Aldana, B. *Broadway habla español.* Mexico: Edición Radio Prensa, 1947.

Galería Bucholz. *Marina Núñez del Prado: Mujeres andinas al viento: Exposición de esculturas en bronce y onix con sus bosquejos.* Bogotá: Galería Bucholz, 1975.

Grand Central Art Galleries. *Bolivian Sculptures by Marina Núñez del Prado: Grand Central Art Galleries.* New York: Galleries, 1941.

Homenaje a Marina Núñez del Prado. La Paz: Fundación Marina Núñez del Prado de Falcón, 1995.

Institute for Research in Biography. *World Biography.* New York: Institute for Research in Biography, 1948.

Instituto de Arte Contemporáneo. *Marina Núñez del Prado.* Lima: Instituto de Arte Contemporáneo, 1965.

Jardín de esculturas de Marina Núñez del Prado. Lima: Librería Editorial "Minerva" Miraflores, 1989.

Kainz, Luise C. *Exploring Art.* New York: Harcourt Brace, 1948.

Lange Loma, Guillermo. *El mensaje secreto de los símbolos de Tiahuanaco y del lago Titikaka.* La Paz: Ediciones Gràficas, 1994.

Lizàrraga, Karen. *Figuras femeninas andinas.* Lima: K. Lizàrraga, 2001.

———. *Identidad nacional y estética andina: Una teoría peruana del arte.* Lima: CONCYTEC, 1988.

Lundkvist, Artur. *Vulkanischer Kontinent.* Leipzig, Germany: Brockhaus Verlag, 1958.

M. Núñez del Prado. Venezia: Biennale de Venezia, 1966.

Marina Núñez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

Marina Núñez del Prado. Boston: Museum of Fine Arts.

Marina Núñez del Prado. La Habana: Lyceum, 1953.

Martín, Percy Alvin. *Who's Who in Latin America.* Palo Alto, Calif.: Stanford University Press, 1935.

Mesa, José de. *Escultura virreinal en Bolivia.* La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.

Moore, Barbara. *Women Artists of the Americas.* Santa Monica, Calif.: J. Paul Getty Trust, 1994.

Museo de Bellas Artes. *Marina Núñez del Prado.* Caracas: Museo de Bellas Artes de Caracas, 1977.

Museo Nacional de Bellas Artes. *Marina Núñez del Prado.* Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1959.

Museum of Modern Art of Latin America. *Sculpture of the Americas into the Nineties.* Washington, D.C.: Museum of Modern Art of Latin America, Organization of American States, 1990.

Núñez del Prado, Marina. *Eternidad en los Andes: Memorias de Marina Núñez del Prado,* ed. Alvaro Flaño. N.p.: Editorial Lord Cochrane, 1973.

———. "Lap." *Art 318 Study Prints: Part III.* http://www.uwrf.edu/history/prints/women/prado.html. Accessed May 20, 2003.

"Núñez del Prado, Marina (1910–)." In *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art,* edited by Harold Osborne. New York: Oxford University Press, 1981.

Obelisk Gallery. *Marina Núñez del Prado.* New York: Obelisk Gallery, 1963.

Obras escultóricas de Marina Núñez del Prado: Museo de Arte Moderno. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968.

Petit Palais. *Marina Núñez del Prado.* Paris: Petit Palais, 1953.

Portugal Ortiz, Max. *Escultura prehispánica Boliviana.* La Paz: Carrera de Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés, 1998.

Presidencia de la Nación. *1a Bienal Nacional del Deporte en el Arte.* Buenos Aires: Presidencia de la Nación, Secretaría de Deportes, 1999.

Puerto, Cecilia. *Latin American Women Artists, Kahlo and Look Who Else.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.

Querejazu, Pedro. "Bolivia. Sculpture. Marina Núñez del Prado." Grove Dictionary of Art Online, edited by L. Macy. 2003. www.groveart.com. Accessed July 11, 2003.

Romero, Fernando, and Pedro Querejazu. *Pintura boliviana del siglo XX.* La Paz: Banco Hipotecario Nacional, 1989.

Rubiano Caballero, Germán. "Bolivia." In *La escultura en América Latina.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986. Pp. 77–79.

Schaedel, Richard P. *An Analysis of Central Andean Stone Sculpture.* New Haven: Yale University Press, 1966.

Solow, Eugene A. *Important Latin American Paintings, Drawings and Sculptures (Part II).* New York: Christie, Manson and Woods International, 1996.

Theran, Susan, ed. *Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction.* Newton, Mass.: Auction Index, 1999.

Thompson, Herbert, trans. *Escultura de Marina Núñez del Prado.* Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1961.

Turner, Jane Shoaf, ed. *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Art. Grove Encyclopedias of the Arts of the Americas.* New York: Grove's Dictionaries, 2000.

Villarroel Claure, Rigoberto. *Arte contemporáneo: Pintores, escultores y grabadores bolivianos, desarrollo de las artes y la estética, de la caricatura.* Buenos Aires: Academia Nacional, 1952.

———. *Bolivia.* Washington, D.C.: Pan American Union, 1963.

———. *Marina Núñez.* La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, 1962.

World House Galleries. *Marina Núñez del Prado.* New York: Galleries, 1959.

World House Galleries. *Marina Núñez del Prado.* Washington, D.C.: World House Galleries, 1964.

3. Frida Kahlo and Her Struggle against Tradition

Marian Goslinga

The Latin American Women's Movement is alive and well in most countries in South America, although its course varies in each case depending upon the relative ease of dislodging a system of traditional values based almost in its entirety upon a constant of male superiority.

Despite the odds, throughout the region, women continue to organize around myriad issues, including race, ethnicity, poverty, war, anticommunism, human rights, civil rights, the workplace, and the right to vote. In the case of human rights, women have come out en masse to support and promote not only basic rights such as those guaranteed by the *United Nations Declaration of Human Rights,* but the more specific rights of women, children, and other minority groups.

In Argentina, for instance, there are many motivated, spontaneous, and active women's organizations such as the Madres de la Plaza de Mayo and the Abuelas de la Plaza de Mayo. Guatemala has the Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala (CONAVIGUA). These groups are highly structured, have their own website, and meet for frequent rallies and demonstrations. Members of the Madres de la Plaza de Mayo march every Thursday in a ritual that has become commonplace in Buenos Aires.

Women's efforts to challenge repressive regimes, deeply entrenched norms of machismo, and extreme poverty defy conventional stereotypes about women and provide inspiring examples of how to sustain hope during difficult times.

One such unique woman is Frida Kahlo, who with her life and art openly challenged traditional norms to become an inspiration—not in the same sense as her "copatriota" Sor Juana Inés de la Cruz or the equally mesmerizing Dame Eugenia Charles, Prime Minister of Dominica from 1980 to 1995 known as the "grande dame" of Caribbean politics. Frida not only advanced the position of the female artist, but unknowingly addressed the more comprehensive issue of women's status in a society obsessed with male superiority and did so with unqualified success.

This paper will discuss some of the pertinent facts of Kahlo's life that not only affected her art but made her stand up against one of the most influential men in twentieth-century Mexico—her husband, Diego Rivera. Just being Frida

unintentionally gave her actions a much wider effect until they resonated and energized a movement that got into second gear whenever a prominent woman transcended the traditional boundaries imposed upon her by her sex. As one autobiographer wrote: "A visit with Frida was becoming obligatory for every important person traveling through Mexico City. Through her home passed the Rockefellers, Edward G. Robinson, Josephine Baker, Gabriela Mistral, the presidents of many countries, many ambassadors, and other luminaries."[1]

Second, this paper will analyze and discuss within the context of identity, self-worth, and antitraditionalism, some of Frida Kahlo's self-portraits, those unique testimonials to her evolving style. Throughout this presentation, the figure of Diego Rivera is commanding, his influence pervasive, and his marriage to Frida central to her health and well-being. He obviously cared for her deeply and she for him. They just could not live together.

Biography

Frida Kahlo's biography is famously startling and dominated by two significant occurrences, which were to have far-reaching consequences for the world of Mexican art and feminist ideology. Born in Coyoacán, Mexico, on July 6, 1907, she was educated at the prestigious National Preparatory Academy, located in Mexico City's *zócalo,* where she pursued studies intended to lead to a medical career.

A bus accident in 1925 was the first in a series of traumatic events, which were to determine the subsequent course of her life. As a result, Kahlo was left with multiple spinal fractures and a shattered right foot, which required prolonged hospitalization and periodic operations and recuperations throughout her life. It also left her with chronic pain, which accompanied her for the rest of her life.

She began to paint during one of her early periods of recuperation, and the accident and its aftermath provided a powerful source of images and subject matter for her work. Kahlo married renowned Mexican muralist Diego Rivera on August 21, 1929 (when she was twenty-two and he was forty-two), and her difficult and intense relationship with him was the second event of lasting effect and another recurrent theme in her art. The Riveras had, for all purposes, an "open marriage" with both of them having extramarital affairs. It has been alleged that Frida was bisexual and had affairs with many women—that is, Georgia O'Keefe being one of her lovers. Her leftist political convictions also led to Frida's liaison with Leon Trotsky. Diego, in no position to act the cuckolded husband, had numerous affairs of his own during his marriage to Frida (counting one with Frida's sister Cristina), and made no effort to hide them.

In the fall of 1930, Frida traveled with Diego to the United States, first to San Francisco where Diego worked on murals at the Pacific Stock Exchange and the California School of Fine Arts. Then in the summer of 1931, they traveled to New York where Diego had a major exhibition of his work. In the spring

of 1932 they moved to Detroit where Diego worked on a series of murals at the Detroit Institute of Arts. At this time, Frida had become pregnant; however, as a result of the bus accident, she could not have children so she miscarried. As a result of additional complications, she was briefly hospitalized and, in 1933, the Riveras returned to Mexico. Diego continued his philandering ways and, in 1939, they divorced only to remarry on December 8, 1940.

Despite Diego's many shortcomings as a husband, he helped Frida in many ways. He was the one to suggest to her that she should begin wearing the traditional Mexican clothing, which consisted of long, colorful dresses and exotic jewelry. This clothing along with Frida's heavy, connecting eyebrows became her trademark. (See *The Two Fridas* in the appendix.) He also loved her work and never ceased to encourage her even when she was "down." Diego was her greatest admirer and she, in turn, was his most trusted critic and the love of his life.

Although well known as an artist in the United States and Europe (in 1938 she had met André Breton, who, with Marcel Duchamp, helped arrange for major exhibitions of her work in Paris and the United States), Frida did not have a major exhibition in Mexico until 1953 when her health had deteriorated to the point that she was forced, against doctor's orders, to go to the opening in an ambulance accompanied by a motorcycle escort. She was carried inside on a hospital stretcher where she proceeded to receive the assembled guests, photographers, and reporters as if she were royalty. She told jokes, entertained, sang, and drank tequila the whole evening. The event was an amazing success. This was Frida: unbeatable even under the worst scenario.

That same year, she had to have her right leg amputated below the knee due to a gangrene infection. This last straw caused her to become deeply depressed and suicidal. She attempted suicide several times. On July 13, 1954, Frida died in the Casa Azul, the same place where she was born forty-seven years earlier. After her death, Rivera donated her house to the Mexican government as a museum. Kahlo's work was designated national patrimony in 1985.

Works: The Self-Portraits

Frida let out all her emotions on canvas where she painted her anger and hurt over her physical suffering and her stormy marriage for the entire world to see. Approximately one-third of her work consists of self-portraits. Indeed, self-preoccupation defines her work. Rooted in vibrant Mexican folk art and influenced by Rivera's use of color, her self-portraits are invested with surrealistic imagery constituting a personal symbolism rather than an abstract surrealist statement.

Her preoccupation with self-portraits indicates a search for identity—an attempt to assert herself and to rise above her husband's imposing presence. Others have defined Frida's mania for self-portraits as a sort of therapy to survive an alienation of suffering and physical pain from herself, and a kind of

repression of the ravaging action inflicted by external events on her body (bus accident, miscarriages, surgery, and "weird" medical treatments). Frida herself explained that the reason she painted so many self-portraits stemmed from her loneliness and from the fact that she was the person she knew best.

Her use of Mexican costumes, jewelry, and pageantry points to a return to the past—a Tehuana past. It is no coincidence that a traditionally strong matriarchal society exists in Tehuantepec. After her divorce, Frida's style, for instance, changed drastically as she shed the long hair and native Mexican dress Diego so loved. (See *Self-Portrait with Cropped Hair* in the appendix.)

During her life, Frida Kahlo was recognized primarily by the intellectual elite, both in Mexico and internationally, but was not well known among ordinary Mexicans, particularly because she worked in mediums that did not lend themselves to mass distribution. She did not paint murals or mass-printed graphics, both of which were the mediums of choice for the purpose of accessing ordinary Mexicans.

In 1983, Hayden Herrera wrote her compelling biography of Kahlo, capitulating the Mexican painter to hitherto unknown heights of fame. Recently, with the distribution of the movie *Frida* (2002), Selma Hayek beat out both Madonna and Jennifer Lopez to play Frida.

NOTES

1. Martha Zamora, *Frida Kahlo: The Brush of Anguish* (San Francisco: Chronicle Books, 1990), p. 99.

APPENDIX

Selected Self-Portraits in Chronological Order

1. *Self-Portrait with Necklace* (1933). Early portrait when Diego's influence was at a minimum.
2. *Self-Portrait Dedicated to Leon Trotsky—Between the Curtains* (1937). Both Frida and Diego were active in the revolutionary movement in Mexico. Diego was a supporter of Leon Trotsky, whom Stalin had ousted from the Soviet Union a few years after the death of Lenin. In early 1937, Diego helped Trotsky and his wife, Natalie, move to Mexico and invited them to stay at the Casa Azul. Frida was both impressed with and enamored of Trotsky, and they had a brief affair. On Trotsky's birthday, November 7, Frida painted the *Between the Curtains* portrait for him.
3. *Self-Portrait with Monkey* (1938). In this well-known self-portrait, Frida's signature icon—her joined eyebrows—is emphasized. She chose a monkey as her companion, because she admired its childlike and playful nature.
4. *The Two Fridas* (1939). In spite of the power that characterizes all of her work, *The Two Fridas* is perhaps one of her best-known paintings. It consists of two life-size self-portraits that Frida completed at the same time as her divorce from Rivera, an event that partly explains the painting. The Frida on the right, dressed as a Tehuana,

is the one Rivera loved; the other, in Victorian dress, is the one he no longer loves. Both are seated on a bench holding hands. The loved Frida holds a picture of Rivera as a child. From it a vein winds up to connect with the other Frida. One of its branches reaches her hand, which holds a pair of pincers. Blood gushes out and stains the white dress. Frida's remarkable knowledge of anatomy and physiology can be traced to the time she spent at the National Preparatory School where she briefly trained to become a doctor. The surgical pincers are exactly like those used by physicians in such cases.

5. *Self-Portrait with Cropped Hair* (1940). Frida painted this self-portrait shortly after she divorced Diego. Rebelling against Mexican women's traditional dresses, admired by Diego, she shows herself defiantly cutting her long hair in a man's shoes and oversized shirt. The seemingly animate locks of fresh-cut hair, surrounding her, have a dreamlike quality reminiscent of surrealism. At the top of the portrait, she wrote the lyrics of a popular song: "Mira que si te quise fué por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero."
6. *Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird* (1940).
7. *Self-Portrait with Braid* (1941). One of the first bust-length self-portraits produced after her return to Mexico from San Francisco. It can be seen as a comment on her remarriage as a counterpart to *Self-Portrait with Cropped Hair,* from the period of her divorce. One imagines that the hair strewn all over the ground in the earlier picture has been gathered, braided, and shaped into a pretzel on top of Frida's head. Putting back her hair is a reaffirmation of the femininity she had denied.
8. *Self-Portrait with Tehuana—Diego in My Thoughts* (1943). In this self-portrait, Frida painted herself in the traditional costume of Tehuantepec. Paying homage to her husband, she painted him on her forehead to show her affection and, perhaps, obsession.
9. *The Broken Column* (1944). This is a kind of homage to all those who suffer from spinal injuries. Although most critics believe that it expresses Frida's suffering after her first spinal operation, this work precedes that intervention and bespeaks the terrible agony that results from such injuries. In this self-portrait, Frida is nude and standing upright. Her torso is split in two by a wide gap inside of which is a broken Ionic column. The architectural element is the artist's way of glorifying her infirmity conferring on her fractures a certain art and beauty. An orthopedic corset like the ones she often had to wear wraps around the tormented torso. The tears and nails that mar her face and body lend great drama to the work, as does the cold and challenging gaze in her eyes, which look straight ahead with great determination.
10. *Self-Portrait—Thinking about Death* (1945).
11. *The Little Deer* (1946). This is a beautiful animal, with the body of a deer and Frida's head, impaled by arrows. The creature faces its fate with equanimity—much as Frida did when she agreed to an operation to relieve the constant pain she endured.
12. *Self-Portrait with Loose Hair* (1947). "Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Tengo 37 años y es el mes de Julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyacán, Mexico, lugar donde nací."

Frida Kahlo Links

http://www.artchive.com/artchive/frptoc/kahlo.ext.html
http://www.artcyclopedia.com/artists/kahlo.frida.html
http://www.fbuch.com/fridaby.htm
http://www.fridakahlo.it/
http://www.lasmujeres.com/fridakahlo/
http://www.mexconnect.com/mex/travel/grandall/grfridamuseo.htm
http://www.myhero.com/hero.asp?hero=f_kahlo (website written by Jennifer Beck)
http://www.nmwa.org/legacy/bios/bkahlo.htm
http://www.salmahayek.org/frida (link to the movie)

4. Amelia Peláez: fusión de vida y arte

Lesbia Orta Varona

Amelia María de la Caridad Peláez y del Casal nació el 5 de marzo de 1896 en el pueblo de Yaguajay, provincia de las Villas. Nace Amelia justamente durante los años en que se luchaba por la independencia de Cuba del poder español; momentos de tribulación y limitaciones para los cubanos. La pintora siempre recordaría más tarde que, aunque muy joven, había "vivido la guerra" con sus campos de concentración del general español Weyler, el hambre, la fiebre amarilla y los ataques de guerrilla de los combatientes cubanos.

Amelia fue la quinta de once hijos del Doctor Manuel Peláez y Laredo, y María del Carmen del Casal y Lastra. Su padre era graduado de la Universidad de la Habana, y su madre Doña Carmela, que vivió hasta llegar a la edad de 97 años, provenía de una familia de la clase alta cubana y fue educada en Mobile, Alabama hasta quedar huérfana. Doña Carmela, que era hermana del poeta Julián del Casal, dominaba el inglés y el francés y era maestra, así como pianista de talento e incursionaba en la pintura como pasatiempo.

La niñez de Amelia en Yaguajay fue maravillosa. Su madre fue su maestra y aunque desde pequeña rehusó las clases de música, siempre estuvo interesada por el dibujo. Magdalena Peñarredonda Doley, patriota cubana y maestra de su madre cuando regresó de los Estados Unidos, siempre animó a la joven Amelia a pintar cuando visitaba a su familia, trayéndole cajas de pinturas y caballetes portátiles. La vida social del pueblo se centraba en las visitas de familiares y amigos y en las fiestas religiosas, costumbre que siguió practicando la pintora a través de toda su vida.

En 1915 la familia se tiene que trasladar a La Habana por enfermarse de gravedad el padre. Se mudaron a una casa que éste había construido en 1912 en el barrio de La Víbora, un barrio más tranquilo que otros barrios de la ciudad y que fue de gran atractivo para esta familia de provincia. La casa estaba construida en estilo neo-clásico, con adaptaciones peculiares a la arquitectura cubana: balcones con rejas decoradas, persianas, techos altísimos, mamparas, y una abundante decoración en los capiteles, cornisas, frisos y barandas. La decoración de esta casa es representativa de la visión típica de la clase alta cubana de fines del siglo XIX, ajena a los grandes cambios sociales, políticos y económicos que tuvieron lugar durante la vida de Amelia y aun hasta nuestros días. El jardín era una extensión de la casa y más tarde se convirtió en el retiro personal de Amelia, el sitio que visitaba temprano en la mañana para regar, cortar y fertilizar las plantas, muchas de las cuales se hallan plasmadas en su arte.

Después de la muerte de su padre, su madre inscribió a Amelia en la Academia de San Alejandro en 1916. Sus maestros fueron pintores tradicionales tales como Armando Menocal, Esteban Valderrama y Leopoldo Romañach, este último el más destacado del grupo. Romañach, al contrario de los otros maestros de la Academia, permitía a sus alumnos el estudio de corrientes contemporáneas, por lo cual Amelia lo consideró el mejor maestro que tuvo. A este pintor y maestro le gustaba pintar a sus alumnos y le pidió a Amelia que posara para él. Hizo dos retratos, donde la misma aparece con las características físicas que tendría toda su vida: más bien gruesa, con su pelo recogido en un moño, que luego cortaría corto, y unas manos suaves y expresivas, siempre dispuestas a examinar una flor o realizar alguna tarea hogareña.

Amelia disfrutó las clases de pintura en la Academia y vivió una época feliz durante este tiempo. Allí también conoció a otros artistas que formarían más tarde la primera generación de modernistas cubanos como Víctor Manuel, Fidelio Ponce y Eduardo Abella. Por motivo de su graduación de San Alejandro en 1924, Amelia tuvo una exhibición de sus cuadros junto a María Pepa Lamarque en la Asociación de Pintores y Escultores. Los cuadros consistían en su totalidad de pequeños paisajes con características íntimas y ascéticas, influenciados por el arte de Romañach. La obra de Amelia ignora lo externo y se concentra en los elementos básicos del paisaje, el efecto de la luz, y su respuesta subjetiva al todo.

A finales de los años 20 Amelia parte para París, acompañada por Lydia Cabrera y la madre de ésta. A Amelia le fue otorgada una beca del gobierno para continuar sus estudios y visitar los museos del viejo mundo. Las dos mujeres compartieron un atelier en el barrio de Montmartre, desde donde se vislumbraba todo Paris. Se encontraron con el París de Picasso, Joyce, Gertrude Stein y Hemingway entre otros, descubriéndose un mundo nuevo para la recatada Amelia. Esto no significó que la pintora hiciera muchos amigos entre los escritores y artistas que conoció debido a su timidez. Ella prefería encerrarse en sí misma, su trabajo y las obras maestras del Louvre.

Las dos mujeres tomaron cursos de historia del arte y de pintura en la Escuela del Louvre y en la Escuela de Bellas Artes, viajando extensamente durante el verano visitando España, Italia, Alemania, Hungría y Checoslovaquia. Las obras que hace la pintora durante 1929 y los próximos cuatro años muestran el interés de Amelia por pintores como Modigliani, El Greco, Seurat y su mayor comprensión de los propósitos de los cubistas, sobre todo de Picasso y Braque.

En 1931 Amelia ingresó, conjuntamente con Lydia Cabrera, en la recién inaugurada "Academie Contemporaine" de Fernand Léger. Ambas mujeres fueron alumnas y amigas de la constructivista Alexandra Exter, quien en esta época se distinguía por sus diseños teatrales y de vestuario. Amelia estudió composición y armonía de color con Mme. Exter y muchos años después afirmó que a ella le debía su aprendizaje más significativo y un profundo

conocimiento técnico. Ciertamente, el énfasis en el color, la descomposición de formas y la abstracción agregaron algo más al ya conocido cubismo.

La amistad y el agradecimiento que Amelia sintió hacia su maestra Alexandra Exter, se manifestaron cuando regresó a Europa en 1948, después de catorce años sin visitarla. Pone todos sus esfuerzos en localizar a la pintora rusa, con quien había perdido el contacto durante la guerra, y la encuentra viviendo en la oscuridad y casi en la pobreza en las afueras de París. Durante los dos últimos años de la vida de Madame Exter, Amelia le envió dinero, comida y ropa desde Cuba.

Después de siete años viviendo en Europa, Amelia al fin tiene la oportunidad de exhibir su obra en 1933, con la ayuda de su amiga Lydia Cabrera (quien había renunciado a la pintura a favor de la literatura), en la Galería Zak, en la Plaza de St. Germain des Prés. Allí presentó treinta y ocho cuadros, ocho retratos de mujer, nueve paisajes y más de veinte naturalezas muertas de flores, peces y frutas. Varios críticos prominentes de arte se refirieron a Amelia encomiosamente. Francis de Miomandre escribió en la introducción al catálogo de la exposición:

> Aislados en sus íntimos sueños, los objetos, flores, paisajes, extrañas figuras, son a la vez fuertemente naturales y etéreas. . . . Flores petrificadas en el momento de su florecer más soleado; bosques vistos desde el cielo y reducidos a verdes ondulaciones; jardines en un limbo soñoliento de color, casi escondidos por la abundante vegetación . . . un mundo enigmático encerrado en sí mismo, rodeado de una enigmático silencio.

Cuando Amelia Peláez regresa a Cuba a los 38 años, había absorbido las enseñanzas de variedad de maestros, pero todavía no había desarrollado su propio estilo. En una rara discusión de su obra en 1936, Amelia hizo un análisis de su actitud hacia la pintura:

> No me interesa copiar el objeto. A veces me pregunto, ¿para qué pintar naranjas de un verismo exterior? Lo que importa es la relación del motivo con uno mismo, con nuestra personalidad, y el poder que tiene el artista de organizar sus emociones. Esta es la razón por la cual rompí, deliberadamente, con las apariencias. Una de las grandes adquisiciones de los artistas de hoy es haber encontrado la expresión por el color. Siguiendo este principio he dedicado todos mis mejores esfuerzos durante estos últimos años. Acostumbrada a expresar mis emociones valiéndome de la pintura, qué podría decir yo al público, por medio de la palabra escrita a fin de hacerlo sentir, no comprender, desde luego, esta honda emoción, este choque de mi sensibilidad con el natural.

Amelia vuelve a su casa de La Víbora y esto la lleva a utilizar una paleta de colores más brillantes, los tonos monocromáticos se transforman en colores tropicales calientes y frescos, hay más profundidad, y sus flores y frutas de invernadero ya no son europeas sino caribeñas. El efecto del ambiente nativo

cultural cubano impacta no solo a Amelia, sino a otros artistas de la época. Los colores ya de por sí fuertes de las flores, árboles, arbustos y frutas de la isla adquieren aún mayor intensidad a la luz del trópico. En su casa y en toda la ciudad abundan las formas y motivos cubanos con interesantes elementos arquitectónicos y decorativos: las verjas de ventanas y balcones, el medio punto, con sus variaciones rectangulares que dejaban filtrar la luz e iluminaban las habitaciones con brillantes colores; las columnas con capiteles decorados, las mamparas o medias puertas que dividían las habitaciones y permitían la circulación del aire y aseguraban cierta privacidad; los pisos de baldosas pintadas y los azulejos de las paredes, las balaustradas de piedra, pedimentos, cornisas y otros elementos comunes. Los ejemplos de la casa de Amelia, incluyen gruesas sillas y mesas de caoba en estilo victoriano, sillones de mimbre de complicado diseño, candelabros, jarras barrocas, tapetes bordados y cortinas de encaje, elementos usados en muchos de sus cuadros, dándole un aspecto mucho más barroco.

Además de sus cuadros, también trabaja en varios frescos que le fueron comisionados en edificios, como el de la Escuela Normal de Maestros en la ciudad de Santa Clara y el de la Escuela José Miguel Gómez en la ciudad de la Habana, ambos terminados en 1937 y hoy desaparecidos.

La primera mitad de la década de los 40 fue de viajes, exhibiciones y reconocimiento de la crítica. Amelia permaneció serena a pesar de estas actividades, solamente le interesaban sus descubrimientos estilísticos y su progreso artístico. Ya en esta época Amelia estaba reconocida en Cuba y en el extranjero como uno de los más notables pintores de la isla. Aunque muchos críticos analizaron el arte de Amelia durante este tiempo, fue el artículo de Robert Altmann, publicado por la revista *Orígenes* en su número de Invierno de 1945, el más profundo análisis de la obra de la artista refiriéndose a sus raíces en las tradiciones arquitectónicas y decorativas cubanas. Dice Altmann:

> El último eslabón de esta tradición ornamental ha pasado del campo de la arquitectura y de la decoración al de la pintura. En las composiciones de Amelia Peláez, verdaderos "jardines abstractos donde la forma se deleita de sí misma" la ornamentación reina e impone su simbolismo a toda figura.

Durante los últimos años de la década del 40, Amelia continúa desarrollando su nuevo estilo, se halla en la cumbre de su descubrimiento estético, trabajando aún con el entusiasmo y energía de un joven pintor.

El comienzo de la década de los años 50, vio a Amelia enfrascada en algo totalmente nuevo: la cerámica. Amelia, junto a otros artistas como Wifredo Lam y René Portocarrero decidieron experimentar con la cerámica. Los primeros resultados no fueron alentadores y muchas piezas estallaron en los hornos o se destruyeron por errores, debido a la falta de expertos para guiarlos. Amelia, que no tenía experiencia previa de ninguna clase, fue uno de los pocos

artistas que perseveró en el empeño. Los resultados fueron al fin satisfactorios y al poco tiempo halló una nueva carrera como ceramista.

En los años 50, además de diseñar y pintar vasijas de diferentes tipos de cerámica y de seguir pintando sus cuadros, Amelia terminó un gran mural de azulejos de cerámica para el Tribunal de Cuentas en 1953. Este no sería su único trabajo de este tipo. En el año 1958 le comisionaron el diseño de un mural de cerámica para el hotel Havana Hilton de La Habana, hoy Habana Libre. Este mural se consideraba como el mayor mural del mundo en su clase, pesando nueve toneladas y compuesto de mosaicos importados de Italia.

El interés de Amelia por la cerámica la llevó a abrir su propio taller en la Víbora, con la cooperación de un asistente y varios aprendices. Podía caminar desde su casa cada vez que así lo deseaba para crear objetos de exquisito diseño, que la han colocado entre los ceramistas más distinguidos de este siglo. Esta década la encuentra colmada de actividades: comisiones, importantes exposiciones, premios y entrevistas. A fines de los años 50, Amelia Peláez era probablemente la artista más distinguida y respetada de Cuba, y conjuntamente con Wifredo Lam, la más reconocida internacionalmente. A pesar de todas estas actividades y reconocimientos, su vida había cambiado poco. Todos los días, luego de atender su jardín, entraba en su estudio al otro extremo del patio y pintaba. Frecuentemente caminaba hasta su taller de cerámica que se encontraba muy cerca de su casa. Las tertulias con familiares y amigos se repetían diariamente, pues disfrutaba enormemente esta costumbre tradicional cubana.

La obra de Amelia era reconocida mundialmente y se había rodeado de un gran número de coleccionistas, tanto cubanos como extranjeros, y de visitantes que eran atendidos por su madre, o por su hermana quien estaba a cargo de la venta de sus trabajos. Ella prefería hablar de sus plantas, pájaros y dulces caseros, que discutir su arte. La pintura era parte de sus emociones, de su vida interior, por lo que le era muy difícil expresar en palabras lo que significaba para ella.

A pesar de los cambios políticos en Cuba, Amelia decidió quedarse en Cuba. La idea de abandonar su casa, el jardín y la labor de cuarenta años, hacían imposible la partida hacia el exilio. Como José Lezama Lima y el pintor René Portocarrero, estaban demasiado enraizados en su tierra para trasplantarse a un mundo diferente. Esta decisión la aisló aun más del mundo artístico contemporáneo, basado en Nueva York y en Europa, aunque el gobierno revolucionario la respetó como una de las artistas más destacadas de Cuba.

Su obsesión por el color continúa. Al principio de los años 60, creó una serie de cuadros casi totalmente amarillos, rojos y naranja. Estos cuadros recuerdan con sus motivos de flores centrales las obras monocromáticas de los años 30, con la diferencia en los colores fuertes y el énfasis en la luz. Estos cuadros pueden relacionarse con su lucha contra la ceguera producida por cataratas. En 1966 Amelia acompañada de su hermana Carmen, salió hacia Ginebra, Suiza,

donde vivía una sobrina suya, y con la ayuda monetaria de su familia que vivía en Estados Unidos y viejos amigos que vivían en Francia pudo sufragar los gastos de la operación.

Durante este tiempo, la amistad y la correspondencia con Lydia Cabrera se reanudan, y Amelia escribe su primera carta a ésta después de su operación de cataratas en Suiza.

> Querida Lydia: Esta es mi primera carta pues hace mucho tiempo que no podía escribir nada, así que ya sabes, mis primeros pasos sobre el papel son para ti. Mucho me alegró tu carta con tantos recuerdos lejanos y cercanos, pero eras tú, la de siempre, y eso es lo importante, sobre todo para mí en estos momentos de prueba terrible, donde he sentido el miedo en todo hasta respirar; es una carta magnífica la tuya, la sentí como una pieza musical lejana y hasta burlona, alegre y huracanada, en fin no sé si todavía entenderás mis epístolas enredadas, pero te aseguro que estoy más enredada que nunca y esto hay veces que también me da miedo.

La última carta que Lydia recibió de Amelia está fechada el 8 de febrero de 1967 y la escribió desde su casa de la Víbora.

> Querida cubanita: Quiero empezar el año escribiendo una retrasada y larga carta que recibirás cualquier día del año. Yo te escribí la última desde París. . . . ¿La recibiste? Creo que debes despertar, sacudir el pasado y ponerte en plan de ataque. La Europa que nosotros vivimos no existe en muchos aspectos, el ambiente no es tan cerrado como antes; hay más, pero más cordialidad. Yo tengo la impresión que la decadencia ha empezado con mucha altura y dignidad, pero al fin es el final. . . . De la vista he seguido bien, pero la salud parece que anda mal. Ahora, tengo un edema en una pierna que no puedo ponerme zapatos y tengo un plan de reposo. . . . Tengo un plan que yo creo que es lo mismo que la carabina de Ambrosio.

Como explica en su carta a Lydia, su salud se deteriora rápidamente. En la primavera de 1968, tratando de terminar el cuadro en el que estaba trabajando, una composición de medio punto, columnas, piñas y aguacates, Amelia fue llevada al hospital del que nunca salió. Falleció la mañana del 8 de abril, siendo velada en su casa a la manera tradicional. El padre Angel Gaztelu, sacerdote-poeta, amigo de muchos escritores y artistas cubanos, ofició el servicio fúnebre. La hermana de Amelia, Irene, colocó un Marpacífico rojo, en sus manos antes de cerrar el féretro.

A los dos meses de su muerte se celebraron unas honras fúnebres *In Memoriam,* en la Parroquia del Espíritu Santo de La Habana, de donde el Padre Gaztelu era párroco. Para esta ocasión el sacerdote escribió estos versos que definen perfectamente su espíritu y su hacer:

> Queda fija, tu memoria
> a la sombra de las alas
> del silencio, que aureola,
> tu pura frente de escarcha.

Como la espiga madura,
plena en su medida de oro,
dueña de tu luz soñada,
descansan en paz, tus ojos.

Tus ojos, que ya en la fuente
del color, tu amado, sueñan,
embebidos en los iris
de las astrales lucetas.

Memoria en flor de rocíos . . .
entre el cáliz de tus manos,
florecía el "mar-pacífico",
tu sueño final, celando.

Descansen en paz tus ojos,
tus manos y tu pincel,
y en el gozo de la luz
vivas, ebria, siempre. Amén.

Angel Gaztelu
Habana, Junio 7 de 1968

5. Espacios y símbolos en la evangelización del México colonial: el siglo XVI

Víctor J. Cid Carmona

El propósito de este trabajo es presentar algunos de los elementos propios de la arquitectura religiosa mexicana del siglo XVI. Dichos elementos se produjeron como fruto de la conquista e implicaron un cambio arquitectónico no sólo para los vencidos sino también para los vencedores, en particular, la arquitectura religiosa se enriqueció con componentes que sirvieron de puente ideológico entre la cosmovisión prehispánica y la judeo-cristiana.

Los pueblos prehispánicos estaban acostumbrados a las celebraciones religiosas en espacios abiertos, desde las plazas observaban tanto las ceremonias de adoración en las pirámides como las procesiones en las calzadas.

Esta concepción se repite cuando la arquitectura religiosa hispana se adapta y crea sus propios espacios para evangelizar, como: los atrios, las cruces atriales, las capillas posas y las capillas abiertas, en los que se conjugan las concepciones indígenas con las europeas.

Con el fin de trazar un línea que permita observar el uso que se dio a los elementos mencionados se aborda como introducción la llegada del primer grupo numeroso de franciscanos a Nueva España. Se describe después de manera general la estructura y usos de los atrios conventuales del siglo XVI refiriéndose a las capillas abiertas y las cruces atriales, concediendo especial atención a las capillas posas de Calpan, consideradas entre las más exquisitamente logradas.

Al final se trata sobre el cambio suscitado en los procesos de evangelización con el inicio de los medios impresos, que pudieron producirse luego de tener un profundo conocimiento de las lenguas indígenas, favorecido en buena parte con la práctica misional en las iglesias y sus espacios.

Descubrimiento y evangelización

Veintiocho años después del descubrimiento de América, la corona española se enfrentó al proceso de la conquista de México. Una de las primeras cosas que hizo el conquistador Hernán Cortés fue solicitar al Rey Carlos V que le enviase misioneros para evangelizar a los conquistados con el fin de lograr el máximo objetivo religioso: la salvación de las almas de los indios para gloria de la Iglesia Romana.[1]

El Rey accedió a esta petición y el 13 de mayo de 1524 arribaron a las playas de la Villa Rica de la Vera Cruz los primeros 12 franciscanos para iniciar de inmediato la conquista espiritual de los indios. Se trataba de los frailes: Juan de Palos (hermano lego), Francisco Jiménez, García de Cisneros, Toribio de Benavente "Motolinía", Francisco de Soto, Martín de Valencia (primer custodio elegido), Martín de la Coruña (o de Jesús), Antonio de Ciudad Rodrigo, Juan de Rivas, Juan Juárez, Luis de Fuensalida y Andrés de Córdoba (hermano lego).[2]

Los primeros doce franciscanos ya traían la comisión formal de la corona y además un proyecto propio, para construir una nueva humanidad con el hombre aborigen de México; su sueño era edificar en el antiguo imperio azteca—aquel reino milenario anunciado en el texto apocalíptico—erigir una humanidad nueva preparada espiritualmente para el fin de los tiempos, renovada en su quehacer intelectual y reinterpretada en su discurso propio.

A través del trabajo misionero, la España de Carlos V aportó a la Nueva España tres elementos esenciales: la religión católica, la lengua castellana y el arte renacentista; a través de ellos se fundamentó una nueva cultura: la resultante del encuentro y fusión entre el pensamiento prehispánico y el europeo.[3] Con estos factores se inició una gigantesca labor cultural en el Nuevo Mundo.

Al establecerse por primera vez en el altiplano central del Anáhuac, los doce franciscanos tomaron la denominación de Custodia del Santo Evangelio con el fin de señalar cuál era su definición espiritual.

A partir de 1524 los frailes seráficos iniciaron su tarea evangelizadora al fundar monasterios en dos grandes regiones del Nuevo Mundo conquistado: el valle de México y el valle de Tlaxcala.

Para establecer sus puntos de apoyo seleccionaron grandes centros de población, importantes por su relevancia precolombina en materia religiosa y política: México, Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo. Estas cuatro fundaciones se ampliaron en una primera etapa hacia Toluca, Tepeapulco, Tepeaca y Cholula; para expandirse después hasta Michoacán y Nueva Galicia, de modo que; para 1559, 380 franciscanos ya habían construido 80 monasterios, todos ellos con características semejantes.[4]

En el atrio de los monasterios de la Nueva España del siglo XVI se observan elementos arquitectónicos que retoman la tradición europea, aunque presentan modificaciones estilísticas, ellos son: las portadas de las iglesias, las bardas, las porterías conventuales y las cruces en los atrios. Hubo otros elementos que constituyeron auténticas creaciones coloniales mexicanas, sin antecedentes europeos: las capillas abiertas y las capillas posas.[5]

Se abordan a continuación, de manera general, la estructura y usos de los atrios conventuales del siglo XVI, en el siguiente orden: el atrio propiamente, las cruces atriales, las capillas posas y las capillas abiertas.

El atrio

Los españoles convirtieron la plaza prehispánica rodeada de pirámides en el atrio frontal de la iglesia. Este atrio tenía forma cuadrangular o rectangular y en el centro colocaban una cruz. Era de grandes proporciones para albergar a cientos de fieles y realizar varias ceremonias al aire libre como procesiones, funciones de teatro, catequizaciones, bautizos y casamientos. Se sabe que era lo primero que se erigía ya que los nuevos fieles no estaban acostumbrados a penetrar a los edificios para rendir homenaje a sus dioses.

En Europa la función práctica del atrio era funeraria, para asegurar a las almas cristianas su permanencia en tierra santificada en espera del juicio final; su función simbólica era representar al mundo cristiano con la cruz de Cristo como eje y en las cuatro esquinas la representación de los puntos del universo. En América, dichos puntos se presentaron marcados por pequeñas construcciones llamadas capillas posas, como seña de que la doctrina de Cristo estaba destinada a dominar al mundo.

En este punto era notable la semejanza con la concepción cosmogónica prehispánica, que imaginaba al mundo como un espacio cuadrangular, en forma de flor de cuatro pétalos, uno para cada uno de los puntos cardinales. En el centro de este espacio cruzaba la línea del tiempo que partía desde el mundo subterráneo representado por una pirámide invertida de 9 pisos que era el mundo de los muertos, continuaba esta línea del tiempo por la flor que era el mundo de los hombres y pasaba a través de otra pirámide superior de 13 pisos o cielos donde habitaban los dioses prehispánicos, quienes regían toda forma de vida.

El atrio se levantaba delimitado por una barda almenada con entradas en tres lados, las cuatro capillas posas en las esquinas y el templo principal con el edificio conventual orientado hacia el poniente, como lo disponía la liturgia vigente de que la fachada se abriese hacia el lugar en donde se encontraba el sepulcro de Cristo en la ciudad sagrada de Jerusalén.

Las cruces atriales

Se ha mencionado ya la disposición de las cruces atriales generalmente en el centro del atrio. En un principio fueron de madera y de tamaño monumental, luego se hicieron más pequeñas y labradas en piedra.

En ellas, los artistas indígenas labraron la corona de espinas en el eje de la cruz y los tres clavos en su lugar correspondiente. En otros casos, los evangelizadores permitieron que se labrara el rostro de Cristo acompañado de los signos de la Pasión, por ello, se ve en ellas: la escalera, el gallo de San Pedro y el látigo, por mencionar algunos. Cabe mencionar que las cruces están llenas de reminiscencias prehispánicas producto de la inercia técnica de la antigua escultura nativa.[6]

Las capillas posas

Se reconoce como una gran aportación mexicana a la arquitectura religiosa universal, la erección de las capillas posas, denominadas así porque una de sus funciones litúrgicas era recibir el Santo Viático para que posara (descansara) mientras se realizaban oraciones sobre un altar adosado a uno de los muros de la capilla.

En los primeros años, las procesiones partían de la cruz atrial, luego lo hicieron desde la puerta del templo, seguían el sentido contrario a las manecillas del reloj y terminaban en el sitio donde iniciaban.

Algunos cronistas del siglo XVI tratan en sus textos sobre la existencia de las capillas. Francisco Cervantes de Salazar describe en uno de sus diálogos el monasterio de Santo Domingo diciendo: "delante de la iglesia hay una grandísima plaza cuadrada, rodeada de tapias, y con capillas u oratorios en las esquinas . . . que en las fiestas solemnes como Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, su Muerte, Resurrección y Ascensión . . . por no ser el claustro bastante grande para que quepan tantos vecinos, salen rezando ellos y los religiosos, precedidos de la cruz y delante de las imágenes, y van dando vuelta para detenerse a orar en cada capilla".[7]

Otra función que tenían las capillas posas era la de recibir a los fieles para catequizarlos, divididos por edad y género. A una iban los adultos varones, a otra las mujeres, a la tercera los niños y a la última las niñas para repetir todas las oraciones básicas hasta aprenderlas de memoria. Fray Diego Valadés representa la *organización franciscana de la evangelización en México,* en un grabado que muestra las actividades que los frailes desarrollaban con los fieles en el atrio de los conventos.

La mayoría de las capillas posas estaban construidas en estilo plateresco y tenían altorrelieves que educaban gráficamente sobre temas pasionarios o marianos y exaltaban los símbolos franciscanos, como el cordón de trece nudos, el escudo de los dos brazos cruzados sobre el mundo, debajo de una cruz; o la representación de las cinco llagas de Cristo (dos de las manos, dos de los pies y una del costado) que la tradición dice que recibió San Francisco como estigma durante una revelación.

Por la cuidadosa manufactura con que se elaboraron los relieves y otros ornamentos, cabe destacar las capillas posas de San Andrés Calpan, que se describen a continuación.

Capilla de la Asunción

La primera, junto al acceso norte, fue dedicada a la Anunciación y Exaltación de María Santísima; es la única de las cuatro capillas que consta de tres caras que miran al atrio, cada una de ellas con una talla en relieve: la Virgen de los Dolores, que ve hacia el oriente, sedente, con los brazos cruzados sobre el pecho, en donde se encuentran clavadas siete espadas repartidas

en forma simétrica. Su túnica y manto están plegados y cada espada tiene una empuñadura de medallón circular. A los pies de la Virgen se lee Jesús María y todo el borde del cuadro tiene un marco de flores.

La cara sur muestra a la Virgen del Apocalipsis, inserta dentro de un marco en herradura floral. La Virgen está de pie y la coronan dos ángeles, mientras cuatro querubines tocan las trompetas de gloria. Fuera del marco, cuatro ángeles la rodean, dos con candeleros y los otros con incensarios.

La última cara (oriente) muestra la Anunciación, con relieve de la Virgen orante que voltea para observar atrás de un jarrón con lirios al Arcángel San Gabriel, que porta un manto volante y una vara de flor de lis. Arriba la paloma del Espíritu Santo envía sus rayos hacia la Virgen, quien apoya sus codos sobre un libro. La escena está rodeada por cuatro discos floridos con monogramas de Cristo y María.

Esta escena se enmarca con un margen florido y la bóveda piramidal también tiene monogramas de Cristo y María, sus aristas se adornan con cactus y la bóveda se remata con un cactus coronado.

Capilla de San Francisco

La capilla segunda está dedicada a la Glorificación de San Francisco y sus órdenes. Su diseño, traza y obra, se atribuyen a Fray Juan de Alameda, y se distingue por su cubierta curvada y su posición en el noroeste del atrio.

Tiene dos caras decoradas, la del oriente muestra un escudo franciscano con bordes irregulares, dentro del cual se ubican los cinco estigmas sangrantes; a sus lados dos ángeles pasionarios lo escoltan; la fachada sur ostenta otro gran escudo franciscano sostenido por un ángel de pie a quien acompañan cuatro escudos para María, San Francisco, Jesús y Cristo. Todo esto enmarcado con márgenes floridos mezclados con símbolos serpentinos prehispánicos.

Se sabe que en el techo estaban colocadas tres estatuas: al centro una de Cristo envuelto en seis alas, quien enviaba sus rayos hacia San Francisco, con las palmas al frente para recibir los estigmas; se supone que la tercera escultura representaba al encomendero de esa región Don Diego de Ordaz. La bóveda va ornamentada con el cordón franciscano.

Capilla de San Miguel

La tercera capilla, ubicada en el suroeste, está dedicada a San Miguel Arcángel, en su cara norte se le representa en el arte de derrotar al demonio, levanta sobre su cabeza la mano derecha con la espada y sostiene con la izquierda la cruz del cristianismo; a ambos lados los príncipes celestiales San Gabriel y San Rafael los escoltan. En todo lo largo y ancho de esta fachada y en el alfiz se ve una guirnalda de conchas y corazones tratados éstos últimos a la manera prehispánica.

Su cara poniente exhibe a Cristo al centro sentado y con sus heridas a la vista, con una aureola resplandeciente sobre su cabeza; a los lados de ella la

espada de la justicia y la palma de la misericordia. Bajo el Cristo una inscripción que proclama: "Surgite mortui venite ad iudicium" (salid, muertos y venid al juicio), alrededor las almas salen de sus tumbas. Complementan la escena dos ángeles, uno de ellos con los símbolos de la Pasión: los clavos y la cruz; el otro hace sonar la trompeta que llama al juicio. A su derecha la Virgen arrodillada pide por las almas como lo expresa su inscripción: "Intercede Virgo Sacra ora pro nobis" (Virgen sagrada, intercede y ruega por nosotros). A la izquierda San Juan Bautista con una cruz al hombro y una inscripción "Dedit illi dominus omne iudicio" (El señor le dio todo el poder del juicio). El remate de esta capilla es una tiara papal.

Capilla de San Juan Evangelista

La última capilla está al suroeste del atrio; en su cara poniente hay cuatro medallones circulares con los símbolos de los cuatro evangelistas que rodean el nicho donde San Juan Evangelista sostiene un cáliz con la mano izquierda y bendice con la derecha. El arco está decorado con flores, ángeles, querubines.

En su cara norte destaca una sola figura: un pantocrator, Dios creador que lleva en la mano izquierda una cruz y con la derecha bendice, se posa sobre agua rodeada de querubines.

Calpan constituye el conjunto atrial más completo y más fastuoso del siglo XVI, además, representa cabalmente el hibridismo estilístico de los principios novohispanos, la huella de la grandiosidad de dos pueblos artistas.

Capillas abiertas

El uso de capillas abiertas se relaciona con la necesidad de atender a grandes grupos indígenas, principalmente cuando el número de frailes era reducido. Respecto de dicha situación, fray Toribio de Motolinía refiere: "en esta tierra los patios son muy grandes y muy gentiles, porque la gente es mucha y no caben en las iglesias, y por eso tienen su capilla fuera en los patios, porque todos oigan misa los domingos y fiestas . . . y los que no caben en la iglesia por eso no se van, sino delante de la puerta y en el patio rezan y hacen lo mismo que si estuviesen dentro".[8]

Por su parte, Manuel Toussaint considera que las capillas abiertas representan quizás la única analogía entre el templo cristiano y el teocalli indígena; pues advierte que en ambos la religión se practica al aire libre; los sacerdotes son los únicos que ocupan el espacio cubierto y los fieles se encuentran en el gran patio cercado, de igual manera que en los adoratorios indígenas.[9]

En resumen, siguiendo la idea de G. Kubler: El conjunto de atrio, capilla abierta y capillas posas, bien puede compararse con un templo al aire libre. La capilla abierta sirviendo como presbiterio, el atrio como nave y las capillas posas tomando el lugar de las capillas laterales del templo convencional.[10]

De los espacios abiertos a los pliegos impresos

Como se ha visto, en un principio la evangelización es verbal y personal, es así como los misioneros se percatan de la necesidad de aprender correctamente las lenguas indígenas para evangelizar en ellas y lograr su objetivo. Los atrios se convierten en el sitio a donde llegan los informantes indígenas que van a permitir la creación de instrumentos de aprendizaje que ayuden a los evangelizadores a dominar las lenguas y comunicarse con los indios para garantizar su evangelización y conversión.

Una opción ingeniosa fue usada por Fray Jacobo de Testera, quien discurrió escribir con ideogramas para redactar oraciones. Se vio entonces, la necesidad de valerse metódicamente de representaciones escritas sencillas y accesibles acerca de las principales verdades cristianas, como la oración del Padre Nuestro en ideogramas. En él es curioso advertir esa mezcla maravillosa de símbolos, cuando se observan los dibujos esquemáticos de frailes mezclados con el diseño del cielo en forma de arco y los círculos de las estrellas como ojos típicamente prehispánicos.

Esta educación misional contaba con cuatro elementos claves: el maestro o misionero, el contenido o cultura religiosa española, el sujeto (el indígena) y el método (espontáneo, improvisado y falto de recursos tradicionales).

Otro destacado misionero fue fray Bernardino de Sahagún (1499–1590), quien realizó diversas investigaciones sobre la cultura náhuatl que culminaron con la elaboración de un texto titulado: *Historia general de las cosas de Nueva España.*

En 1558 emprendió la investigación sobre las cosas naturales, humanas y divinas de los antiguos mexicanos. Para ello reunió a informantes indígenas y diseñó un amplio cuestionario que abarcaba los campos de aquello para lo que necesitaba la información.

Su método consistía en que los informantes—diez o doce ancianos—recabaran y pintaran los datos de su cuestionario, después cuatro latinos, antiguos alumnos egresados del Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco trabajaban con las pinturas de los ancianos. Al respecto Sahagún expresaba: "todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas que aquella era la escritura que antiguamente usaban y los gramáticos la declararon en su lengua escribiendo la declaración al pie de la pintura".[11]

Con esta obra de Sahagún se dio el paso simbólico y conceptual de la mente indígena, pues los informantes dibujaron sus conceptos a la manera prehispánica, tradujeron su propia lengua a la grafía castellana y además pudieron interpretar, en unión de los españoles, el alfabeto íbero como un paso para integrarse en otra cultura, mezcla de las dos anteriores.

El aprendizaje del náhuatl llevó a los religiosos a vislumbrar la necesidad de conocer y dominar otras lenguas predominantes, entre ellas: otomí, tarasco, huasteco y totonaco, para evangelizar en ellas directamente.

A la postre y como resultado del conocimiento de las lenguas indígenas, en las prensas mexicanas del siglo XVI vieron la luz más de ochenta textos escritos para la difusión de la nueva fe. Entre ellos se cuentan:

- La *Doctrina Cristiana para instrucción e información de los indios,* compuesta por fray Pedro de Córdoba, impresa en 1544.
- La *Doctrina Cristiana en lengua española y mexicana,* hecha por los religiosos de Santo Domingo e impresa en 1548.
- El *Dialogo de doctrina cristiana en la lengua de Mechoacan,* escrito por Maturino Gilberti, impreso en 1559.

Sucesivamente aparecieron textos semejantes en lengua huasteca, tarasca, zapoteca y otomí, entre otras.

Colofón

Como puede advertirse, los procesos de evangelización de los grupos indígenas mexicanos durante el siglo XVI, se vieron favorecidos y apoyados con diversos medios, arquitectónicos, físicos y espaciales los unos, dibujados e impresos los otros, pero sin duda alguna, todos ellos permitieron amalgamar diversas concepciones de dos culturas distintas, en una naciente cultura Novohispana.

NOTAS

1. Ignacio Cabral, *Arquitectura religiosa en San Miguel de Huejotzingo Cholula, Puebla* (México: Universidad de las Américas–Puebla, 1990), p. [3].

2. Laurence Le Bouhellec, *Arquitectura religiosa en San Martín Huaquechula, Puebla* (México: Universidad de las Américas–Puebla, 1997), pp. 7–8.

3. Ignacio Cabral, *Las capillas posa de San Andrés Calpan, Puebla* (México: Universidad de las Américas–Puebla, 1991), p. [2].

4. Georges Baudot, *La pugna franciscana por México* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990), p. 26.

5. Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México* (México: Ediciones Mexicanas, 1951), p. 15.

6. Ibid., p. 18.

7. Se trata del segundo diálogo de la obra *México en 1554,* de Francisco Cervantes de Salazar; dedicado a recorrer el interior de la ciudad de México (México: Universidad Nacional Autónoma, 1939), p. 84.

8. Toribio de Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España,* Edición de Georges Baudot, Clásicos Castalia, 144 (Madrid: Castalia, 1985), p. 182.

9. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), p. 13.

10. George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), p. 361.

11. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (México: Porrúa, 1975), p. 7.

BIBLIOGRAFÍA

Baudot, Georges. *La pugna franciscana por México.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Bouhellec, Laurence Le. *Arquitectura religiosa en San Martín Huaquechula, Puebla.* México: Universidad de las Américas–Puebla, 1997.

Cabral, Ignacio. *Arquitectura religiosa en San Miguel de Huejotzingo Cholula, Puebla.* México: Universidad de las Américas–Puebla, 1990.

———. *Las capillas posa de San Andrés Calpan, Puebla.* México: Universidad de las Américas–Puebla, 1991.

Cervantes de Salazar, Francisco. *México en 1554.* México: Universidad Nacional Autónoma, 1939.

Edgerton, Samuel Y. *Theaters of Conversion: Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico.* With photographs by Jorge Pérez de Lara; drawings by Mark Van Stone, James E. Ivey, and Samuel Y. Edgerton. Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press, 2001.

Flores Guerrero, Raúl. *Las capillas posas de México.* México: Ediciones Mexicanas, 1951.

García Icazbalceta, Joaquín. *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catalogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600, con biografías de autores y otras ilustraciones.* Nueva edición por Agustín Millares Carlo. Biblioteca americana. Serie de literatura moderna: historia y biografía. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Kubler, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI.* México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

McAndrew, John. *The Open Air Churches of Sixteenth-Century Mexico; Atrios, Posas, Open, Chapels and Other Studies.* Cambridge, Mass.: Harvard University, 1969.

Motolinía, Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España.* Edición de Georges Baudot. Madrid: Castalia, 1985.

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España.* México: Porrúa, 1975.

Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Vázquez Benítez, José Alberto. *Las Capillas Posas de Calpan.* Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1991.

Music and Dance

6. Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano[1]

Adolfo González Henríquez

En el año de 1936, que ya parece lejano y no sólo por razones cronológicas, Daniel Zamudio, profesor del Conservatorio Nacional, sintetizó su opinión sobre la cumbia y otros ritmos de la música del Caribe en estos términos nada sorprendentes para la época:

> Su melodía . . . es muy corta y se hace terriblemente fastidiosa, pues se repite durante toda la noche mientras se baila . . . poco interés tiene el baile; los bailarines se concretan a dar vueltas en torno de los que tocan, moviéndose perfectamente desligados del ritmo. Van caminando sin hacer figuras, ni movimientos ni pasos especiales, haciendo el efecto de que no hay intención de expresar nada. . . . Al hablar de ella es forzoso preguntar si debemos expedirle carta de naturaleza en nuestro folclore. . . . Estudiando el schimmy, la rumba y sus derivados, tal escrito podría llevar por epígrafe: "Primera tentativa de la humanidad a la regresión", para volver al mono . . . esa música, que no debiera llamarse así, es simiesca. La rumba pertenece a la música negra y traduce fielmente el primitivismo sentimental de los negros africanos. . . . La rumba y sus derivados, porros, sones, boleros, desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes de los salones sociales. . . . En cuanto a los negros colombianos, hablando culturalmente, cabe la posibilidad de *desrumbarlos* a pesar del atavismo. . . . Existen en las regiones costeras algunos (aires) llamados *merengue, fandango, cumbiamba,* etc., pero lo poco que conocemos de ellos nos hace pensar que carecen de interés y de originalidad. . . . El aporte de la música negra no es tal vez necesario considerarlo como parte del folclore americano.[2]

Una vez más en la historia de la humanidad, la invisibilidad de los excluidos.

Zamudio no sabía mucho de música costeña, es cierto, pero lo importante es que su texto contenía lo nacional definido desde el cerro de Monserrate. Era el lenguaje de la mentalidad santafereña, o mejor, de los tan mentados cachacos, en fin, de la tendencia a confundir el centro del país con todo el país, a considerar que música colombiana es la del interior y a excluir a las culturas musicales regionales del tejido nacional, sobre todo a la música del Caribe colombiano que no era sino ruido y Africa, o peor, simios del Africa. Sin embargo este etnocentrismo montañero, provinciano, formuló en negativo el problema central de los estudios sobre la música popular del Caribe colombiano. El problema de su valoración como fenómeno social y cultural y, de

paso, la valoración de toda la región costeña y su lugar en el tejido nacional colombiano. A este problema le han dado respuesta, cada cual a su manera, todos los investigadores del tema pero, eso sí, con la satisfacción de ver que no se cumplió el desrumbamiento anhelado por Zamudio sino todo lo contrario, el país tiende, en medio de sus problemas y para bien o para mal, a enrumbarse y costeñizarse.

Pioneros: antropólogos, folkloristas, etnomusicólogos y aficionados

Las primeras aproximaciones intelectuales a los materiales musicales costeños tienen su origen, por una parte, en la visión romántica, prevaleciente entre muchos sectores dirigentes latinoamericanos del siglo XIX, del indio como factor telúrico de nacionalidad y, por otra, en el desarrollo de la antropología como disciplina interesada en estudiar el bagaje cultural de los primeros pobladores del territorio colombiano. En este sentido, a comienzos del siglo XIX, antropólogos extranjeros como Konrad Th. Preuss, Gerardo Reichel-Dolmatoff, John Alden Mason y muchos otros se dedicaron a estudiar la vida de algunas comunidades de la Sierra Nevada; particularmente John Alden Mason, en 1923, recogió en cilindro las primeras muestras grabadas de música aborigen de la Costa Caribe y, en general, se puede decir que estos investigadores aportaron registros descriptivos de instrumentos musicales y fiestas que sirven para el análisis de las formas mestizas de la música popular.[3] Además, más allá de la perspectiva ideológica o las intenciones personales de cada investigador y sin polemizar necesariamente con el ya citado Zamudio, estos trabajos abrieron la posibilidad de valorar la diferencia referida, por el momento, a la cultura aborigen.

Posteriormente se hicieron recolecciones de materiales populares (entre ellos musicales) por investigadores empíricos. Estimulados tanto por el deseo de conocimiento como por convicciones políticas radicales interesadas en la reivindicación cultural y/o étnica, recogieron datos destinados a ser utilizados en estudios descriptivos y también para construir idealizaciones románticas del "pueblo" visto como el espacio de lo telúrico, de la tradición y de lo nacional, en contraposición a la "civilización" vista como el espacio de lo urbano, de lo artificial y cambiante. Perspectivas de ninguna manera excluyentes si se piensa que algunos de estos tendieron a preferir cierta música rural, que consideraban "auténtica", por encima de ese espacio mestizo, urbano, ergo "impuro" por antonomasia que es la música popular.

De todos modos lo importante es que se constituyó un primer acopio de materiales de apoyo para futuras investigaciones sobre música popular. En este sentido, aparecieron los primeros escritos sobre música costeña a cargo de aficionados que reemplazaban sus carencias científicas con devoción hacia el objeto de estudio. La primera referencia escrita que intenta valorar a la música costeña está conformada por los artículos periodísticos del abogado magdalenense Antonio Brugés Carmona publicados durante los años 30 en *El Tiempo,*

el semanario *Sábado* y la *Revista de América.* Entre 1936 y 1945 escribieron sobre este tema algunos intelectuales del interior libres de prejuicios como Enrique Pérez Arbeláez y Octavio Quiñones Pardo.[4] En 1942 el músico corazalero radicado en Barranquilla Emirto De Lima, egresado del Conservatorio de París y corresponsal de Vincent D' Indy, publicó *Folklore colombiano,* un libro dedicado en su mayor parte a la música costeña. De Lima muestra erudición y apertura en lo que es, evidentemente, una pequeña enciclopedia de cultura popular destacándose la conexión que establece entre música costeña y Carnaval de Barranquilla, desde entonces tema de discusión interminable. Curiosamente, este autor tan cosmopolita se asemeja a los folkloristas en su prevención frente a los formatos denominados "jazzband", de moda en aquellos tiempos, suponiendo que desplazaban y descomponían a la música típica de la región.[5] Se refería De Lima nada menos que a la Emisora Atlántico Jazz Band, dirigida por el italiano Guido Perla, una de las mejores orquestas que haya tenido este país, portadora de influencias jazzísticas y cubanas que no eran tan ajenas a la cultura local como creían los folkloristas y, en todo caso, escuela de la época dorada de la música costeña por obra de un ilustre trompetista suyo: Pacho Galán.

Desde la perspectiva de los folkloristas, en 1948 apareció *Aires Guamalenses* de Gnecco Rangel Pava, hombre de Guamal, monografía sobre la cultura popular de Guamal, pueblo ribereño del departamento del Magdalena que forma parte de la depresión momposina, y es, por tanto, punto clave para el estudio de la música costeña. Marcado por el culto al indio ancestral, en este caso la en otro tiempo orgullosa y fiera nación chimila, este libro construye un registro lugareño de gran riqueza que incluye la descripción de fiestas y danzas junto con trazos de color local. Pese a que Rangel Pava sabe narrar, la falta de una metodología profesional para analizar relaciones sociales y culturales incide en la gran limitación del libro. Desconoce la presencia del negro en una de las comarcas más negras de la región, a pesar de que toda la Costa Caribe, región mestiza por excelencia, tiene de negro, y a pesar de que la casi totalidad de las expresiones culturales que registra, y que atribuye a los chimilas, tienen de negro.[6] Como se aprecia, Rangel Pava no comprendía lo novedoso de las relaciones sociales costeñas derivado de su condición de pueblo nuevo según Darcy Ribeiro, esto es, el mestizaje costeño, el hecho de que los fenómenos típicos no son ni lo uno ni lo otro aunque tienen de lo uno y de lo otro, en realidad, son otra cosa.[7]

Otro autor insoslayable, también aficionado, fue Gabriel García Márquez, quien entre 1949–1950 tuvo el acierto de valorar la música popular, urbana (la del sector rural, de comunidad, también pero con menos insistencia), a veces con folklorismo, otras con antintelectualismo, pero siempre con sentido de compromiso y contestación. La mayoría de sus notas de entonces giraba en torno a ciertas situaciones de la música popular (sobre todo Pérez Prado y el vallenato), sin desestimar ninguna, pero no se propuso o no pudo abarcar

la totalidad de la música costeña, cosa de lamentar, porque quedó sin su registro un buen momento de esa historia. Lo mejor de todo fue el discurso de coronación de la reina del carnaval de Baranoa y la nota sobre el velorio de Joselito Carnaval, piezas del género carnavalesco entre nosotros, y su idea de Escalona como agente culto o ingrediente literario del vallenato (no lo dijo García Márquez, pero esto permitió una asimilación elitista). Lo peor fue su falta de objetividad y distancia en ciertos puntos sensibles, que lo convierte en amigo de sus amigos antes que en verdadero analista de la música popular con la circunstancia agravante de que algunas de sus construcciones arbitrarias, como eso de que el vallenato dizque no se baila, el capítulo insólito de una fiesta de tambores rígida y de mimesis restringida y otros cuentos aún peores, han hecho carrera en la Colombia contemporánea.[8] Con todo su mayor aporte no es en el terreno del conocimiento sino en haber contribuido decisivamente, con *Cien Años de Soledad,* a cambiar positivamente la visión que el país tenía del Caribe colombiano y su cultura popular.

Además de estos pioneros empíricos o que trabajaban por fuera de la universidad, se hicieron trabajos académicos serios tendientes a valorar las culturas regionales excluidas por la mentalidad santafereña predominante. Hay que reconocer, en este sentido, la labor desarrollada desde la Universidad Nacional por Guillermo Abadía Morales. Su *Compendio general de folklore colombiano,* entre otras publicaciones, junto con su trabajo docente y de extensión, este último sobre todo en la Radiodifusora Nacional de Colombia, constituyeron, para generaciones de colombianos, una referencia objetiva sobre la importancia de la cultura típica del Caribe colombiano. Más recientemente, en 1994, se publicó *Música y poesía en un pueblo colombiano* de George List, primera edición colombiana del original en inglés publicado por la Universidad de Indiana en 1983.[9] Centrada en Evitar, pueblo costeño habitado por negros y ubicado en las cercanías de pueblos similares como Mahates, Malagana y San Basilio de Palenque, presenta como fortaleza el registro descriptivo de instrumentos y conjuntos típicos, fiestas y ritos locales y transcripciones de música y canto, donde busca, apoyado en su capacidad de comparar con otras culturas musicales, identificar los elementos africanos, europeos y aborígenes, con lo cual se avanza en la reflexión sobre el mestizaje cultural costeño. Sus principales debilidades son: en primer lugar, no haber podido apoyarse en un acumulado importante de investigaciones sobre la región costeña, inexistente por demás fuera de unas pocas obras dispersas; y en segundo lugar, en no haber utilizado métodos de trabajo antropológicos en todo el rigor que, al exigir convivencia prolongada con la comunidad estudiada, hubiera permitido analizar el proceso de cambio cultural visible en Evitar cuando List estuvo por allá.

Los estudios sobre música popular

Los estudios sobre música popular se desarrollaron a partir de los años 60 y 70, como resultado de una creciente valoración de la cultura popular que

hundía sus raíces políticas en el contexto de aquellos tiempos marcados por la proliferación de ideas radicales. Tanto *Cien Años de Soledad* como el movimiento estudiantil conllevaban la apertura hacia una cultura vista como residual o extraña al tejido nacional. Asimismo durante estos años se hizo evidente el predominio de la música costeña entre las preferencias de los colombianos; y como expresión insólita de lo anterior, una cumbia inmortal, *La Pollera Colorá* (1962), estuvo de moda durante casi todo un año y Colombia adquirió, en el exterior, la imagen de país de la cumbia. Por supuesto a partir de este momento los autores son principalmente, aunque no exclusivamente, de origen costeño.

La primera historia de la música costeña

Mención aparte en este recuento merece *Cuarenta años de música costeña* (1967), álbum discográfico conmemorativo de la fundación de la Cafetería Almendra Tropical, procesadora industrial de café con sede en Barranquilla y de propiedad del santandereano Celio Villalba. Como autores de este trabajo deben considerarse Plinio Apuleyo Mendoza y Esther Forero, el primero como director del proyecto y autor de los libretos y la segunda como conocedora del tema. Además, contaron con la colaboración de Félix Chacuto, Miguel Lugo Villarreal y la Cumbia Soledeña. Prensado por Discos Tropical, el álbum contiene dos LPs que constituyen un trabajo periodístico de buen gusto, vale decir insuperado, y una investigación pionera sobre la historia de la música costeña en su conjunto. Allí se registran hitos de la música costeña que todavía no han sido debidamente estudiados, hitos presentados, y esto es muy en el estilo del Caribe, como viajes históricos. Por ejemplo, el viaje de Angel María Camacho y Cano a Nueva York en los años 20, que conectó a la música costeña con la industria fonográfica internacional; el viaje de Luis Carlos Meyer "El Negro Meyer" a México y Estados Unidos, que conectó al porro con las grandes orquestas mexicanas de los años 40; el viaje de Esther Forero a las Antillas en los años 50, que la maduró como artista y estudiosa de la cultura popular al tiempo que estimuló la retroalimentación histórica entre culturas sonoras distintas pero iguales como son las del Caribe. También se registra una hipótesis, no comprobada ni descartada aún, sobre la cumbia como madre de los ritmos costeños. Además, un inventario de momentos cumbres de la música costeña (creación del merecumbé, el porro cosmopolita de Lucho Bermúdez, la gesta del juglar cienaguero Guillermo Buitrago, el auge de la cumbia, la difusión del vallenato, por Bovea y Sus Vallenatos que no eran vallenatos sino cienagueros y villanueveros discípulos de Buitrago), de escenarios como los "salones burreros" y de formatos como los conjuntos de gaitas y las bandas de viento o "chupacobres". Una antología de canciones, incluyendo una versión única del paseo *Toño Miranda en el Valle,* inspiración de Guillermo Buitrago, grabada por Esther Forero en Puerto Rico acompañada por la orquesta del

legendario Rafael Hernández. Han pasado más de treinta años y el álbum se sigue escuchando con provecho.

La música costeña de acordeón: vallenatología y localismo

Los primeros libros sobre la música popular del Caribe colombiano trataron acerca de la música costeña de acordeón, que incluye tanto la música vallenata como la música sabanera (Andrés Landero y los Corraleros de Majagual, por ejemplo) y la del río Magdalena (Alejo Duran y Pacho Rada, por ejemplo) así como algunos casos de acordeón urbano (Aníbal Velázquez y Carlos Román, por ejemplo) y un caso único de hibridismo (José María Peñaranda). Con excepción de los trabajos de los investigadores académicos, estos libros quedaron marcados por el localismo, del lado vallenato intentado apropiarse gran parte de la música costeña y de los demás lados buscando no ser absorbidos en esta apropiación destacando sus propios procesos y, de paso, mostrando aspectos distintos de la música costeña.

En 1973 apareció *Vallenatología* de Consuelo Araujo Noguera,[10] producto de la irrupción del departamento del Cesar en el panorama social y cultural del país que rompió, para bien y para mal, con el aislamiento de la antigua provincia de Padilla, valle de nostalgia y canciones, dando lugar tanto a los Festivales Vallenatos como a la reflexión organizada sobre lo propio. Araujo, mujer intelectual en un medio difícil, equipada con una riquísima vivencia personal, acertó en publicar un libro que recogía anhelos colectivos de reconocimiento y visibilidad pero mostró voluntad y sesgo localista antes que entrenamiento científico en el análisis de la música popular. Introdujo una serie de construcciones arbitrarias, como los "mapas del vallenato", tendientes a reducir toda música costeña de acordeón a música vallenata; en cambio, no profundizó en los elementos de gusto y cultura necesarios para apreciar la música tradicional, que hubiera sido su aporte para un eventual clásico de la cultura regional. De hecho la orientación de este libro, que no puede confundirse con su intención personal, llevaba una lógica contraria, la difusión masiva de algo que no pertenecía a la cultura de masas con el riesgo, imprevisible para Araujo, de sufrir transformaciones profundas no siempre en el buen sentido. Posteriormente, en 1988, publicó *Rafael Escalona, el hombre y el mito,*[11] un inventario de datos útiles pero limitados en su significación por estar ubicados por fuera de una biografía rigurosa, es decir, del análisis de una existencia humana individual conectada con la cultura y la sociedad. A pesar de contener páginas de buena crónica, en términos generales esta se mantiene intrascendente y parroquiana y se confirma lo que escribió en Diario del Caribe Armando Benedetti Jimeno al leerlo: "Lo que me temí: de Escalona lo mejor son sus vallenatos".

Las posiciones de Consuelo Araujo Noguera, sustentadas con mucha emotividad, han sido enriquecidas en *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas* del abogado Tomás Darío Gutiérrez, quien agrega una dosis necesaria de trabajo metódico y erudición.[12] El libro pretende ser un tratado de

folklor vallenato donde la experiencia de su autor, un excelente observador empírico, se conjuga con una gran riqueza de datos recogidos en la bibliografía disponible, en la tradición oral y en documentos de archivo y constituye una buena síntesis de los puntos de vista sostenidos por las clases dirigentes de Valledupar en su propósito de apropiación de la música costeña reduciendo injustificadamente gran parte de ella a la condición de música vallenata, una de sus muchas expresiones. Para esto se diseña una apropiación localista del indio ancestral montada sobre una cadena deductiva ciertamente original. Todo lo chimila es vallenato, toda la música que se encuentra en el valle del río Cesar, antiguo territorio chimila, pertenece a Valledupar y es música vallenata. Se construye así una "vallenaticidad" (acabo de inventar la expresión) con base en la creación apresurada de mitos urbanos que cubren necesidades simbólicas en el paso instantáneo del mundo rural a la modernidad, elaboraciones improvisadas pero frescas como los cuentos de García Márquez sobre el vallenato, precisos para descrestar cachacos, o como aquel otro cuento, la leyenda vallenata, leyenda blanca, etnocéntrica, que conmemora una masacre de indios a manos de conquistadores favorecidos por virgen peninsular. Son cuentos de pueblos nuevos, sociedades mestizas donde lo único auténtico, incontaminado, es la eterna mezcla de todo con todo.

Estas tesis "oficiales" del vallenato fueron confrontadas por posiciones alternativas que cuestionaban su localismo y, a través de él, su carácter de instrumento de las clases dirigentes del Cesar. La contribución más importante a esta discusión fue *Vallenato, hombre y canto,* de Ciro Quiroz Otero,[13] publicado en 1983, que introdujo los criterios interpretativos de las ciencias sociales en el estudio del vallenato conjugados con una impresionante experiencia personal dando lugar, por consiguiente, a nuevas perspectivas analíticas. Entre éstas, la idea de que la música costeña no se reduce al vallenato, y más todavía, que la música del Magdalena Grande tampoco siendo el vallenato una de sus múltiples facetas. Ligado a esto la idea de que la depresión momposina y los pueblos del río Magdalena no son, desde el punto de vista cultural, epifenómenos vallenatos sino comarcas y subregiones con características específicas como, por ejemplo, un mestizaje con presencia negra mucho mayor que en la antigua provincia de Padilla (Valledupar y sus alrededores) y, por consiguiente, ritmos y cantos de características más negras. Quiroz destaca el papel de la hacienda, el ganado y el contrabando en el surgimiento de los cantos de vaquería, una de las fuentes más importantes de la música costeña (con y sin acordeón) e insiste, con buena intención pero poca claridad, en la influencia antillana en la música del Magdalena Grande. De todos modos llevó la "vallenatología" a un nivel aceptable para los investigadores académicos.

El interés por la música costeña de acordeón tocó a los investigadores vinculados al medio universitario, quienes han introducido erudición y distancia en unos temas dominados usualmente por el localismo y, en general, por las

distorsiones del afecto. Pero con frecuencia las ventajas del entrenamiento profesional y la metodología científica tienen sus límites en este mismo rechazo al localismo, justificado por demás, en el deseo de unidad que dificulta centrar la mirada en los procesos socioculturales de las diferentes subregiones y comarcas costeñas que tienen, cada cual a su manera, un lugar en la historia de la música popular. Este es un defecto protuberante de *Memoria cultural en el vallenato,* de Rito Llerena Villalobos,[14] donde, con prevenciones válidas frente al interés distorsionador de los poderes locales, desconoce diferencias significativas cayendo sin querer en la visión de la "vallenatología" oficial, el más agresivo de todos los localismos costeños. No puede postularse el vallenato como lenguaje común de la Costa (distinto a decir que a todos los costeños les gusta), siendo que entre la antigua provincia de Padilla, verdadera tierra del vallenato, y subregiones como la depresión momposina y el valle del Magdalena, por ejemplo, hay diferencias en versificación, danza, sensualidad, ritmos, lo suficientemente significativas como para justificar un análisis por separado del universo construido sobre ritmos bien negroides como el chandé, el pajarito y la tambora. Acoger este enunciado implicaría enriquecer en forma notable la lectura del magnífico trabajo de campo realizado para este libro.

Más distanciado frente al localismo de la "vallenatología" oficial, *Canción vallenata y tradición oral* de Consuelo Posada[15] introduce el fundamental tema de la presencia hispánica en el vallenato cuyo componente literario está inspirado en su mayor parte en la poesía española. También introduce con claridad otro tema central para el análisis de la sociedad costeña contemporánea: el del vallenato urbano, distinto del viejo vallenato de Escalona y antecesores, marcado por su conexión total con la industria del disco, y donde, en consecuencia, tanto formatos musicales como compositores, temas, letras y destinatarios se salen de la antigua provincia de Padilla para asomarse al mundo globalizado y diverso. Lo hace, como lingüista, con un rigor sin precedentes en páginas que son el inicio de un trabajo persistente que la llevará con el tiempo hacia reflexiones que permitirán pensar la cultura rural y urbana del Caribe colombiano desde la tradición oral.

En este recuento sería una injusticia notoria dejar por fuera a Jacques Gilard, de la Universidad de Toulouse, conocido entre nosotros por sus investigaciones sobre el Grupo de Barranquilla y la obra de García Márquez. Sin tener un libro al respecto, Gilard ha sido el crítico más agudo de la "vallenatología" oficial. Sobre la base de sus ensayos,[16] y de los libros de Posada y Quiroz, podría hacerse un estudio sistemático de la música vallenata, sin localismos, formulando una interesante hipótesis sociológica tendiente a explicar la apropiación de la música costeña por las clases dirigentes de Valledupar mostrando que esto ocurrió en el contexto de la creación apresurada de mitos urbanos durante el paso instantáneo del mundo rural a la modernidad.

La música costeña de acordeón y otras cosas: el Magdalena Grande y la región sabanera

Un resultado positivo de la labor de Consuelo Araujo Noguera fue haber contribuido a despertar el gigante dormido de la reflexión sistemática sobre la música costeña. No fue sino salir su primer libro para que se armara, como reza la expresión popular, el "berenjenal" en toda la Costa tanto en pro como en contra saliendo a relucir especialmente los procesos socioculturales de las subregiones y comarcas vulneradas por sus tesis. En 1976 apareció *Mi Vida,* una colección de entrevistas con Crescencio Salcedo recogidas por Jorge Villegas y Hernando Grisales.[17] Es una transcripción lo más fiel posible de las palabras de este pintoresco juglar que recorrió toda la Costa recogiendo materiales que luego divulgó, a veces en medio de gran controversia por los derechos de autor. Lo principal aquí es el registro descriptivo de la vida social en los pueblos costeños de otros tiempos, sobre todo sus memorias infantiles y juveniles en Palomino y las fiestas del pueblo. Se destaca su posición crítica frente a la apropiación de la cultura regional por las clases dirigentes de Valledupar enunciando una verdad contundente que no se puede indicar con precisión el lugar donde se originaron los ritmos costeños.

Poco tiempo después, en 1979, apareció *Historia de un pueblo acordeonero* de Francisco Rada, otro juglar legendario sólo que con la memoria más objetiva y organizada. Pacho Rada, "el tigre de la montaña", introduce elementos que permiten una visión más penetrante de los procesos socioculturales de la música costeña, siempre en contraste con la vallenatología oficial.[18] Presentó como novedad un tema de análisis desconocido, un período histórico crucial pero ignorado por todos los investigadores anteriores. Eso son los años 20 en la Zona Bananera del Magdalena cuando Ciénaga, epicentro de esta comarca, era un importante centro receptor de flujos migratorios nacionales e internacionales, cuando se quemaban los billetes en las cumbiambas, cuando sus sectores elitistas educaban a sus hijos en Bruselas y buena parte de su vida cotidiana transcurría en francés. Durante esta década se masificó el uso del acordeón (vendido en la Zona por comerciantes extranjeros, entre ellos árabes o "turcos", quienes les pintaban figuras de animales para llamar la atención del cliente pueblerino) que había entrado al país desde el siglo pasado por todos los puertos disponibles, legales o ilegales, y que había sido recepcionado sobre todo por comarcas mestizas de gran influencia negra.

Por otra parte, como punto de encuentro de múltiples corrientes, la Ciénaga de aquellos tiempos contribuyó decisivamente a la música costeña del siglo XX. Allí maduraron figuras como Lucho Bermúdez, Antonio María Peñaloza, Esteban Montaño, y allí florecieron, por influencia cubana, las "academias", salones de baile popular con "académicas" que cobraban por pieza bailada y donde nació la *Cumbia Cienaguera,* con música de Andrés Paz Barros y letra de Esteban Montaño, originalmente un número picante titulado la *Cama*

Berrochona, con letra de Humberto Daza (a quien le decían "Chámber", maestro de bohemios). Allí también, y esto explica la presencia de la guitarra en la música costeña, floreció la trova que, entre versos y serenatas, consagró a un inmortal, Guillermo Buitrago, ídolo popular indiscutible de todo el país y primer éxito de ventas masivas de la naciente industria disquera colombiana en los años 40, asimismo primer gran divulgador de la música del Magdalena Grande. También consagró a una serie de figuras menos conocidas pero igualmente fascinantes como Efraín Burgos, un empírico que tocaba música popular con digitación erudita y quien, reza la leyenda, jamás vivió sino en Ciénaga y París, dos ciudades hermanas según él.

La creciente fertilidad de estos estudios se aprecia en la publicación de libros dedicados, ya no a todo el campo, sino a un músico en particular como es el caso de Alejo Duran, a quien todos reivindican como propio porque sobresalía en todas las formas posibles de la música costeña de acordeón. Quien fue el músico más carismático de la región inspiró dos libros de valor desigual. En primer lugar *Alejo Duran,* del abogado cordobés José Manuel Vergara,[19] un librito bien escrito y conciso con abundancia de elementos analíticos donde, sin localismos, considera al legendario acordeonero negro de las riberas del Magdalena como un músico vallenato. Equivocadamente en mi opinión creo que Vergara fue inducido al error por el propio Alejo quien, en este punto, solía acomodarse al interlocutor. Aquí un paréntesis: según mi propia experiencia personal, Alejo era en ciertas ocasiones ladino,[20] acomodaticio, pero consciente de pertenecer a una zona, como la de las riberas del Magdalena, muy distinta de la vallenata en el peso del aporte indio y negro, siendo ambas mestizas, y que esto determinaba diferencias significativas a la hora de hacer música.[21] Por demás, son los protocolos de las conversaciones de Vergara y sus amigos con el negro Alejo donde se introducen temas como sus orígenes ligados a la hacienda (lamentablemente sin insistir en el crucial aspecto étnico y, en consecuencia, olvidando que El Paso, su pueblo natal, es tierra de música negra, no vallenata, y que su mamá, Juana Francisca Díaz, era cantadora de tambora), a su trashumancia, su filosofía de la vida (el acordeón y las mujeres, sobre todo) y algunos elementos históricos de su carrera musical. La ausencia del negro en la obra de Vergara se corrige en *Alejandro Duran: su vida y su música,* de Arminio Mestra Osorio y Albio Martínez Simanca,[22] que presenta una información actualizada basada en diversas fuentes, incluso en la consulta de más de veinte periódicos (aunque dejaron por fuera los archivos del desaparecido *Diario del Caribe,* de Barranquilla, tal vez el más importante para este tema). La consulta bibliográfica también fue insuficiente sobre todo tratándose de una investigación que duró dos años y contó, presumiblemente, con cierta financiación. Este trabajo contiene una crónica (descriptiva, periodística, biográfica) escrita directamente por los autores, unos textos reeditados escritos por otros para formar una especie de compilación y unas fotografías excepcionales. Con todo tiene una limitación importante porque su intención, más que

avanzar en el conocimiento, es apropiarse a la música costeña de acordeón, se propone presentar al negro Alejo como músico vallenato de acuerdo con las codificaciones establecidas por la "vallenatología" oficial.

El porro, los Montes de María y las sabanas

Las investigaciones sobre el porro muestran un interesante contraste con la "vallenatología" oficial. Por una parte, son de un localismo débil porque ni el Sinú ni las sabanas de Bolívar y Sucre, tierras del porro, cuentan con un epicentro urbano, una capital del porro, capaz de absorber la música del sector rural y de apoyarse en ella para vender imagen en el ámbito nacional e internacional. Por otra parte, la "vallenatología" oficial expresa el pensamiento de una clase dirigente subregional, sus investigadores son personas nacidas en el seno de esta clase y, en cambio, los estudios sobre el porro expresan un pensamiento crítico, sin conexión con las clases dirigentes subregionales respectivas, y sus investigadores son intelectuales críticos (profesores universitarios, maestros de escuela, coreógrafos) salidos de las capas medias de la población. Finalmente, la "vallenatología" oficial salió de la pujanza social, económica y cultural de la antigua provincia de Padilla, en tanto que los estudios sobre el porro surgen en el contexto del problema agrario en la Costa Caribe, sobre todo en Córdoba y Sucre, por la necesidad de mantener la cohesión del campesinado y preservar valores populares frente al avance disolvente del capitalismo.

De hecho los primeros estudios sobre el porro, tanto las páginas incidentales de Orlando Fals Borda en la *Historia Doble de la Costa*[23] como *El músico de banda,* libro de Alberto Alzate,[24] de los cuales surgieron las dos grandes hipótesis sobre el origen del porro, se dieron en un contexto de rescate de la historia regional y la cultura popular ligado al movimiento campesino. Ambos muestran al porro como producto del mestizaje cultural, del cruce entre grupos vernáculos e instrumentos europeos, de unos procesos creativos originales de la cultura popular, con la diferencia de que Alzate centra su análisis en el pueblo de San Pelayo y Fals en la depresión momposina (vale la pena anotar que estos no son los únicos localismos porque, por ejemplo, los orenses, habitantes de Ciénaga de Oro, también dicen que el porro es de allá, sólo que no hay investigación que avale esta pretensión). Fals insiste en la transformación de la banda de guerra en banda de viento a partir de los contactos entre la primera y los conjuntos de gaitas en ese clima de aluvión, de movimiento y libertad, propio de la depresión momposina y las guerras civiles del siglo XIX costeño. Alzate, por su parte, centra su mirada en la indiscutible riqueza musical de San Pelayo y explica el cambio de gaitas a bandas con un esquema automático e insuficiente que incluye cambios técnicos en los instrumentos musicales generados a partir del desarrollo de las fuerzas productivas en Europa.

Este, sin embargo, no profundiza en el análisis del porro mismo en tanto que Fals presenta a la gran pareja tradicional, porro tapao, porque al dar el ritmo con el bombo se tapa con la mano el parche derecho y se golpea el

izquierdo, y porro paliteao, porque el bombo hace una pausa, llamada la bozá, durante la cual se golpea el borde del mismo con los dos palitos, cosa que da lugar a una variación rítmica que permite cierta improvisación y apertura. El porro tapao, según Fals, nació en las sabanas de Bolívar y Sucre a mediados del siglo XIX, en tanto que el porro paliteao nació en el Sinú a comienzos del siglo XX. Ambos desconocen el papel de la *corraleja* en la difusión y permanencia de la banda de viento por requerir de un formato capaz de hacerse sentir en medio del estrépito, de un volumen sonoro que no podía obtenerse con los conjuntos de gaita.[25] Además el libro de Alzate es una verdadera monografía de San Pelayo en tanto conecta el oficio de músico con la totalidad de la vida social, y la obra de Fals presenta un impresionante volumen de información, no siempre bien organizada, sobre la cultura regional y la música popular.

Mas recientemente aparecieron trabajos más específicos como *Con bombos y platillos,* del licenciado William Fortich Díaz,[26] notable por su riqueza de datos e intuiciones sobre el porro pelayero y ritmos afines organizados a través de su labor como investigador y también como promotor del Festival del Porro de San Pelayo. Una investigación sobre danzas y coreografía del porro, con la idea de salvar lo tradicional, quedó condensada en *El fandango sinuano,* de los licenciados Margarita Cantero y Carlos Díaz,[27] con información recogida directamente de viejos bailadores de San Pelayo. Finalmente, es justo reconocer los méritos del folclorista del porro, Guillermo Valencia Salgado "Compae Goyo", con más de 50 años dedicados a la cultura popular de Córdoba[28] y también los de su maestro, el pedagogo francés Jaime Exbrayat quien, en más de medio siglo como educador en Montería, fue el autor de *Cantares de vaquería,* primera recolección de materiales relacionados con la cultura popular del Sinú.[29]

Estrechamente conectada con el porro, pero también con su expresión propia, la música de las sabanas de Bolívar y Sucre y los Montes de María tienen menos libros en su haber pero no por ello menos aplausos y méritos. *Pola Berté,* del arquitecto Manuel Huertas Vergara,[30] es una bien escrita investigación histórica sobre una legendaria fandanguera de Sincelejo donde también se avanzan elementos relacionados con la música sabanera de acordeón y, en general, con la música popular de las sabanas de Bolívar y Sucre. Alberto Hinestroza Llanos, periodista del interior de paso por la Costa, es el autor de *Andrés Landero: mis memorias y Recuerdos de los Gaiteros de San Jacinto* y *Pacho Rada: remembranzas de una historia,* trabajos periodísticos que aportan información para futuras investigaciones.[31]

Procesos urbanos y temas sueltos

Los procesos urbanos de la música costeña están menos estudiados siendo los más interesantes, tal vez por sus complejidades metodológicas que requieren de investigaciones competitivas difíciles de montar en la Costa Caribe. Con todo hay importantes avances por este camino provenientes de investigadores

no costeños. *Sin clave y bongó no hay son,* de Fabio Betancur Alvarez,[32] una de las más rigurosas investigaciones sobre música popular en nuestro medio, se concentra en las relaciones musicales entre Cuba y Colombia. Introduce una necesaria pero muy corta reflexión sobre las raíces intelectuales del afrocubanismo y su relación con la música popular. Señala la obra del cubano Fernando Ortiz como uno de los componentes metodológicos del análisis de la música del Caribe y destaca el tema del nacionalismo como básico en este contexto. Mención aparte merece *Música, raza y nación* de Peter Wade,[33] de la Universidad de Manchester, el mejor libro que se haya escrito sobre música costeña. Es un trabajo que mantiene una ambientación intelectual muy contemporánea al interesarse por el hibridismo cultural en contextos de globalización creciente. Sus elementos conceptuales implican un análisis de la identidad nacional vista a través de la música costeña cruzándola con los conceptos de homogeneidad, heterogeneidad, transformación, apropiación, nacionalismo, transnacionalismo, raza, genero, sexualidad y danza. Además, con la implicación señalada por Gustavo Bell Lemus en su prologo a la obra, "no existe la identidad cultural entendida como una forma definida de una vez por todas desde siempre y para siempre; lo que existe es una identidad cultural redefinida constantemente en función de la dinámica de los procesos sociales".[34] Cuestiona los localismos manejados por casi todos los trabajos anteriores, insiste en el proceso nacional de la música costeña al destacar el considerable aporte no costeño y, en este sentido, se puede decir que la verdadera discusión académica comienza con sus hipótesis desafiantes de una costeñidad parroquiana. Otra investigación penetrante está contenida en *Diez juglares en su patio,* de los periodistas Jorge García Usta y Alberto Salcedo Ramos,[35] colección de crónicas sobre los juglares costeños más representativos, unas excelentes y otras simplemente buenas, pero todas muy sugestivas, la conexión entre el decimero y la modernidad, la visión introspectiva del juglar moribundo en la ciudad y lejos del pueblo, la vida cotidiana del gaitero y muchos más.

No hay que olvidar, en este momento, las observaciones de Fals Borda en *Campesinos de los Andes*[36] sobre un crucial aunque poco estudiado cambio cultural en los pueblos montañosos del interior colombiano, los ritmos costeños que desplazan a los de montaña por obra de las campañas políticas y los medios de comunicación. El tema desafía prejuicios y localismos, y esto explicaría parcialmente la poca atención que han merecido, pero está en el centro de la reflexión contemporánea.

Por otra parte un cundiboyacense, quien lo creyera, escribió el primer libro conocido sobre Cartagena, *La música en Cartagena de Indias* de Luis Antonio Escobar,[37] una serie de cuadros históricos que van desde la música religiosa de tiempos coloniales hasta el presente, y no todo tan superficial como podría suponerse en una visión a vuelo de pájaro, donde se destaca una interesante comparación entre La Habana y Cartagena y todo ello atravesado por el ostensible amor del autor hacia su objeto de estudio. Posteriormente

el cartagenero Enrique Muñoz publicó *Adolfo Mejia: la musicalia de Cartagena,*[38] una colección de ensayos y crónicas que recogen información sobre la vida y obra de Mejia, músico erudito muy respetado y músico popular muy popular, y sobre la vida musical de la ciudad.

Finalmente los periodistas culturales, conscientes de coyunturas y noticias, han logrado publicar libros de valor diverso sobre los procesos urbanos de la música costeña. Tal vez el primero de éstos fue *Personajes y episodios de la canción popular,* de Alvaro Ruiz Hernández,[39] una colección de crónicas de farándula aparecidas originalmente en *Diario del Caribe* que se refieren a sucesos ocurridos a músicos famosos, costeños o no. Su contenido defrauda al lector que busca inspiración o información pero, aún así, presta un servicio relativo que amerita su consulta. *Lucho Bermúdez: maestro de maestros,* de José Arteaga,[40] sobre uno de los músicos más queridos de todos los colombianos, es un trabajo de divulgación que tiene el mérito de agrupar información dispersa y el defecto de hacerlo con métodos de trabajo no profesionales. *Tertulias musicales del Caribe colombiano* vol. 1, compilación de Mariano Candela,[41] es una recopilación de discusiones sobre la vida y obra de destacados músicos costeños que constituye una valiosa fuente de información para los investigadores del futuro. Ismael A. Correa Díaz-Granados, folclorista y hacendado, publicó *Música y bailes populares de Ciénaga Magdalena,*[42] una colección de recuerdos sobre esta importante comarca. Con su libro *Guillermo Buitrago: cantor del pueblo para todos los tiempos* el agricultor cienagüero Edgar Caballero Elías aportó una valiosa fuente de historia local, de música popular y del juglar cienagüero, quien unificó a Colombia como nadie antes ni nadie después.[43]

Coda

Si algo claro queda en todo lo anterior es que el tema de la música popular despierta en el Caribe colombiano un interés extraordinario no solo en el mundo académico sino también al nivel de masas. Se trata del tema de investigación más importante en términos cuantitativos que puede mostrar la región. También queda claro que este interés se ha concretado en un buen número de perspectivas sugestivas. Por supuesto se nota, salvo los casos de investigadores académicos como Wade, Posada y Betancur, la escasa recepción de teorías sociológicas, antropológicas, filosóficas e históricas adecuadas para la interpretación de fenómenos socioculturales como la música popular, además del virtual desconocimiento de obras latinoamericanas indispensables como las de Fernando Ortiz, Gilberto Freyre, Gonzalo Aguirre Beltrán y Darcy Ribeiro se puede decir que la investigación de la música popular en el Caribe colombiano apenas comienza en serio.

Hay en el horizonte la expectativa de nuevos trabajos que prometen animar una discusión de por sí animada. El sociólogo costeño Adolfo González Henríquez está comprometido en una investigación sobre música costeña e

identidad nacional, más regional que la de Peter Wade pero igual de globalizada. Como libro próximo a salir está un caso ejemplar, el del veterinario Jesús Zapata Obregón sobre historia de la música en Mompox. Se trata de una investigación que duró años y años recogiendo información muy difícil de obtener si no se vive en el sitio, y generalmente sin otra perspectiva que el amor al arte. Finalmente, la tesis de doctorado, próxima a publicarse en francés, del musicólogo barranquillero Guillermo Carbó sobre la tambora de la depresión momposina y las riberas del Magdalena.

NOTAS

1. La investigación de base que sirvió para la elaboración de este ensayo forma parte de un trabajo de mayor extensión que contó con financiación de Colciencias y la Universidad Nacional de Colombia.

2. Daniel G. Zamudio, "El folklore musical en Colombia", en Hjalmar De Greiff y David Feferbaum, comps., *Textos sobre Música y Folklore,* vol. 1 (Bogotá: Colcultura, 1978), pp. 415–418 (subrayados en el original).

3. Anthony Seeger y Louise S. Spear, comps., *Early Field Recordings* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), pp. 29–31.

4. Jacques Gilard, "Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea", *Huellas* 18 (1986): 41–46.

5. Emirto De Lima, *Folklore colombiano* (Barranquilla, 1942).

6. Gnecco Rangel Pava, *Aires guamalenses* (Bogotá: Editorial Kelly, 1948).

7. Darcy Ribeiro, *Las Américas y la Civilización* (La Habana: Casa de las Américas, 1992), pp. 68–70, 163–173.

8. Gabriel García Márquez, "Obra periodística 1", en Jacques Gilard, comp., *Textos costeños* (Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma, 1997). En notas periodísticas posteriores García Márquez ha mantenido, con algunos cambios, las características generales anotadas aquí.

9. George List, *Música y poesía en un pueblo colombiano* (Santa Fe de Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994).

10. Consuelo Araujo Noguera, *Vallenatología* (Bogotá: Editorial Tercer Mundo, 1973).

11. Consuelo Araujo Noguera, *Rafael Escalona, el hombre y el mito* (Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1988).

12. Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas* (Santa Fe de Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1992).

13. Ciro Quiroz Otero, *Vallenato, hombre y canto* (Bogotá: Icaro Editores, 1983).

14. Rito Llerena Villalobos, *Memoria cultural en el vallenato* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1985).

15. Consuelo Posada, *Canción vallenata y tradición oral* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1986). Jacques Gilard hizo una interesante reseña de este libro en *Huellas* 22 (1988): 57–60.

16. Jacques Gilard, "Crescencio ou Don Toba? Fausses questiones et vrai responses sur le vallenato", *Caravelle* 48 (1987): 69–80; "Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea", *Huellas* 18 (1986): 41–46; "Vallenato ¿cuál tradición narrativa?", *Huellas* 19 (1987): 59–67; *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad* (Paris: Centre Culturel Colombien, 1989).

17. Crescencio Salcedo, *Mi vida* (Medellín: Ediciones Hombre Nuevo, 1976).

18. Francisco Rada, *Historia de un pueblo acordeonero* (Barranquilla: Editorial Mejoras, 1979).

19. José Manuel Vergara, *Alejo Duran* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1981).

20. Sobre el ladinismo: Adolfo González Henríquez, "El Caribe colombiano: historia, tierra y mundo", en Jesús Martin-Barbero, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo, eds., *Cultura y Globalización* (Santa Fe de Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, 1999), pp. 340–361; Gabriel Restrepo, *La esfinge del ladino* (Santa Fe de Bogotá: Arte y Cultura Democrática, Instituto para el Desarrollo de la Democracia Luis Carlos Galán, n.d.), pp. 157–248; Emilio Yunis Turbay, *¿Por qué somos así?* (Bogotá: Editorial Temis, 2003).

21. Esto debería apoyarse en estudios comparativos de carácter musicológico o etnomusicológico, prácticamente inexistentes. Entre los pocos ensayos dignos de mención: Guillermo Carbó, "Al ritmo de . . . tambora-tambora", *Huellas* 39 (1993): 27–58; María Eugenia Londoño, "Introducción al vallenato como fenómeno musical", en Rito Llerena Villalobos, *Memoria cultural en el ballenato* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1985), pp. 125–134. Esto aparte del libro de List ya mencionado.

22. Arminio Mestra Osorio y Albio Martínez Simanca, *Alejandro Duran: su vida y su música* (Santa Fe de Bogotá: Domus Libri, 1999).

23. Orlando Fals Borda, *Historia Doble de la Costa,* tomo II, *El Presidente Nieto* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981); y tomo IV, *Retorno a la Tierra* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1986).

24. Alberto Alzate, *El músico de banda* (Bogotá: Editorial América Latina, 1980).

25. Entrevista con la niña Pablita Hernández (de más de 100 años), San Pelayo, 1985.

26. William Fortich Díaz, *Con bombos y platillos* (Monteria: Domus Libri, 1994).

27. Margarita Escocia Cantero Pérez y Carlos Enrique Díaz, *El fandango sinuano* (Montería, 1988).

28. Guillermo Valencia Salgado, *Córdoba: su gente su folclor* (Montería: Publicaciones Casa de la Cultura, 1987).

29. Jaime Exbrayat, *Cantares de vaquería* (Medellín: Editorial Bedout, 1959). También hay páginas con materiales sobre cultura popular en su *Historia de Montería* (Montería: Imprenta Departamental, 1971).

30. Manuel Huertas Vergara, *Pola Berté* (Sincelejo: Junta Regional de Cultura de Sucre, 1989).

31. Alberto Hinestroza Llanos, *Andrés Landero: mis memoria* y *Recuerdos de los Gaiteros de San Jacinto,* editados ambos por San Jacinto Editores, 1989; *Pacho Rada: remembranzas de una historia* (sin fecha y sin pie de imprenta).

32. Fabio Betancur Alvarez, *Sin clave y bongó no hay son* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1993).

33. Peter Wade, *Música, raza y nación* (Bogotá: Vicepresidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación, 2002).

34. Gustavo Bell Lemus, "Prólogo", en Peter Wade, *Música, raza y nación* (Bogotá: Vicepresidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación, 2002), p. xi.

35. Jorge García Usta y Alberto Salcedo Ramos, *Diez juglares en su patio* (Santa Fe de Bogotá: Ecoe Ediciones, 1994).

36. Orlando Fals Borda, *Campesinos de los Andes* (Bogotá: Punta de Lanza, 1978), pp. 222–229.

37. Luis Antonio Escobar, *La música en Cartagena de Indias* (Bogotá, 1985).

38. Enrique Luis Muñoz Vélez, *Adolfo Mejia: la musicalia de Cartagena* (Cartagena: Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte, 1994).

39. Alvaro Ruiz Hernández, *Personajes y episodios de la canción popular* (Barranquilla: Luz Negra Ediciones, 1983).

40. José Arteaga, *Lucho Bermúdez: maestro de maestros* (Santa Fe de Bogotá: Intermedio Editores, 1991).

41. Mariano Candela, comp., *Tertulias musicales del Caribe colombiano* (Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1998).

42. Ismael A. Correa Díaz-Granados, *Música y bailes populares de Ciénaga Magdalena* (Medellín: Editorial Lealon, 1994).

43. Edgar Caballero Elías, *Guillermo Buitrago: cantor del pueblo para todos los tiempos* (Medellín: Discos Fuentes, 1999).

7. Lucho Bermúdez Albor y modernidad de la música del Caribe colombiano

Enrique Luis Muñoz Vélez

Los pueblos amarran su historia con la escritura que narra y describe los sucesos del pasado, pues, escarbar en los profundos recovecos de la memoria para hallar elementos y documentos contundentes, que permiten reconstruir los acontecimientos que configuran la vida social y cultural de las comunidades humanas. Caso concreto: La vida y obra musical de Lucho Bermúdez.

Se trata pues, del músico popular más importante en la historia del siglo XX en Colombia. Hay consenso en dicha afirmación a nivel Nacional, y así lo confirma su trayectoria artística, de tal manera que, el músico no necesitó de la muerte para ser reconocido, en vida recibió los más variados homenajes por su quehacer musical, su gloria y fama tuvo resonancia internacional porque supo universalizar su obra compositiva desde las profundas raíces de su folclor; fue un permanente divulgador de los ritmos colombianos en sus múltiples lenguajes.

Documentos tales como: partituras, fonogramas, entrevistas, fotografías, periódicos y revistas se convierten en un material de primera mano para intentar explicar y dar razones de su obra compositiva, concepto orquestal y ante todo, su magisterio en el clarinete, instrumento éste que le permitió descubrirse como músico para apalabrarlo en la voz del musicólogo español Adolfo Salazar que sostiene que "Un músico se descubre como tal, cuando éste se descubre como instrumento",[1] y eso fue lo que hizo Lucho Bermúdez desde una edad temprana.

Comienzo

Luis Eduardo Bermúdez Acosta, nace en el barrio Bureche en la población del Carmen de Bolívar, el día 25 de diciembre de 1912 en el hogar constituido por Luis Eduardo Bermúdez Pareja e Isabel Acosta Montes.[2] El padre cartagenero de ascendencia samaria (Santa Marta, bahía del Caribe colombiano) y la madre nativa del Carmen, campiña ubicada en los Montes de María, tierra de legendarios gaiteros y territorio con vocación agrícola donde se privilegia los cultivos del tabaco y el aguacate.[3]

El padre, poeta, matemático y docente en la Universidad de Cartagena, su madre una joven de 16 años dedicada al oficio de la casa. El padre muere cuando el niño apenas contaba con dos años de edad. La abuela Concepción

Montes se hace cargo de la crianza del niño y a la edad de 6 años lo pone en manos de su tío José María Montes, músico y director de banda. El piccolo (flautín) era el instrumento que más bien parecía un juguete en las manos de aquella criatura de Dios, quien comienza a desentrañar los misterios del sonido y a enrumbarse lúdicamente en lo que sería su indiscutible destino, el de ser músico.

El niño explora a través del juego el sonido del instrumento, poco a poco, se va identificando con el mismo, hasta el punto que su tío José María Montes lo lleva a las presentaciones, siendo el objeto de todas las miradas y comentarios. En esa brega artística permanece cuatro años, educando el oído y desarrollando destreza con sus dedos para buscar la sonoridad que ya habita en su memoria auditiva, un músico es esencialmente su oído, y es precisamente, lo que el joven logra intuir por medio de prácticas musicales en las cuales participa como miembro de la Banda del Carmen de Bolívar.

Otros escenarios

La abuela Concepción Montes se muda con el nieto a la población de Aracataca, allí el joven Lucho Bermúdez lo pone a disposición de su tío materno Jorge Rafael Acosta, maestro de bombardino y director de banda.[4] Incursiona con el saxofón, trombón de pistón, trompeta y clarinete, participa con la banda musical del pueblo y su oído se familiariza con los cantos del Magdalena Grande.[5]

De Aracataca el músico se instala con su familia en Chiriguaná población del Magdalena donde entra en contacto con los músicos de la región y se vincula a la Banda Santa Cecilia, durante cuatro años participa en la vida musical del pueblo y comienza a escribir sus primeras obras influido por la música que suena en las bandas, y de manera singular por la música europea, y aires de la tierra que identifican la cultura andina de Colombia como el pasillo, el torbellino y el bambuco. Compone el vals "Lágrimas de una madre".

El concepto de Nación que se construyó fue desde la óptica andina y las regiones diversas de Colombia permanecieron al margen de la mirada central que se imponía desde el interior del país, fundamentalmente, desde Bogotá. Desde entonces, la música Nacional sería la andina y las otras, músicas regionales. Además la política de blanqueamiento que desarrollaba la élite criolla le otorgaba a la música andina su carácter cultural y las otras expresiones musicales de origen africano e indígenas eran subvaloradas.

En Chiriguaná compone el vals "Brisas del Carmen", el torbellino[6] "Indiecito colombiano" y la marcha fúnebre "Santa Cecilia", dirige la Banda Santa Cecilia compuesta por músicos locales y compone la puya[7] "Tina", penetrando en el universo de los aires costeños; la puya "Tina", que no hay que confundirla con una gaita de su autoría. La puya "Tina" corresponde al saber popular de Chiriguaná afirma Víctor Cuadro Mejía, un viejo centenario que posee lucidez de joven, familiar de algunos miembros de la Banda Santa

Cecilia. La puya sería la primera obra compuesta que rompe con el imperio de los aires andinos, en el medio musical en el que actuaba Lucho Bermúdez.

De Chiriguaná el músico se instala en la ciudad de Santa Marta, capital del Departamento del Magdalena y la ciudad más antigua de Colombia. Llega con 14 años a la Banda del Regimiento Córdoba. Recibe clase de música con los maestros Juan Noguera y Electo Mier. Posteriormente se matricula en la Academia Musical del profesor Guillermo Rico, quien se había educado en París en la Schola Cantorun, regentada por Vicent D'Andy. La clase económica pudiente de la región, principalmente de Ciénega, con el dinero de la bonanza bananera mandaban a educar a sus hijos a Francia y Bélgica.

La banda espacio formativo

La cultura bandística le daba prelación a los motivos musicales andinos en sus programas. El músico inmerso entre la música europea y los aires folclóricos de los Andes colombianos desarrolla una escritura musical que refleja dicha cultura. El joven Lucho Bermúdez no fue ajeno a aquellas prácticas culturales, es más, se apropia de aquellas expresiones y las hace suya, logrando crear páginas musicales con aires andinos de una enorme belleza y un gran reconocimiento estético en su propuesta musical por la crítica del interior del país.

Lucho Bermúdez y los músicos de su generación encontraron en el formato de banda el espacio formativo del cual son deudores; en las bandas crecieron como músicos y afinaron su carácter y temperamento de músicos, fue sin lugar a dudas, la escuela de la música de Colombia, en el seno de ella descubrieron sus matices tímbricos y una gama rítmica de la rica tradición europea.

Entre composiciones de aires andinos y rítmicas del Caribe colombiano perfila su obra, de cuyo período podemos señalar los siguientes temas musicales: Pasillos: "Huracán", "Tu recuerdos", "Recuerdos", "Plenilunio" y "Espíritu colombiano"[8] y la danza "Un solo de trombón". En la Banda del Regimiento Córdoba permanece activo hasta 1934, cuando compone la gaita que lleva el mismo nombre: La gaita, que inmediatamente ustedes, amable auditorio van a escuchar, el tema lo anuncia el mismo compositor.[9]

Cartagena de Indias

Entre tanto, Lucho Bermúdez cambia de escenario musical, llega a Cartagena de Indias, acompañado de una sólida fama y prestigio de ser uno de los músicos de mayor renombre. Entra en contacto con el músico y director de Banda Ramón Epifanio Puello Herrera quien lo vincula con la Banda Militar que él había dirigido y ahora estaba bajo la conducción del maestro alemán Guillermo Dittmer, quien lo introduce en otros esquemas musicales y lo estimula a estudiar armonía y orquestación con las obras de la escuela rusa por medio de compositores como: Mussorgsky, Tchaikovsky. Stravinsky y Korsakov, lo que va a marcar una evolución en su aspecto formativo entre los años de 1934 y 1937, cuando escribe música para la Banda Departamental de

Música. Un año antes participa en la Orquesta A No. 1 de José Pianeta Pitalúa y conforma la cuerda de saxofones que se doblaban en clarinetes.

Lucho Bermúdez participa en la Orquesta A No. 1 que era la agrupación musical de planta de la Emisora Fuentes; la orquesta tenía el respaldo económico de los empresarios cartageneros José Vicente Mogollón y la de Daniel Lemaitre Tono, músico y compositor de motivos populares, muy a pesar de ser un miembro de la élite criolla, quien apoyó a Bermúdez en su proyecto musical al igual que Mogollón.

La ciudad de Cartagena es pionera en la industria del disco, se desarrollaron las primeras grabaciones echas en Colombia y Bermúdez fue un actor de primer orden, prensando algunos temas de su autoría con el respaldo Orquestal A No. 1 de Pianeta Pitalúa.

El 29 de agosto de 1939 Lucho Bermúdez dirige la Orquesta A No. 1 de Pianeta Pitalúa y alterna en el Club Popa de Cartagena con la orquesta cubana La Casino de la Playa bajo la dirección de Ansermo Sacasa. Luego actuarían las dos agrupaciones en el Circo de Toros y una presentación pública en el Pasaje Dager.

En 1943 Lucho Bermúdez organiza su propia orquesta que debuta en la Revista Musical Minarete en el Teatro Padilla de Cartagena, dirigida por el periodista Tony Porto, la velada musical y humorística tenía el respaldo de la Orquesta del Caribe de Lucho Bermúdez, para la cual escribe importantes páginas musicales, entre ellas: el porro "Kalamary", el porro "Cadetes Navales" y la gaita—porro "Minarete".[10]

El compositor y orquestador costeño escribe música de su región: Merengue, cumbias y fandangos; pero, quizás una de sus creaciones más comentada y orquestada internacionalmente sea la cumbia[11] "Danza negra", entre las versiones difundida una que Bermúdez arregló para la voz del sonero cubano Miguelito Valdez, en ella se destaca una rica corriente percutiva, polirrítmica y cadenciosa, para luego desarrollar un motivo de conga de rancio sabor cubano.

La Orquesta del Caribe reemplaza a la A No. 1 de José Pianeta Pitalúa en el radio teatro de Emisora Fuentes y es respaldada por la Firma Lemaitre. La prensa de la época señalaba a la orquesta como la agrupación de la Emisora Fuentes, pero en honor a la verdad, se trataba de la Orquesta del Caribe de Lucho Bermúdez, integrada por: Luciano Castro, Clímaco Sarmiento, Teófilo Tipón y Lucho Bermúdez en los saxofones. Cristóbal Romero y Manuel J. Povea en las trompetas. Arsenio Montes en el trombón. José María Crisón en el bajo. Rubén Lorduy en el piano. Manuel Antonio Gómez en la batería y como cantantes: Pedro Claver Collazos, Gilberto Delgado Iglesias y Cosme Leal.

Con la Orquesta del Caribe Bermúdez graba el porro "Borrachera", "El danzón doble cero", el mapalé "Prende la vela" y "Marbella". Divulgó la música folclórica del Caribe colombiano en el plano local, ya que en la década del veinte a finales y comienzo del trienta, tres músicos nacidos en el solar

costeños grabaron sus temas de raíz folclórica en Nueva York, ellos fueron: Ángel María Camacho y Cano, Ladislao Orozco y Adolfo Mejía. Las primeras grabaciones de la música colombiana realizada en Estados Unidos la hicieron músicos andinos.

El mundo andino

El prestigio de Bermúdez era creciente, su fama volaba de boca en boca, y en los corrillos del mundo artístico su imagen de regio compositor y director orquestal brincaban la frontera regional para que su nombre sonora en el ámbito musical del interior del país, y a veces, en el plano internacional. En 1944 la orquesta es solicitada para una actuación en Bogotá y luego retorna en 1946 para inaugurar el Club Metropolitan en los sótanos del Hotel Granada ubicado en la carrera Séptima con Jiménez donde dejaría sentado para siempre su magisterio.[12]

Bogotá capital de la república de Colombia lo seduce y ve en ella el próximo escenario de su periplo artístico; sin embargo, la prensa capitalina no es benigna, el periódico El Tiempo lo saluda de la siguiente manera: "Vuelve Lucho Bermúdez y su merienda de negros", con semejante titular despectivo y prejuiciado racialmente, el columnista Calibán, seudónimo de Antonio Santos Montejo, entraba a revivir viejos odios regionales y ponía una vez más el problema racial donde el negro no era reconocido ni mucho menos sus expresiones culturales. El problema racial estaba arraigado tanto en el interior del país como en Cartagena donde el negro pasa por invisible y era objeto de discriminación y burla. No hay que olvidar que "la palabra raza es de mala cuna y mala procedencia", como a bien lo afirmara el etnógrafo cubano Don Fernando Ortiz.

El 6 de diciembre de 1947 la revista Semana publicó una serie de cartas en defensa del porro. La "tempestad de protestas" la había originado una correspondencia anterior, firmada desde Medellín, donde Fabio Londoño Cárdenas "le negaba al porro su naturaleza musical, y lo reducía a una expresión de salvajismo y brutalidad de los costeños y Caribes, pueblos salvajes y estancados".[13]

Sin embargo, Lucho Bermúdez se queda en Bogotá, acepta el reto y desafía al rechazo y marginamiento social donde lo quieren acorralar.[14] Pero él estaba convencido a plenitud de su proyecto musical, por lo tanto, la Orquesta del Caribe que trae de Cartagena se ha desintegrado, los músicos en su gran mayoría no resistieron la presión racial y regresaron a su tierra de origen. Entonces, Lucho Bermúdez se vincula en la Orquesta de Francisco Cristancho y luego en la Orquesta Ritmo Jazz Band de Anastasio Bolívar, donde se encuentran Alex Tovar y Gabriel Uribe García, quienes más tarde harían parte de su nueva orquesta.

Viajes y reconocimientos

En 1946 Lucho Bermúdez viaja con la cantante Matilde Díaz a la Argentina donde graba 80 temas musicales para la RCA Víctor de Buenos

Aires. Conforma una orquesta con músicos de las orquestas de Eduardo Armani, Eugenio Nobile y Enrique Rodríguez quien dirigía la Orquesta de Radio Belgrano.[15] En Buenos Aires se integra el cantante cartagenero Bob Toledo quien tocaba con orquestas de jazz en aquel país.

En 1947 de regreso a Bogotá en compañía de Alex Tovar conforman La Orquesta del Hotel Granada y se presentan el 1 de febrero de ese mismo año, nacería entonces, la Orquesta de Lucho Bermúdez, la primera en su género a nivel nacional y la exigida en los clubes sociales colombianos, ya que su música popular al paso del tiempo lo convertiría en el orquestador de la élite nacional.

Uno de los signos más claros de su obra consiste en haber resemantizando el espacio andino, cambiando su manera de ser y de comportarse a través de su música, transformó la manera de bailar de los andes, en especial la del bogotano, y si los pueblos bailan como caminan, entonces sería válido decir que cambió su manera de caminar, y además, la manera de vestir que llenó de coloridos sacudiendo a los bogotanos de los tonos oscuros y contribuyendo también a percibir olores porque las prácticas gastronómicas y hábitos alimentarios se alterarían para siempre si lo permiten fue una especie de colonizador del mundo andino. (Se escucha la cumbia, así titulada por una orquesta brasileña, la obra es una pincelada de una frase de San Fernando en aire de cumbia con acentos de zamba baión.)[16]

La obra compositiva de Lucho Bermúdez es prolífica y de una gran confección en la rítmica, melodía, tímbrica y línea armónica, son piezas bien construidas que se sacuden de la tónica y dominante que caracteriza a la música costeña.[17] Con Lucho Bermúdez la música costeña adquiere madurez, él le dio fisonomía a la gaita, cumbia, porro, mapalé, fandangos y otros aires del folclor colombiano, definiendo una línea melódica en 16 compases. Entrega un lenguaje orquestal que sintetiza los sonidos y ritmos de la música folclórica que trasvasa de banda a orquesta con inflexiones jazzísticas estructuradas en sus fraseos e improvisaciones cortas que asume con el clarinete y que son sellos distintivos en sus composiciones.

Sin embargo, los puristas lo señalan como el músico que degeneró al porro. Él, más que degenerarlo, lo que hizo fue transformarlo, elevarlo y arreglarlo dentro de conceptos modernos, contribuyendo en su tránsito forzoso de ser una música rural hasta convertirla en la música de los grandes salones citadinos. Igual hizo con la cumbia y la gaita y todas las expresiones musicales de Colombia a la cual le supo dar un tratamiento renovador y lograr universalizarla de manera definitiva, ese es a grandes rasgos uno de sus principales méritos.

El 15 de marzo de 1948 se presenta en el Hotel Nutibara de Medellín, realizando presentaciones en la Voz de Antioquia y actúa en el Club Campestre, época de esplendor para el músico costeño, recibe contratos a montones y su nombre se escucha con fuerza fuera de Colombia. En Medellín

Bermúdez consolida su prestigio de orquestador permaneciendo durante 12 años en aquella ciudad a la cual le dedicó piezas musicales inolvidables como: "Bolombolo", "Arepa de pilón" y "Hasta luego Medellín".

La Habana, 1952

En Cuba es invitado por el maestro Ernesto Lecuona, el más universal de los músicos de la Isla. Bermúdez dirige en el programa en honor a Lecuona, La Orquesta Lecuona Cuban Boys y participa durante nueve meses en el Cabaret Tropicana dirigiendo la Orquesta de Bebo Valdez.[18] El músico realiza actividades musicales en la radio cubana, dejando también una producción en ritmo de guajiras, danzones y motivos de su solar nativo.[19]

De Cuba el músico acompañado de su esposa la cantante Matilde Díaz[20] viajan a México a principios de 1953 por invitación del agente de la RCA Víctor Mariano Rivera Conde, logrando grabar 60 temas con la Orquesta de Rafael De Paz, bajo la dirección de Lucho Bermúdez. En México se presenta en la radio XEW y en la televisión con las hermanas Montoya, y el cantante cubano Yeyo Estrada. Participa en un programa con el legendario compositor puertorriqueño Rafael Hernández.

Regresa a Colombia, para mejor señas a Medellín para luego partir en 1954 a Estados Unidos y actuar en el Palladium ballroom, inmenso salón de baile en Broadway calle 52, alternando con Tito Puente; el Palladium era el espacio predilecto del mundo latino donde acudían las más afamadas orquestas de la época y se imponía la música del Caribe.

La música de Lucho Bermúdez esta convertida en una viajera infatigable por el mundo, su prestigio había crecido de tal manera, que de distintas partes del mundo pedían su música, a su vez, grandes orquestadores daban reconocimiento a su obra y grababan gran parte de su repertorio, su música iba y venía en diferentes viajes de ida y vuelta donde desaparecían las fronteras geográficas para convertirse en música del mundo, así lo confirma su movilidad social. Para Italia, Francia y Japón se prensó un álbum de 12 discos con su obra más representativa, en la voz del cantante cartagenero Henry Castro cantando en italiano y francés. La producción la realizó Esmeralda de Colombia. Participó en programas de la televisión venezolana y grabó varios temas para el sello Disco Moda de aquel país. Su música la logró posisionar en un lugar de privilegio y quedar convertido en un poste marcador de camino, que hoy han heredado Shakira, Carlos Vives, Juanes, Kike Santander, Eddy Martínez, Justo Almario y Francisco Zumaque, entre otros.

Influencias

La primera de todas, la música folclórica proveniente de los Montes de María, una de las zonas de la gaita cabeza de cera y de la música que originan con ese instrumento primigenio y de la cual el General cartagenero Joaquín Posada Gutiérrez hace mención en sus "Memorias Histórica—políticas",

cuando menciona que las gaitas indígenas fraternizan con los tambores de los negros, la descripción es de 1826. Pues la gaita se convierte en un referente de su memoria auditiva y va a ser el compositor más fecundo de dicho género. La música de banda y los timbres de las orquestas cubanas y puertorriqueñas que llegaron a Colombia o que su música fue difundida por el disco.

Pero, los rasgos más relevantes en su obra lo marcan tres sucesos de orden musical que son: En lo composicional sigue los esquemas de George Gershwin; en lo instrumental la influencia de Benny Goodman por su manera de ejecutar el clarinete y en lo orquestal el concepto de Big Bang de Duke Ellington.

En su música se percibe signos y guiños melódicos de las armonías del lenguaje jazzístico, y una referencia para tener en cuenta, la mayoría de los músicos colombianos formados académicamente o empíricos de la música de jazz, en sus composiciones retoman la obra de Bermúdez y casi siempre, realizan arreglos de sus temas.

Lucho Bermúdez dejo una extensa y valorada obra donde la presencia del jazz es evidente, quizás una de las muestras más contundentes sea el porro-jazz "Maqueteando", tema en aire de porro que rompe en frases de jazz-swing. Otra obra significativa es "Aguardiente", guaracha del cubano José Fajardo que Bermúdez transforma en mambo-jazz, donde se destaca un solo de trompeta a cargo de Miguel Ospino, músico nacido en el Carmen de Bolívar. Sus pata-cumbias presentan en su estructura rítmica características de swing. El pata-cumbia es un ritmo que Bermúdez desarrolla fundamentándose en el ritmo pata pata de la cantante africana Mirian Makeba en los años 60. En el ritmo tumbasón Bermúdez realiza una fusión de porro, danzón, son, mambo y jazz. El verdadero precursor en la inventiva de ritmos fue el trompetista y compositor Francisco Galán a quien el mundo de la música conoció como Pacho Galán y que integra con Bermúdez la corriente fundacional de la modernidad de la música colombiana, maestros indiscutidos y sólidas columnas del edificio musical nacional.

Los elogios primordiales

El músico brasileño Edgardo Correa de Oliveira, "Santinho", director de la Banda de Santa Marta, expresa:

> Bermúdez es un músico pensante, es difícil que surja otro como él, tiene el mérito de hacer de una cosita algo grande, sólo basta un par de compases y hace una partitura, tuvo una gran capacidad de síntesis. Juega con las notas, creando adornos con sus porros, cumbias y gaitas. La base melódica es fuerte, presenta una gran estructura que facilita el trabajo para grandes orquestadores, creo que Zumaqué escoge sus temas, por su gran configuración composicional. Conocía su música mucho antes de llegar a Colombia.[21]

El tema San Fernando es una de sus obras más difundidas a nivel internacional de ella dice el saxofonista cubano René Domínguez lo siguiente: "él

muestra en el fraseo una cercanía con 'Ritmo Fascinante' de George Gershwin, llevando al lenguaje sonoro de su cultura y sustantivamente de su época la esencia rítmica y melódica de la tierra a la cual pertenece".[22]

Por su parte Mario Cuesta, percusionista y Ramón Bordón, clarinetista coinciden con la apreciación de René Domínguez y señalan lo siguiente: "Miran con respeto su legado musical y piensan que Lucho Bermúdez en su obra fue un músico excepcional, trabajó muchos ritmos propios y foráneos. Para nosotros es el mejor exponente de la música nacional ante el mundo".[23]

El crítico Orlando Mora señala: "Hace tiempo que Lucho Bermúdez es considerado como gloria de la música nacional. No necesitó, afortunadamente, de ese solitario tránsito de la muerte para que su obra fuera reconocida, valorada y ensalzada".[24] Mora nació en Medellín, ciudad de los Andes de Colombia.

El pianista, compositor y director de orquesta barranquillero Daniel Moncada afirma que para él no hay duda, Lucho Bermúdez es el más grande compositor de la música popular de Colombia, fue el más completo y disciplinado, de ahí su gran producción en los ritmos del Caribe colombiano.[25]

Chucho Valdez, expresó de Lucho Bermúdez, maestro, gran compositor y director de orquesta, "Lo conocí en mi casa, el vivía allí y dirigía la Orquesta de Bebo Valdez, mi padre, su música no es fácil para interpretarla, se requiere de una buena formación y ante todo de un conocimiento de sus raíces para ejecutar un sonido a fin con sus raíces".[26]

Para un programa de Audiovisuales dirigido por el cubano Emilio Alcalde, Celia Cruz dijo: "Yo fui a conocerle al hotel, sabía que estaba en La Habana y era de una de las personalidades que asistían al Homenaje al Maestro Lecuona. Cuando pregunté en la recepción me informaron, es el señor de baja estatura que acaba de salir, ya él era un músico famoso. Lucho, un artista de prestigio, yo apenas comenzaba en este oficio".

El mexicano Frank Mc Donal prensó un disco con la música de origen negro de Lucho Bermúdez, estuvo en Colombia tomando nota sobre la rítmica del Caribe colombiano y de manera especial por la música que había orquestado Bermúdez en aires de porros, cumbias y mapalé; en ese mismo orden de ideas el orquestador estado unidense, Peter Tolo había grabado 24 temas musicales de la obra de Lucho Bermúdez.

El compositor y director de orquesta Francisco Zumaqué reconoce que Lucho Bermúdez fue el músico que modernizó los aires colombianos y los universalizó, a él se debe los avances de la música colombiana y su extraordinaria labor divulgativa por el mundo. Es la figura más importante en el siglo XX en Colombia.

El musicólogo bogotano Egberto Bermúdez tiene en alta estima la obra de Lucho Bermúdez, y llama: "Edad de Oro" de la música bailable en Colombia, su producción está estrechamente ligada a las fiestas populares y a la música militar y de baile, las bandas de la Costa Atlántica fueron el crisol donde

surgieron los músicos que conformaron las orquestas de baile. El destacado musicólogo dice: "Muy pronto la orquesta obtiene su propio sonido, basado en sus lúcidas improvisaciones ingeniosa orquestación".[27]

Sobre Lucho Bermúdez se han escrito tres libros, solo superado por la rutilante estrella del pop Shakira, que hasta la presente se han escritos cuatro libros, tres en el extranjero y uno en Colombia. "Lucho Bermúdez su vida y su obra" de Carlos Arango, escrito en 1985. Arango escritor bogotano. "Lucho Bermúdez maestro de maestros", de José Arteaga, 1991. Arteaga escritor nacido en Pasto en el sur de los Andes de Colombia. También "Carmen tierra mía" de José Portacio Fontalvo, 1996, escritor e historiador nacido en Barranquilla en el Caribe colombiano.

Un cuarto libro prácticamente terminado de mi autoría de la cual he extraído parte del eje narrativo para mostrarle a ustedes, prestigiosos académicos, la real dimensión y universalidad de nuestro músico, quien nos enrostró de manera desvergonzada como había asumido su destino de hombre mestizo, y eso es lo que muestra en su sonoridad, música de diversos solares de procedencia, pero sin esconder el rincón de donde proviene su cultura y la costura sonora de la que la música colombiana está hecha.

Para mi es honroso haber compartido este tiempo con ustedes en este hermoso escenario. Como ya he recibido el acto dictatorial que el tiempo de mi exposición se ha agotado, los invito a escuchar la obra sinfónica de Alex Tovar, "Paráfrasis a la obra musical de Lucho Bermúdez: Kalamary", interpreta La Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la conducción del maestro español Federico García Vigil.

Alex Tovar fue miembro de la orquesta de Lucho Bermúdez en calidad de cofundador e instrumentista del saxofón; la obra está construida en un solo movimiento y muestra a modo de fragmentos sonoros los diversos ritmos que trabajó el músico costeño. Su atmósfera es una rica mixtura entre aires costeños y andinos con un gran colorido orquestal. Tovar se había educado en el Conservatorio Musical de Berlín. Siempre tuvo palabras elogiosas para Bermúdez y un gran respeto por su obra.

Gracias a ustedes y a mis compañeros de mesa, Ana María Ochoa y Adolfo González, y de manera especial a los organizadores de este encuentro cultural.

NOTAS

1. Enrique Luis Muñoz Vélez, La música popular en Cartagena de Indias, Conferencia, 1991.

2. Se escucha el mapalé Bureche de Lucho Bermúdez. El mapalé es un ritmo del complejo musical bailable del Caribe colombiano que presenta un compás de 6/8 y una viva expresión de lo frenético de una fuerte corriente rítmica negra.

3. La gaita es un instrumento de viento de origen indígena y que no guarda ningún parentesco con el instrumento europeo, su nombre indígena es chuana. Gaiteros famosos como Toño Fernández y los hermanos Lara llevaron en 1954 la música de gaita por Europa y Asia. La gaita también es un ritmo musical de los Montes de María parecida con la cumbia.

4. Lugar de nacimiento del Premio Nóbel de Literatura Gabriel García Márquez.

5. Lo que hoy se conoce como vallenato que ha difundido por el mundo Carlos Vives.

6. Ritmo musical de los Andes de Colombia.

7. Ritmo perteneciente a la música vallanata que se ejecuta a 6/8 y es de un movimiento rápido, acelerado en la marcación que realiza la caja (tambor membranófono) típico en el formato de acordeón en esta clase de música. Véase *El Periódico de Cartagena,* Solar No. 1 Magazín Dominical, 11 de junio de 1995, pp. 9–10, 11.

8. Se escucha el pasillo "Espíritu colombiano con la Orquesta Nogal, integrada por músicos andinos". La obra señalada abre mucho festivales de música andina. Recientemente La Fundación Bat que divulga la música popular colombiana, prensó un CD de música andina de formato folclórico con el tema "Espíritu colombiano de Lucho Bermúdez".

9. Fonograma del sello Sonolux auspiciado por la firma comercial J. Glottman de circulación cerrada, es decir, no comercial a la cual tenían acceso las personas que comerciaban con la firma empresarial.

10. Se escuchan Kalamary y Minarete. Kalamary fue el nombre primigenio de la ciudad de Cartagena en nombre indígena. El porro es un ritmo de 2/4, quizás lo más sincrético en la música costeña, en él hay signos claros de la contradanza europea con corrientes musicales de los sustratos negros e indígenas del Caribe colombiano. También se escucha el porro Arturo García en honor a un ganadero de Corozal, población del Departamento de Sucre. El término porro aparece en texto del poema El Boga Charlatán del poeta momposino Candelario obeso y fue publicado en 1877 en libro: "Cantos populares de mi tierra".

11. Género musical del Caribe colombiano de procedencia negra en su parte rítmica e indígena en su línea melódica. La referencia histórica más distante a nuestro días data de 1879 en el periódico *El Porvenir de Cartagena,* en el cual se habla de cumbiamba en las celebraciones de la Virgen de la Candelaria de la Popa. El término cumbia como tal surge en 1889, es decir, diez años después de la crónica del Porvenir, lo más probable en un documento del Diario de Bolívar, encontrado como hoja suelta en el Archivo Histórico de Cartagena.

12. Se escucha "El danzón doble cero".

13. Eduardo Posada Carbó, "El regionalismo Político en la Costa Caribe de Colombia", *Aguaita* no. 1 (marzo de 1999): 9.

14. Lucho Bermúdez, entrevista con autor, Bogotá, 2 de mayo de 1980.

15. Lucho Bermúdez, entrevista con autor, 1983.

16. Se escucha también el danzón "A mi con porros" del cubano Acerina Valiente. La introducción un tema clásico de danzón que luego se desarrolla en aire de porro en una magistral muestra musical.

17. A las personas del Caribe colombiano se les llama costeños y los del interior del país andinos (cachacos).

18. Entrevista de Chucho Valdez concedida en Barranquilla a Hugo Rafael González. Sin más datos.

19. "Se escucha San Fernando". La obra fue compuesta en 1948 para el Club Social San Fernando de Cali, el tema fue grabado por diversas orquestas, entre otras, por la de Dámaso Pérez Prado en la voz de Benny Moré.

20. La cantante nació en Icononso, población del Departamento del Tolima en la parte andina de Colombia.

21. Entrevista realizada en Santa Marta en 1992.

22. Entrevistas con los músicos cubanos: René Domínguez, Mario Cuesta y Ramón Bordón, Cartagena, abril de 1994.

23. Ibid.

24. "La música que es como la vida". Editorial de la Universidad de Antioquia.
25. Entrevistas en Barranquilla y Cartagena.
26. Entrevista con Hugo Rafael González, programa de televisión en TeleCaribe.
27. "Música los 10 del siglo XX". *Revista Credencial Historia* (diciembre de 1999): 7.

8. Del barracón a la sala de conciertos: tres virtuosos afrocubanos del siglo XIX

Rafael E. Tarragó

Los cubanos se ufanan, justamente orgullosos, de su música popular. Durante el siglo XX cubanos compositores de mambos, congas y del cha-cha-cha y sus sucesores le dieron la vuelta al mundo. Antiguos bailes cubanos como la danza habanera y el danzón ya habían llamado la atención fuera de la isla en el siglo XIX. La habanera inspiró a compositores de música clásica como los franceses Jorge Bizet (1838–1875) y Mauricio Raval (1875–1937), y el norteamericano Aarón Copland (1900–1983) escribió un "Danzón cubano" para orquesta sinfónica. Hoy en día afrocubanos como los componentes del Buena Visa Social Club son objeto de culto y Celia Cruz es considerada por muchos la música cubana encarnada y rediviva.

Porque es bien conocida la vitalidad de la música en Cuba y la aportación de los afrocubanos a esta, sorprende cuantos ignoran que se ha escrito música clásica en Cuba y el gran número de brillantes ejecutantes afrocubanos de esta. Aunque en los últimos diez años han salido al mercado en Europa y los Estados Unidos varios discos de la música sacra de Esteban Salas (1725–1803) y de las danzas cubanas para piano de Ignacio Cervantes (1847–1905) sus nombres no significan nada para la mayor parte de los amantes de la música clásica occidental fuera de Cuba. La pianista Zenaida Manfugaz ha tenido éxito en Nueva York y en la Florida, pero no es conocida como la continuadora de una tradición de virtuosos afrocubanos que se remonta a la primera parte del siglo XIX.[1]

Para contribuir al conocimiento de la música clásica occidental en Cuba y sus intérpretes afrocubanos he preparado este ensayo bibliográfico sobre los tres primeros virtuosos afrocubanos que obtuvieron fama global: los violinistas José Silvestre White (1836–1918) y Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852–1911) y el pianista José Manuel (Lico) Jiménez (1851–1917).

La música occidental en Cuba entre 1512 y 1898

La música clásica occidental llegó a Cuba después de la conquista española de 1512 y por mucho tiempo fue música sacra. Para 1677 la catedral de Santiago de Cuba (hasta el siglo XIX la sede primada de la Iglesia Católica Romana en la isla) tenía un Maestro de Capilla, Maese Olivares, quien, según la documentación preservada, contaba con músicos profesionales.[2] Para principios del siglo XVIII La Habana y otras ciudades de Cuba tenian ya grupos de

músicos que cultivaban la música clásica seglar y en 1776 se representó en el Teatro Principal de La Habana la ópera "Dido abandonada". Esta fue la primera vez que se oyó en la isla una obra de ese género inventado en Florencia, Italia, en 1600.[3] Se ha dicho que el primer compositor de música clásica en Cuba fue Esteban Salas. Las partituras de música sacra que escribió para la catedral de Santiago de Cuba entre 1764 y 1803 han sido editadas y revelan un genio de su época, fiel a los cánones de la música religiosa en una época cuando el músico más preciado era un dueño de la técnica y un continuador de la tradición.[4]

La música popular occidental también fue a Cuba de España. Había tañedores de vihuelas y otros instrumentos europeos del siglo XVI entre los primeros colonos y la música popular española y bailes españoles, como el zapateado, pronto se entremezclaron con la música y los bailes de los esclavos africanos que los españoles llevaron a la isla. Hasta 1966 por lo menos la guitarra de percusión natural y seis cuerdas (descendiente de la vihuela del siglo XVI) era el instrumento favorito del campesino cubano, pero los tambores y otros instrumentos de percusión llevados por los esclavos africanos o inventados por sus descendientes han sido parte de la música popular en Cuba desde la introducción de los primeros esclavos en el siglo XVI.

A principios del siglo XIX inmigrantes franceses huyendo de Haití llevaron a Cuba una danza de origen inglés que ya habían francoafricanizado y llamaban "contredance", y sus esclavos introdujeron en la isla el "cinquillo", un patrón rítmico que desde entonces ha distinguido a la música bailable cubana.[5] Pronto se escribieron "contradanzas" cubanas que dieron origen a la danza habanera y eventualmente al danzón cubano. Estos bailes los tocaban grupos musicales llamados "orquestas típicas".[6]

En el siglo XIX la música clásica seglar comenzó a cultivarse en Cuba al mismo alto nivel que la música sacra. En 1805 el español Juan Paris (1759–1845), sucesor de Esteban Salas como Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago de Cuba, introdujo en esa ciudad los cuartetos de Luis de Beethoven.[7] Compañías de ópera comenzaron a visitar La Habana con regularidad después de la construcción del gran Teatro de Tacón (hoy Teatro Nacional) en 1837 y solistas de fama global, como el pianista virtuoso americano Louis Moreau Gottschalk (1829–1869) comenzaron a incluir La Habana (y a veces Matanzas y Santiago) en sus giras de conciertos. En 1832 el concertista alemán Juan Federico Edelman se estableció en La Habana, comenzó a dar clases de piano y composición y luego estableció una imprenta de música.[8] Otros músicos europeos se establecieron en La Habana y en otras ciudades cubanas, formando a generaciones de cubanos en las técnicas y las teorías de la música clásica europea.

Tradicionalmente se ha considerado a Nicolás Ruiz Espadero (1832–1890) el primer compositor nacionalista cubano.[9] Es cierto que Ruiz Espadero compuso piezas con títulos cubanos (o que podían relacionarse con la vida cubana

del siglo XIX), como "Canción del guajiro" y "Lamento del esclavo", pero hay poco de música del pueblo (folk-lor) cubano en su música, algo que define la música clásica llamada nacionalistas en la tradición occidental.[10] En mi opinión ese título corresponde más bien a Manuel Saumell (1817–1870), discípulo de Edelman. Manuel Saumell comenzó su carrera como músico popular, tocando el piano en bares y lugares menos respetables para ganar el dinero conque pagaba a Edelman por sus clases de piano y composición. La mayor parte de la contradanzas que Saumell escribió fueron compuestas para salas de bailes como el Salón Tívoli y en muchas de ellas, como "El Somatén", usó el cinquillo. Sin embargo, sus últimas contradanzas son diferentes. Parecen piezas para escucharse más que para bailarse.[11] El tono "clásico" de esas últimas contradanzas lo encontramos en las danzas cubanas de Ignacio Cervantes, pianista y compositor cubano alumno de Ruiz Espadero que fue a estudiar en el Conservatorio de París, pero que regresó a su patria permanentemente en 1870, el año en que Manuel Saumell murió.

Cervantes fue compositor de música sinfónica y de zarzuelas de mérito, pero es en sus danzas cubanas para piano (las cuales estimaban meros "caprichos") donde encontramos música clásica cubana conforme a lo que se considera música nacionalista en la tradición occidental del siglo XIX. Esas danzas reflejan la música popular cubana, que para mediados de ese siglo había fusionado lo folklórico español con lo rítmico africano en una amalgama característicamente cubana. Hasta cierto punto fue el precursor de compositores como Alejandro García Caturla (1906–1940) y Amadeo Roldán (1900–1939), quienes en la primera mitad del siglo XX compusieron una música clásica indiscutiblemente nacionalista cubana.[12]

Por diversas razones, analizadas sensatamente por Laird Bergad y Fé Iglesias en su excelente monografía *The Cuban Slave Market, 1790–1880* (1995), para principios del siglo XIX había en Cuba una gran cantidad de africanos y descendientes de estos libres.[13] En 1801 visitó Cuba el científico alemán Alejandro Barón de Humboldt, y notó que muchos de estos "morenos" (negros) y "pardos" (mulatos) libres habían acumulado capital y formaban una especie de clase media de artesanos y pequeños terratenientes.[14] Las reformas militares del rey Carlos III a finales del siglo XVIII cooptaron la formación de regimientos de voluntarios pardos y morenos reclutados y uniformados por afrocubanos acaudalados que formaron su oficialidad y en 1771 obtuvieron el fuero militar, formando una élite de color dentro de aquella sociedad estamental y racista.[15]

Aunque la persecusión de libertos negros y mulatos después del descubrimiento en 1844, durante el gobierno del General O'Donnell, de la conspiración para una revolución llamada de La Escalera por el método de tortura usado con los que fueron apresados como sospechosos de participar en ella, decimó a la élite afrocubana, no la destruyó. En 1853 el gobernador Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, restableció los regimientos de voluntarios

afrocubanos, y al terminar la primera Guerra de independencia en 1878 los abolicionistas españoles y cubanos en Madrid promovieron la abolición de la esclavitud y después de la abolición completa de la esclavitud en Cuba en 1886 apoyaron a las sociedades de negros y mulatos en la isla en sus esfuerzos para obtener la implementación de los derechos civiles de estos por el gobierno en Cuba.[16] En 1879 el gobierno de Madrid comenzó a abrogar las leyes segregacionistas que limitaban los derechos civiles de los afrocubanos y para 1898 el entramado legal segregacionista había sido destruido en Cuba, aunque no así prejuicios que aún persisten. En 1899 un reportero de los Estados Unidos en La Habana notó con sorpresa que un oficial negro del Ejército Libertador Cubano a quien le negaron servicio en un bar americano invocó las leyes vigentes (Circular del Gobierno General de Cuba de 3 de junio de 1885) y obtuvo reparación.[17]

La carrera musical nunca estuvo cerrada a los cubanos descendientes de africanos por las leyes segregacionistas. En narraciones de viajeros y otros documentos históricos del siglo XVI en adelante encontramos mención de la presencia de músicos afrocubanos tanto en las capillas de las catedrales como en los bailes populares. En el siglo XIX, cuando la música clásica seglar comenzó a florecer en la isla encontramos mención de ejecutantes afrocubanos de mérito como Claudio Brindis de Salas (1800–1872) y José Julián Jiménez (1823–1898).[18] De la documentación existente se desprende que entre los elementos "medios" y de "élite" afrocubanos se desarrolló el mismo interés por la música clásica de salón que entre las clases medias y la aristocracia hispanocubanas.

Tres virtuosos afrocubanos del siglo XIX

José Manuel Jiménez (1851–1917)

José Manuel Jiménez Berroa (llamado Lico) nació en la ciudad de Trinidad en la región central de Cuba el 7 de diciembre de 1851.[19] Su padre fue el ya mencionado José Julián Jiménez, quien había estudiado violín, piano y composición en el Conservatorio de Leipzig (Alemania) con los maestros David, Moschelles y Ritter, y José Manuel recibió sus primeras lecciones de música de él. En 1867 viajó a Hamburgo con su hermano, el violoncelista Nicasio Jiménez Berroa, y en el conservatorio de esa ciudad estudió piano y órgano con el professor Armbrust. Poco después se trasladó a Leipzig a estudiar piano con el maestro de su padre, el renombrado Moschelles, y luego con Karl Reinecke. En 1875 concluyó sus estudios en Leipzig con el diploma de primer grado y recorrió los escenarios europeos con su padre y hermano. En París fueron anunciados por la prensa como el Trío de los Negros y en el número del 14 de noviembre de ese año *La Revue et Gazette musicale de Paris* decía: "Los tres virtuosos negros, Julián, Manuel y Nicasio Jiménez han dado un primer concierto el 6 de noviembre en la Sala Herz. Son artistas de mucho talento".[20]

Durante su estancia en París en 1875 Jiménez concursó para obtener admisión en el Conservatorio de París, y fue aceptado. En París estudió con Antonio Marmontel y frente a un jurado de musicos eminentes, como Carlos Gounod y Julio Massenet, ganó la medalla de plata y el diploma del Conservatorio. Dos años más tarde, el 29 de julio de 1877, *La Revue et Gazette musicale de Paris* reportó los resultados de la competencia anual de piano del Conservatorio ese año, en la cual ganó el primer premio con las palabras siguientes: "Entre ellos [Trago y Rabesu] se encuentra el Sr. Jiménez, un negro cubano que ha alcanzado la recompensa suprema".[21] Después de este triunfo dio una gira de conciertos por varias ciudades europeas, ganando alabanzas de músicos eminentes como Ricardo Wagner y Francisco Liszt.

En 1879 regresó a Cuba y el 21 de junio de ese año tocó en un concierto en el Teatro Tacón de La Habana, en el cual interpretó su composicion "Solitude" en un programa que incluía piezas de Federico Chopin y Francisco Liszt. Ignacio Cervantes escribio una reseña positiva de este recital para el *Diario de la Marina,* el periódico cubano más prestigioso de aquella época.[22] Después de tener éxito en La Habana José Manuel Jiménez ofreció recitales en varias ciudades cubanas. Eventualmente se estableció en su nativa Trinidad y ejerció de profesor, teniendo entre sus discípulos a Guillermo Tomás y a Ana Aguado, y manteniendo una activa participación en la vida artística de Trinidad y Cienfuegos. En 1890 regresó a Hamburgo y en Alemania continuó su exitosa carrera, se casó y constituyó familia. Fue nombrado en 1892 codirector del Conservatorio de Hamburgo, pero no dejó su trabajo como solista y compositor.

José Manuel Jiménez fue el primer cubano que escribió "lied", como es llamada la canción de concierto originada por compositors alemanes a principios del siglo XIX en la cual la voz y el acompañamiento (usualmente para piano) tienen igual expresividad del texto. Las obras en su "Album de cinco canciones para soprano o mezzosoprano", a diferencia de las canciones por otros compositors cubanos seguidores del bel canto italiano, muestran una notable riqueza en el acompañamiento armónico. En un "Estudio sinfónico" que compuso trató de llevar el principio de desarrollo caracterizado por la melodía infinita y por el cromaticismo y el reforzamiento de las cuerdas de los metales. La mayor parte de su obra no vocal consiste en obras cortas para piano como la "Solitude", pero también compuso un concierto para piano y orquesta todavía inédito.[23]

José Silvestre White (1836–1918)

José Silvestre White nació en 1836 en la ciudad de Matanzas, en la costa noroeste de Cuba. Su padre fue el comerciante francés Carlos White (aunque el apellido White más bien parece inglés) y su madre la liberta MarPa Escolística Laffite. Su padre llevaba un diario en el que anotó que José Silvestre empezó a aprender a tocar el violín con él cuando tenía cinco años; pero su primer

profesor de música fue el afrocubano José Miguel Román, con quien tomó clases desde 1843 hasta su muerte el año siguiente, víctima de la represión que siguió a la Conspiración de La Escalera.[24] Después estudió con Pedro Haserf, un músico belga residente en Matanzas, de quien recibió ánimo para dedicarse a la composición. Dicen que cuando niño dejaba de jugar si oía el sonido de un violín y corría a donde viniera el sonido de este instrumento.[25] Cierta o no esta leyenda, el hecho es que "Joseíto" White tenía la técnica de un virtuoso del violín en 1854, cuando el pianista virtuoso L. M. Gottschalk le sirvió de acompañante en un concierto que dio en Matanzas y le sugirió a su padre que lo enviara a estudiar a Europa. Para esa época el joven afrocubano ya componía música para grupos musicales que tocaban en iglesias y salones matanceros y tenía su propia "orquesta típica".[26]

White fue admitido en el Conservatorio de París en 1855 y alli estudió con el maestro Alard. El año siguiente le otorgaron un puesto de honor por sus méritos y ganó el primer premio de la competencia anual de violín. Regresó a Cuba en 1858 a visitar a su padre moribundo, pero volvió a Francia con su madre y hermanas al fallecer este. Entonces comenzó una carrera de concertista que lo llevó por varias ciudades de Europa. De 1861 a 1875 participó en los esfuerzos de músicos franceses para desarrollar en París el gusto por la música de cámara y el conocimiento de compositors alemanes contemporáneous, como Roberto Schumann. En esa época compuso sus seis estudios para violín solo (op. 13), su cuarteto de cuerdas (op. 17) y su concierto en fa sostenido menor para violín y orquesta (estrenado en París en 1867).[27]

El virtuoso afrocubano decidió extender su carrera de concertista a traves del Atlántico en 1875 y comenzó con un recital en enero de ese año en el Teatro Esteban (hoy Sauto) de Matanzas. El 19 de abril tocó en un concierto en el Teatro Tacón de La Habana, donde compartió el escenario por primera vez con Ignacio Cervantes. El 22 de abril dio otro concierto en el Teatro Tacón, en el cual tocó su "Fantasía sobre aires cubanos". Poco después fue deportado de la isla por donar las ganancias de sus conciertos para el armamento y avituallamiento de los cubanos que luchaban por la independencia de España desde 1868. El *New York Times* del 13 de mayo de 1875 (página 10, columna 2), bajo el título "Despotic Measures", incluye una nota anunciando la deportación de Cuba del "célebre violinista" White y su proyectada partida para México.[28] En Mexico White tuvo éxito. El 25 de mayo de 1875 la *Revista Universal* de Ciudad México publicó la crónica de un concierto de White por José Julián Martí, también deportado de Cuba. En esta Martí dice: "White no toca, subyuga: las notas resbalan en sus cuerdas, se quejan, se deslizan, lloran; suenan unas tras otras como sonarían perlas cayendo".[29]

De México White pasó a los Estados Unidos de América y en Nueva York dio dos conciertos con Ignacio Cervantes (quien fue deportado de Cuba por las mismas rezones que White). El *New York Times* del 20 de octubre de 1875 tiene una nota sobre estos "White-Cervantes Concerts" (página 4, columna 6)

en la cual alaba el buen gusto y la corrección de Cervantes y la maestría de White en su interpretación de la "Chaconna" para violín solo de J. S. Bach. El 17 de diciembre de ese año White y Cervantes tuvieron la cooperación de la pianista venezolana Teresa Carreño en otro concierto en la Sala Chickering de Nueva York.[30] Durante esa gira de conciertos por los Estados Unidos tocó con la Filarmónica de Nueva York el concierto para violín y orquesta de Félix Mendelssohn. El 19 de marzo de 1876 el *New York Times* dice de ese concierto: "El solista en esta ocasión fue el Sr. José White, cuyo tono dulce y claro y técnica incomparable hemos mencionado antes. . . . Cuan magníficamente [White] toca la 'Chaconna' de Bach es una vieja historia, pero lo admirable de esa interpretación justifica su repetición".

En 1879 White fue a Venezuela, donde coincidió con su compatriota Claudio José Domingo Brindis de Salas.[31] Estuvo en las repúblicas de Perú, Chile, Argentina y Uruguay antes de pasar al Imperio del Brasil.[32] En Brasil fue acogido por los aficionados a la música y por la Familia Imperial.[33] El emperador Pedro II le nombró profesor de música de su hija la Princesa Isabel y director del Conservatorio de Río de Janeiro. White se sintió tan bien en Brasil que permaneció en ese país hasta 1889. En Brasil mostró el mismo interés en la música de cámara que había mostrado en París y para promover esta se valió de una Sociedad de Conciertos Clássicos que formó y de su posición como director de actividades musicales del Club das Laranjeiras de Río de Janeiro. En sus conciertos en Hispanoamérica y Brasil, igual que en los Estados Unidos, White llamó la atención por su inclusión de obras de compositores como Bach, Mozart, Mendelssohn y Schumann, porque la mayor parte de los virtuosos de música clásica occidental del siglo XIX nutrían sus programas con popurrís de melodías de óperas y variaciones sobre temas populares con efectos técnicos y pasajes de difícil ejecución, pero poca substancia musical. White nunca sacrificó al virtuosismo ni la inteligencia ni la expresividad en la ejecución.

En 1889 White regresó a París para establecerse definitivamente en esa ciudad. Reapareció en el concierto anual de la Sociedad Lamoureaux en la Sala Erard y recibió invitaciones para participar como jurado en el Concurso de París. Se dedicó a la enseñanza y formó a grandes virtuosos como Jacques Thibaud y Georges Enescu, y a los cubanos Rafael Díaz Alberti e Ignacio Sardiñas. En 1905 Ambrosio Thomas le nombró profesor del Conservatorio de París en la cátedra que dirigía el músico y profesor Martin Marsek y fue miembro del tribunal de oposiciones del Conservatorio Real de Música de Bruselas en los años 1908, 1910, 1911 y 1914. En medio de esta activad artística le sorprendió la muerte el 12 de marzo de 1918.[34]

Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852–1911)

Nacido en La Habana el 4 de agosto de 1852, Claudio José Domingo Brindis de Salas fue hijo del célebre músico y compositor afrocubano Claudio

Brindis de Salas. Comenzó sus estudios musicales con su padre, pero luego prosiguió con el belga residente en La Habana José Vander Gucht. El 18 de diciembre de 1863 dio su primer concierto en el Liceo de La Habana y el año siguiente su padre lo llevó a él y a sus hermanos José del Rosario y José Orosio en una gira de conciertos por varias ciudades cubanas. Claudio Brindis de Salas reconoció el talento superior de Claudio José Domingo y en 1869 lo envió a París con el dinero que ganó en una lotería. El joven afrocubano fue admitido en el Conservatorio de París, donde estudió con el violinista David y tuvo de consejero a Camilo Ernesto Sivori, alumno del legendario Nicolás Paganini. De Sivori aprendió los gestos y los recursos interpretativos del virtuosismo romántico que hicieron célebre a Paganini.[35]

En 1870 Brindis de Salas ganó el primer premio de violín en el Conservatorio de París y luego de terminar sus estudios con el maestro David comenzó una carrera de concertista por diversas ciudades europeas. En 1875 regresó a América con el título de Director del Conservatorio de Haití y dio conciertos en Centroamérica y Venezuela. En 1877 visitó Cuba y el 24 de noviembre de ese año dio un exitoso concierto en el Teatro Payret de La Habana. Seis días más tarde tocó en el prestigioso salón de los altos del restaurante El Louvre acompañado por su antiguo maestro José Vander Gucht. Esta visita a La Habana fue para el joven Brindis de Salas más que un éxito musical un éxito personal y social, porque se vio admirado y respetado por lo más ilustre de aquella sociedad estamental y todavía esclavista. Cuando el conductor de un tren pretendió echarle de un vagón de primera clase (vedado a los afrocubanos por las leyes segregacionista abolidas dos años más tarde) los otros pasajeros se opusieron a ello argumentando que se trataba del gran artista Brindis de Salas.[36]

La carrera de conciertos de Brindis de Salas lo llevó a México y a Buenos Aires, donde obtuvo uno de los mayores éxitos de su vida. En 1889 volvió a Europa, donde invariablemente obtenía gran éxito popular, aunque no siempre la crítica le era favorable y repetidamente se quejaba de su ejecución descuidada y de su repetorio efectista. Pero hasta los más críticos de los críticos, como un reportero escribiendo en la revista *Allgemeine Musikalische Zeitug* (Leipzig) del 6 de diciembre de 1882 sobre un concierto en Stuttgart, reconocen su dominio del público, que invariablemente lo ovacionaba con pasión.[37] En *The Musical Times* (Londres) del 1 de abril de 1885 leemos en la reseña de un concierto suyo en Darmstadt (Alemania) que "Brindis de Salas es un violinista con grandes recursos técnicos, pero un virtuoso más que un artista", y que el programa había sido en su mayor parte efectista (claptrat).[38] La crítica de su repertorio es confirmada por reseñas favorables que describen lo que tocaba, como la de su concierto del 10 de noviembre de 1895 en Santo Domingo, publicada por el *Listín Diario* de esa ciudad.[39] No comprendían esos críticos musicales del último cuarto del siglo XIX que había estudiado bajo la dirección de Sivori y era heredero de la técnica virtuosista romántica que había

hecho popular a Nicolás Paganini a principios de ese siglo e imitador de sus gestos y comportamiento.[40]

Brindis de Salas recibió condecoraciones de varios monarcas europeos (la Cruz de Carlos III del Rey de España, la Orden del Cristo del Rey de Portugal y la Cruz del Aguila Negra del Emperador de Alemania) y fue nombrado Caballero de la Legión de Honor francesa. Relacionada con esta última hay una anécdota triste de una de sus visitas a La Habana. Cuenta Nicolás Guillén que a la salida de uno de sus memorables conciertos Brindis de Salas entró con varios amigos blancos en uno de los cafés más exclusivos y al pedir cada uno que tomar, cuando lo hizo él, el dependiente, que no le conocía, le respondió: "Yo no sirvo sino a los caballeros, no a los negros". Brindis se irguió y ya en pie se llevó la mano a la solapa del frac, y señalando un botón rojo que llevaba en ella exclamó: "¡Pues yo soy Caballero de la Legión de Honor y no hay aquí tal vez ninguno que pueda decir lo mismo!" A pesar de que el dependiente, advertido de quien era, trató de excusarse, abandonó aquel café.[41] Poco después era publicada una circular del gobierno de Cuba indicando que todos los ciudadanos españoles (lo cual eran los afrocubanos), irrespectivamente del color de su piel, tenían, derecho a ser atendidos en locales públicos.[42]

Donde más éxito tuvo fue en Alemania y sobre esto escribe Guido Bimberg en su artículo "Ein kubanischer Paganini am Hofe Kaiser Wilhelm II".[43] El emperador Guillermo II no solamente lo condecoró, sino que además le nombró barón del Imperio y le hizo violinista de su Corte. Cuando Brindis de Salas se casó con una dama de la hidalguía alemana este emperador honró la boda con su presencia. Parecía que iba a seguir los pasos de Lico Jiménez, al casarse y tener tres hijos en Alemania, pero no fue así. Brindis de Salas quiso continuar su carrera de concertista trotamundos y su mujer le pidió el divorcio. En 1900 dio una gira de conciertos en Cuba que resultó un desastre. En mayo de 1911 dio el último concierto del cual tenemos noticia, en Ronda, España. Poco después salió para Buenos Aires, donde llegó el 25 de ese mes sin anunciarse y se hospedó en un albergue de ínfima clase. Pocos días después se mudó a una fonda, desde donde llamaron el 31 de mayo a Asistencia Pública para que atendiera "a un negro moribundo". Al revisar los bolsillos del moribundo descubrieron un pasaporte alemán identificándole como Claudio Barón de Brindis y Caballero de Salas y recortes de periódicos reseñando sus éxitos en Buenos Aires.[44]

Así murió en la miseria el gran Brindis de Salas el 2 de junio de 1911, pero tuvo un entierro espectacular, porque la revista *P.B.T.,* al enterarse de lo ocurrido se hizo cargo de sus restos, organizando un velorio al que asistió una gran representación del mundo artístico porteño. La instalación de la capilla y el entierro fueron ejecutados gratuitamente por la funeraria de los señores González y Hermano, que hicieron un servicio de primera clase. La señora A. F. de Mendizábal envió la bandera cubana conque se cubrió el féretro, y

la carroza fúnebre que lo llevó al Cementerio del Oeste iba seguida de un largo cortejo en el que figuraban personalidades y una gran cantidad de personas que en otro tiempo fueron admiradores suyos. En 1930 los restos del virtuoso afrocubano fueron trasladados a Cuba y depositados en el panteón de la Solidaridad Musical de La Habana, en el Cementerio de Colón, hoy yacen en la capital cubana.[45]

Conclusiones

De la historia de los tres virtuosos afrocubanos mencionados se desprende que para principios del siglo XIX existía en Cuba una clase de negros y mulatos libres de substancia económica y prestigio social, a pesar de las restricciones del sistema estamental racista vigente hasta 1868. La represión que siguió a la Conspiración de La Escalera no pudo destruir esa clase media no blanca y los governantes que sucedieron al infame O'Donnell creyeron en el deber de justicia (Juan de la Pezuela, Domingo Dulce, Emilio Calleja) o en la conveniencia política (Concha, Serrano, Martínez Campos, Blanco) de hacerle concesiones.

Para mediados del siglo XIX los morenos y pardos de posicion económica desahogada aspiraban a los privilegios culturales de las élites blancas y entre ellos había poetas y educadores a pesar de las leyes que hasta 1868 prohibieron a los africanos y a sus descendientes en Cuba la educación superior y la admisión en la Universidad.[46] Entre 1878 y 1898, valiéndose de las leyes liberalizantes de la vida pública implementadas en Cuba en esos años, grupos de afrocubanos formaron cientos de sociedades de instrucción y recreo y publicaron periódicos y revistas.[47] En esos años se distinguieron los periodistas afrocubanos don Juan Gualberto Gómez (1854–1933) y don Martín Morúa Delgado (1857–1910). Afrocubanos participaron en el desarrollo de la música clásica en Cuba, como ejecutantes y maestros.

Espero que este trabajo anime al estudio sin preconcepciones de las élites de color en la Cuba española y su participación en el desarrollo de la música clásica en la isla en el siglo XIX. El éxito en Europa de los tres virtuosos mencionados se debió en gran parte a los conocimientos y a la técnica musical que habían adquirido en Cuba, porque en aquella época los conservatorios de Francia y Alemania no tenían admisiones reservadas para individuos de naciones pobres y de razas no-europeas. Los tres habían comenzado sus estudios musicales en Cuba con afrocubanos por maestros. Es possible que una investigación más profunda de los estudios musicales de los afrocubanos en el siglo XIX revele que en esa época la música occidental era conocida en Cuba con mayor profundidad que lo que se ha asumido hasta ahora y que el conocimiento de las técnicas de los instrumentos de esa tradición está relacionado con la calidad consabida de la música popular cubana.

NOTAS

1. Zenaida Manfugaz, pianista de concierto afrocubana nacida en Guantanamo. Hizo sus primeros estudios con su madre y más tarde estudió piano en el Conservatorio Municipal de La Habana y se graduó del Real Conservatorio de Madrid. De regreso a Cuba en 1959 fue nombrada profesora del Conservatorio Alejandro García Caturla, de Marianao. Hace años reside fuera de Cuba y hace giras de concierto en los Estados Unidos.

2. Robert Stevenson, "Esteban Salas Castro (1725–1803) Cuba's Consummate Cathedral Composer", *Inter-American Music Review* 15, no. 2 (verano–otoño 1996): 74.

3. Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1946), p. 93.

4. Stevenson, "Esteban Salas Castro", p. 80.

5. Carpentier, *La música en Cuba,* pp. 121–125.

6. John Santos, "The Cuban Danzon: Its Ancestors and Descendants", en *The Cuban Danzon: Its Ancestors and Descendants* (New York: Folkways Records, 1982). Una orquesta típica consistía en dos violines, clarinetes, un cornetín, figle, trombón y bajo, con instrumentos de percussión.

7. Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico,* 2a ed. (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992), p. 15.

8. Elena Pérez Sanjurjo, *Historia de la música cubana* (Miami: La Moderna Poesía, 1986), pp. 96–130.

9. Carpentier, *La música en Cuba,* pp. 196–210; véase Cecilio Tieles Ferrer, *Espadero, lo hispánico musical en Cuba* (Barcelona, 1994).

10. Willi Apel y Ralph T. Daniel, *The Harvard Brief Dictionary of Music* (New York: Washington Square Press, 1969), pp. 188–189.

11. Carpentier, *La música en Cuba,* pp. 187–195; véase Manuel Saumell, *Contradanzas,* estudio introductorio por Hilario González (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980).

12. Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979), pp. 103–104; véase Eduardo Sánchez de Fuentes, *Ignacio Cervantes Kawanag* (La Habana: Imp. Molina y CPa., 1936).

13. Laird Bergad, Fé Iglesias, y María del Carmen Barcia, *The Cuban Slave Market, 1790–1880* (Cambridge University Press, 1995).

14. Véase Alejandro Barón de Humboldt, *Essai politique sur l'Isle de Cuba* (París, 1826).

15. Allan J. Kuethe, *Cuba 1753–1815: Crown, Military and Society* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1986), pp. 41–49.

16. Véase Robert L. Paquette, *Sugar is Made with Blood: The Conspiracy of La Escalera and the Conflict Between Empires Over Slavery in Cuba* (Middleton, Conn.: Wesleyan University Press, 1988); Arthur F. Corwin, *Spain and the Abolition of Slavery in Cuba, 1817–1886* (Austin: University of Texas Press, 1967); Rafael María de Labra, *La raza de color en Cuba* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1894).

17. Charles M. Pepper, *To-Morrow in Cuba* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1899), p. 143.

18. Véase Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana,* 5 vols. (Miami: Ediciones Universal, 1990).

19. *Diccionario de la música Española e hispanoamericana,* 5 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), p. 568.

20. *La Revue et Gazette musicale de Paris,* 14 de noviembre de 1875, p. 367.

21. *La Revue et Gazette musicale de Paris,* 29 de julio de 1877, pp. 236–237.

22. *Diario de la Marina* (La Habana), 25 de junio de 1879.

23. *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* vol. 6, p. 569.

24. Armando Toledo, "White en Cuba", *Revista musical chilena* 44, no. 173 (enero–junio 1990), 6.

25. Paul Dupont, "White", en James Monroe Trotter, *Music and Some Highly Musical People* (Boston: Lee and Shepard, 1883), p. 224.

26. Toledo, "White en Cuba", p. 12.

27. Véase Josephine Wright, "Violinist José White in Paris, 1855–1875", *Black Music Research Journal* 10, no. 2 (otoño 1990): 213–232; Mark Clague, "From Commodity to Creator: The Search for Social Equality through Cultural Virtuosity", en *Violin Concertos by Black Composers of the 18th and 19th Centuries* (Chicago: Cedille Records, 1997).

28. *The New York Times,* 13 de mayo de 1875.

29. José J. Martí, "White", *Obras completas de José Martí,* vol. 1 (La Habana: Ed. Lex, 1946), p. 843.

30. *Dwight's Journal of Music* (Boston), 8 de enero de 1876, p. 159.

31. Mario Milanca Guzmán, "José White en Venezuela", *Revista musical chilena* 44, no. 173 (enero–junio 1990): 62–63.

32. Véase Luis Merino, "Repercuciones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White", *Revista musical chilena* 44, no. 173 (enero–junio 1990): 65–113.

33. Véase Cristina Magaldi, "José White in Brazil, 1879–1889", *Inter-American Music Review* 14, no. 2 (invierno–primavera 1995): 1–19.

34. Iraida Trujillo Lima y María V. Oliver Luis, "José Silvestre White y Laffite, una aproximación a su vida y obra", *Revista de la Biblioteca Nacional* 84, 3a época (enero–junio 1993): 53.

35. Véase Armando Toledo, "Brindis de Salas en la violinística universal", en Armando Toledo, *Presencia y vigencia de Brindis de Salas* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981), pp. 5–58.

36. "Claudio J. D. Brindis de Salas", en J. A. Rogers, ed., *World's Great Men of Color,* vol. 2 (New York: MacMillan, 1972), p. 145.

37. *Allgemeine Musikalische Zeitug* (Leipzig), 6 de diciembre de 1882, pp. 778–780.

38. *The Musical Times* (Londres), 1 de abril de 1885, p. 220.

39. Véase Enrique de Marchena, "Brindis de Salas en Santo Domingo, 1895–1896", en Enrique de Marchena, *Del areito de Anacaona al poema folklórico. Brindis de Salas en Santo Domingo* (Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1942), pp. 67–95.

40. Véase Odilio Urfé, "Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852–1911)", en Armando Toledo, *Presencia y vigencia de Brindis de Salas* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981), pp. 135–137.

41. Nicolás Guillén, *Brindis de Salas* (La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1979), pp. 28–29.

42. "Las razas ante las leyes y las costumbres", *Estudios afrocubanos* 1, no. 1 (1937): 146–148.

43. Véase Guido Bimberg, "Ein kubanischer Paganini am Hofe Kaiser Wilhelm II", en *Studien zur Berliner Musikgeschichte: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart,* editado por Traude Ebert-Obermier (Berlin: Henschelverlag, 1989), pp. 155–164.

44. Irene Diggs, "Brindis de Salas: 'King of the Octaves'", *The Crisis* 60, no. 9 (noviembre 1953): 540–541.

45. Guillén, *Brindis de Salas,* pp. 43–47.

46. Véase Juan F. Risquet, *Rectificación: la cuestión político-social en la Isla de Cuba* (La Habana: Tipografía América, 1900).

47. Véase Carmen Victoria Montejo Arrechea, *Sociedades de instrucción y recreo de pardos y morenos que existieron en Cuba colonial: período 1878–1898* (Veracruz: Centro de Estudios del Caribe del Instituto Veracruzano de Cultura, 1993); Pedro Deschamps Chapeaux, *El negro en el periodismo cubano en el siglo XIX* (La Habana: Ediciones R., 1963).

BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE JIMÉNEZ, WHITE, BRINDIS DE SALAS Y LOS AFROCUBANOS EN SU TIEMPO

Esta bibliografía no hubiera sido posible sin la asistencia de mi colega alemán Peter Altekruger, bibliotecario del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín.

Obras de Referencia

Diccionarios y enciclopedias

Calcagno, Francisco. *Diccionario biográfico cubano.* New York: Imp. y Librería de Ponce de León, 1878.

Cásares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Varios volúmenes. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1995–.

Galán Sariol, Natalicio. "Visión musical de nuestra historia". *La Enciclopedia de Cuba.* Vol. 5. San Juan, PR: Enciclopedia y Clásicos Cubanos, 1975–1977. Pp. 307–347.

Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica.* 2 vols. México: Editorial Atlante, 1947.

New Grove Dictionary of Music. 2a ed., 29 vols. New York: Grove's Dictionaries, 2000–2001.

Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico.* 2a ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.

Rogers, J. A., ed. *World's Great Men of Color.* 2 vols. New York: MacMillan, 1972.

Slonimsky, A. Albert, ed. *Diccionario enciclopédico de la música.* 2 vols. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1947–1954.

Indices

Índice Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica. 4 vols. Munich: K. G. Saur, 1990.

Repertoire international de la Presse Musicale. Indice electrónico de los escritos sobre música en revistas y periódicos de Europa y los Estados Unidos entre 1805 y 1917.

RILM: Abstracts of Music Literature. Indice electrónico de artículos de análisis sobre música, incluyendo historia de la música. Comenzó a editarse en 1969.

Fuentes Primarias

Archivos

Biblioteca Nacional de Cuba (La Habana)

Museo Nacional de la Música (La Habana)

Revistas contemporáneas

Allgemeine Musikalische Zeitug (Leipzig)

Daily Globe (Boston)

Diario de la Marina (La Habana, 1838–1960)

Dwight's Journal of Music (Boston, 1852–1881)

France Musicale (Paris)

The Musical Times (London)

The New York Times (New York, 1851–)

Revue et Gazette musicale de Paris (Paris, 1835–1880)

Testimonios contemporáneos

Calero, J., y L. Valdés Quemada. *Cuba musical.* La Habana: Imp. De Molina, 1929.

Fuentes Matons, Laureano. *Las artes en Santiago de Cuba.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

Martí, José J. "White". *Obras completas de José Martí.* Vol. 1. La Habana: Ed. Lex, 1946. Pp. 842–849.

Ramírez, Serafín. *La Habana artística.* La Habana: Imp. Del E. M. de la Capitanía General, 1891.

Fuentes Secundarias

Artículos

Argote, Joaquín J. "White". *Revista de la Biblioteca Nacional* (La Habana) 2a serie 4, no. 2 (abril–junio 1953): 80–99.

Bimberg, Guido. "Ein kubanischer Paganini am Hofe Kaiser Wilhelm II". *Studien zur Berliner Musikgeschichte: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart,* editado por Traude Ebert-Obermeier. Berlin: Henschelverlag, 1989. Pp. 155–164.

Diggs, Irene. "Brindis de Salas: 'King of the Octaves'". *The Crisis* 60, no. 9 (noviembre 1953): 536–541.

Dupont, Paul. "White". En James Monroe Trotter, *Music and Some Highly Musical People.* Boston: Lee and Shepard, 1883. Pp. 224–240.

Gacel, Miguel A. "Dos virtuosos del violín: Brindis de Salas y White". *Revista musical chilena* 5, no. 35/36 (agosto–noviembre 1949): 44–48.

Ibarra, Jorge. "La música cubana: de los folklórico y lo criollo a lo nacional popular". En Jorge Ibarra, *Nación y cultura nacional.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981. Pp. 151–167.

Magaldi, Cristina. "José White in Brazil, 1879–1889". *Inter-American Music Review* 14, no. 2 (invierno–primavera 1995): 1–19.

———. "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro". *Revista de Musica Latino Americana* 16, no. 1 (primavera/verano 1995): 1–41.

Marchena, Enrique de. "Brindis de Salas en Santo Domingo, 1895–1896". En Enrique de Marchena, *Del areito de Anacaona al poema folklórico. Brindis de Salas en Santo Domingo.* Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1942. Pp. 67–95.

Merino, Luis. "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White". *Revista musical chilena* 44, no. 173 (enero–junio 1990): 65–113.

Milanca Guzmán, Mario. "José White en Venezuela". *Revista musical chilena* 44, no. 173 (enero–junio 1990): 25–64.

Quevedo, Antonio. "La música y los compositores cubanos". *Siglo y cuarto, 1832–1957, Diario de la Marina,* número extraordinario. La Habana, 15 de septiembre de 1957. Pp. 151–154.

Toledo, Armando. "White en Cuba". *Revista musical chilena* 44, no. 173 (enero–junio 1990): 5–24.

Trujillo Lima, Iraida, y María V. Oliver Luis. "José Silvestre White y Laffite, una aproximación a su vida y obra". *Revista de la Biblioteca Nacional* (La Habana) 3a época 84 (enero–junio 1993): 45–59.

Urfé, Odilio. "Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852–1911)". En Armando Toledo, *Presencia y vigencia de Brindis de Salas.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981. Pp. 135–137.

Wright, Josephine. "Violinist José White in Paris, 1855–1875". *Black Music Research Journal* 10, no. 2 (otoño 1990): 213–232.

Monografías especializades

Guillén, Nicolás. *Brindis de Salas.* La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1979.

J. M. G. Z. *Estracto [sic] biográfico de José White.* Traducido para la "Aurora del Yumurí" por J. M. G. Z. Matanzas: Imp. Aurora del Yumurí, 1874.

Piñon González, Edilia. *José Manuel (Lico) Jiménez Berroa, 1851–1917: 70 aniversario de su fallecimiento.* La Habana: Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural; Museo Nacional de la Música, 1987.

Toledo, Armando. *Presencia y vigencia de Brindis de Salas.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

Obras generales

Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.

Bergad, Laird, Fé Iglesias, y María del Carmen Barcia, *The Cuban Slave Market, 1790–1880.* Cambridge University Press, 1995.

Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación.* 2a ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba.* México: Fondo de Cultura Económica, 1946. Esta obra sigue siendo la mejor introducción a la historia de la música clásica en Cuba. Acaba de salir una traducción al inglés por Alan West-Duran, *Music in Cuba* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

Castellanos, Jorge, e Isabel Castellanos. *Cultura afrocubana.* 5 vols. Miami: Ediciones Universal, 1990.

Deschamps Chapeaux, Pedro. *El negro en el periodismo cubano en el siglo XIX.* La Habana: Ediciones R., 1963.

Hernández Balaguer, Pablo. *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.

Labra, Rafael María de. *La raza de color en Cuba.* Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1894.

Martín, Edgardo. *Panorama histórico de la música en Cuba.* La Habana: Cuadernos CEU, 1971.

Montejo Arrechea, Carmen Victoria. *Sociedades de instrucción y recreo de pardos y morenos que existieron en Cuba colonial: período 1878–1898.* Veracruz: Centro de Estudios del Caribe del Instituto Veracruzano de Cultura, 1993.

Pérez Sanjurjo, Elena. *Historia de la música cubana.* Miami: La Moderna Poesía, 1986.

Risquet, Juan F. *Rectificación: la cuestión político-social en la Isla de Cuba.* La Habana: Tipografía América, 1900.

Composiciones publicadas

Jiménez, José Manuel (Lico). *Cinco canciones para soprano o mezzo-soprano,* con acompañamiento de piano. Hamburgo; La Habana: Bohme; Anselmo López, 1900. 22 p. Se conserva una copia de este album en la biblioteca del Ibero-Amerikanische Institut de Berlín.

———. *Petite legende,* para violín con acompañamiento de piano. Hamburgo: El Autor, 1900. 5 p.

White, José Silvestre. *La bella cubana,* habanera para 1 o 2 violines con acompañamiento de piano. París: F. Durdilly; C. Hayete, 1910. Hay una edición de La Habana de 1979.

———. *Concierto en fa # menor para violín y orquesta,* op. 15, editado por Paul Glass y Kermit Moore (reducción de la parte orquestal para piano por John Ruggero). Miami, Fla.: CPP/Belwin, 1992. 44 p. + parte para violín (16 p.). Este concierto fue compuesto en 1864 y tuvo su estreno mundial en París, en 1867, con White de solista, pero no fue publicado hasta 1976. La partitura completa y las partes para los instrumentos de la orquesta se pueden obtener de Kermit Moore, New York.

———. *Jeunesse,* habanera para dos o cuatro violines con acompañamiento de piano. París: Mercier, 1897. 4 partes para violín.

———. *La jota aragonesa,* op. 5, capricho para violín y piano. New York: Associated Music Publishers, 1975. 14 p.

———. *Nouvelles études,* op. 33, para violín con acompañamiento de violín. París: F. Durdilly, 1900. 31 p.

———. *Six études pour violín,* op. 13. París: Lemoine et Cie., 1935. 21 p.

———. *Violinesque,* op. 32, para violín con acompañamiento de piano. París: U. T. du Wart, 1900. 15 p. + parte para violín (6 p.).

———. *Zamacueca. Dance chilienne,* para violín con acompañamiento de piano. París: U. T. du Wart, 1897.

Discografía

Jiménez, José Manuel (Lico). "Crepúsculo", "Flor de Sirpe", y "El Azra". En *Música vocal Cubana del siglo XIX.* Iris Burquet (soprano) acompañada al piano por Luis E. Lecuona. La Habana: EGREM, 1976. (D).

———. "Estudio sinfónico". En *Compositores cubanos.* Varios intérpretes. La Habana: ArePto, 1976. (D).

White, José Silvestre. "La bella cubana". En *Por la canción cubana.* Andrés Trujillo (violín) y Darleen Trujillo (piano). Miami: Palmar Records, 1995. (CD).

———. "Concierto en fa # menor para violín y orquesta". En *Columbia Records' Black Composers Series,* vol. 6. Aaron Rosand (violín) con la London Symphony Orchestra dirigida por Paul Freeman. New York: Columbia Records, 1975. (D).

———. "Concierto en fa # menor para violín y orquesta". En *Violin Concertos by Black Composers of the 18th and 19th Centuries.* Rachel Barton (violín) con la Encore Chamber Orchestra dirigida por Daniel Hege (grabado del 3–5 junio de 1997). Chicago: Cedille Records, 1997. (CD).

9. Danzas folklóricas de El Salvador

Eduardo Ernesto Martínez Paredes

La manifestación del sincero caló popular se aprecia en los juegos tradicionales de nuestra gente salvadoreña escenificaciones de un teatro elemental que saltan espontáneas en las distintas actividades festivas religiosas de los pueblos. El colorido de flecos y banderolas se unen a la algarabía de mayores y niños ante la contemplación de las Danzas Tradicionales con sabor a misticismo y profanación. El presente trabajo de investigación, pretende dar a conocer y valorizar en su justa dimensión el valor cultural de las actividades folklóricas de las regiones salvadoreñas como un acervo que nos legaron nuestros ancestros.

Situación de las danzas folklóricas salvadoreñas

Situación problemática

Un fenómeno ampliamente aceptado es el desconocimiento que existe de parte de los salvadoreños (como muchos países de América Latina) en el campo de los folklores culturales autóctonos. Se considera que esto es causa de la inexistencia de programas específicos en el plan de estudios, lo que nos lleva a la conclusión preocupante de que las personas no tienen noción alguna sobre nuestra identidad.

Entre una de las danzas folklóricas más importantes, esta la "Danza del Moro"; es bailada en conjuntos compuestos por indígenas adolescentes de buena condición física. Tal danza es bailada todavía en muchos pueblos de El Salvador; en la época de sus respectivas fiestas en las cuales adoraban a sus santos patronos. La "Danza de los Moros" también es conocida como "El baile de los Moros y Cristianos". Este es un ejemplo de las muchas danzas folklóricas que pertenecen a las raíces ancestrales de El Salvador.

Justificación del trabajo

Constituye gran importancia dentro del acervo cultural, el rescate de las manifestaciones folklóricas en proceso de extinción. Gracias a la información indígena oral y tradicional, se ha logrado el conocimiento de situaciones de la época, hoy recogidas por el folklore y este tema que se abarca en esta investigación pretende ayudar mucho a que ya no sigan ignorando y perdiendo las Danzas Foklóricas Salvadoreñas.

Danzas folklóricas actuales

Historia de Moros y Cristianos

La "Historia", de todas las representaciones populares, es la más valiosa y llamativa para el pueblo, pues los espectadores, para gozar de ella en toda su plenitud, se empujan y aprietan procurando actores, y pasan horas enteras en el sol contemplando ese espectáculo, sin el cual la fiesta pierde su interés local. Es un entremés o espectáculo colonial de batalla simulada, recordando las antiguas guerras religiosas que ensangrentaron el suelo ibérico con las matanzas entre moros y cristianos, que fueron una lucha feroz de vida o muerte por implantar la cruz o la media luna.

La "Historia", representada en nuestros pueblos, no es una misma, sino que son diversas "Historias", generalmente sobre el mismo tema de la guerra entre Granada y Castilla; pero a veces el tema varía, representando, por ejemplo, las luchas de la conquista de México por los españoles, las proezas de Carlo Magno, de Tamerlán de Persia, de los Doce Pares de Francia, las Tres Coronas de Francia, Las Cruzadas: de Moctezuma, de Carlos V, del renegado de San Bartolo, etc.

Los libretos, que conservan religiosamente los delicados a su enseñanza, arte que es heredado, son manuscritos llenos de errores gramaticales o de métrica, cometidos al transcribirlos, pues la letra está escrita siempre en versos, haciendo en dichas copias caso omiso del autor.

Los actores están divididos en dos bandos: los moros y los cristianos, todos vestidos de colores llamativos, adornados con listones, monedas antiguas e insignias propias de su fe, con detalles diferenciales en la indumentaria de cada grupo, llevando los primeros la cabeza cubierta con cascos sobremontados con figuras zoomorfas y polainas sobre piernas; y los segundos, con el pantalón suelto abajo, y sobre la cabeza un birrete redondo adornado con un ramo de flores, espejos y cabelleras.

Además, los moros llevan un manto de color rojo y los cristianos de color azul; siendo las máscaras de los infieles de color azul y de color rojo las de los creyentes, existiendo algunos lugares donde acostumbran llevar máscaras solamente el bando de los moros; y en otros, como en el Municipio de Santiago Texacuangos,[1] no llevan máscaras ninguno de ambos grupos, sino que únicamente el distintivo de su indumentaria. Las Espadas que siempre usaron los "historiantes", que así se llama el pueblo de los actores, fueron las colonias Toledanas[2] de guardamano esférico de acero, conocidas entre nosotros con el nombre de "espadas de huacal"; pero ahora se han agotado éstas por haberlas adquirido los coleccionistas de armas y han sido llevadas casi todas fuera de El Salvador, usan en la actualidad espadas militares de modelos anticuados y hasta machetes.

Los actores son casi siempre en número de catorce, cualquiera que sea la "Historia" que se representa, o sean más o menos siete para cada grupo o

bando. En la más común de "Moros y Cristianos", dichos grupos están formados por los siguientes personajes o historiadores:

Moros: Capitán gigante (Jefe), Mensajero gigante, Soldado gigante, Hermano del gigante, Capitán 1° del gigante, Alférez del gigante y Gracejo.

Cristianos: Rey Saúl (Jefe), Pregonero cristiano, Capitán cristiano, Soldado cristiano, Sargento Cristiano, David (alférez cristiano) y Reina.

En la "Historia de Carlos V", los personajes son dieciséis, o sea ocho en cada grupo distribuidos así:

Moros: Rey Selín Rogel (Jefe), Niclaudio, Príncipe, Taragut, Cónsul, Tutuz, Indio moro y Gracejo.

Cristianos: Rey Carlos Quinto (Jefe), Don Claudio, Don Roldán, Don Diego, Don Juan, Don Clemente, Indio cristiano y Dios.

En la "Historia de Moctezuma o de la Conquista", los personajes de cada grupo son los siguientes:

Españoles: Hernán Cortés (General español), Enrique Talán (Capitán), Antonio Zavaleta (Capitán), Anselmo Ramírez (Capitán), Martín Saballos (Capitán) y Salvador (gracioso).

Indígenas: Moctezuma (Rey indio), Guatemuz (General cacique), Raiquín (General Cacique), Triguián (General cacique), Cucuartán (General cacique), Gobernador de Tlascala, Reina Casica y Sargento Mirasol.

La música con que se desarrollan estos actos es casi siempre la primitiva compuesta por un tambor y un pito de caña[3]; en otras partes, el pito con tambor y tamboril o tun, que en los pueblos llaman "banda de cueros"; y otras veces, como en Conchagua, adicionan a los instrumentos anteriores, música de acordeón y guitarra.[4]

Toda la letra del entremés es declamada en melopopeya, cuya música está formada por una melodía original tocada con el pito y acompañada por el tamborón; pero esa melodía que aparentemente es la misma y parece armonizada con el monótono ritmo del tambor que suena a tiempos más o menos iguales, al observarse esa música primitiva con atención, se verá que tiene variantes no sólo el canto, sino que también los compases, haciéndolos ya tristes, alegres o marciales, adaptándolos a la parte y a la letra del momento, lo que provoca estados psicológicos distintos, para que la impresión de conjunto sea más adecuada a las diversas emociones de los espectadores.

No solamente en la indumentaria, sino que también en la acción, se destaca como figura de *primo cartello* el Rey, después los *capitanes,* enseguida el *embajador* y por último el *bufón* o <gracioso> y la *Reina.*

La letra es belicosa fiel trasunto de las costumbres guerreras de la época, a excepción de las bufonadas del gracioso que produce efectos cómicos que

causan la hilaridad de los espectadores. Para muestra, se copió los siguientes versos de los Reyes, Bufón y Capitán, o sea la "relación que ellos dicen", según expresión impropia y redundante de los campesinos:

Rey cristiano Fernando:
Valientes tropas de España, conozco
vuestro valor; pero aguarden otro
instante para saberlo mejor, mientras
se alistan las fuerzas y el Estado Mayor.

Nerón Rey Moro, a su embajador Sultán:
A quedado bien entendido de ti,
valiente Sultán; y al oír la llamada
no me tengas que faltar.

Don Miguel, gracioso:
De mi parte ya estoy listo,
con una olla de arroz.

Sultán:
Señor, no quede dudoso que yo voy
a continuar; y al español que se
oponga, los pedazos volarán.

Este espectáculo es siempre religioso, dedicado al Patrono del lugar, pero especialmente a la Virgen María y como es natural, puesto que el libreto fue escrito por cristianos, el entremés termina siempre con la rendición de los moros y la claudicación de sus creencias, base primordial en la capitulación, como puede verse por uno de dichos finales, que a continuación se detallan:

"Todos los moros en coro:
Adiós, bellos españoles, hijos santos de María".
Todos los cristianos en coro:
"Adiós, pues, nuevos cristianos reformados este día".
Capitán Sixto:
"¡Oh, qué alegría tan grande,
oh, qué amor y qué contento;
con sólo oír en Turquía
que ya nombran: Sacramento!"

En la representación, las gruesas máscaras talladas en madera de <pito>,[5] dejan salir la voz opacada, sin inflexiones, fuera de que la recitación es monótona, sin expresión de vida natural en los versos.

El trabajo de los actores es de lo más arduo y penoso que puede imaginarse, comenzando por hacerse constar que trabajan sin remuneración ninguna, teniendo que pagar su propio peculio, el alquiler de disfraces después de soportar, con una constancia ejemplar y paciencia benedictina, cuatro meses de ensayos consecutivos. Todo este sacrificio se hace como una ofrenda religiosa y también por el honor e importancia que les dan sus papeles de actores ante las muchachas casaderas del lugar.

Los bailes y juegos de espadas, son originales y de una sencillez *sui generis*. El acto que dura más o menos dos horas, termina con una salutación del Santo Patrono del lugar o a la Virgen María y un perdón solicitado al público, recitado con mucho énfasis por los reyes vencedor y vencido, ambos ya fieles cristianos al final de la ornada.

Rey Moro:
Oh, Madre, Señora nuestra, Madre del Verbo Eterno, te suplico, Madre mía, y el autor de este volumen presentado en este pueblo, para siempre gozará de los contentos eternos.

Rey cristiano:
A todo el orbe público, con una fiel eficacia, que nos perdone los yerros y aquí da fin ya, señores, esta Historia Sagrada.

El final de este baile y entremés colectivo; lo describe así Herrera Vega:

> Nuestro indio, para lucir sus gracias, no tiene más oportunidad que su tradicional <historia>. Cuando viste mando real y lleva espada simbólica, ya sabe que todas las miradas codiciosas de las muchachas son para él, de ahí que todo indio de quince años cuente entre sus más caras ilusiones llegar a ser algún día <historiante> más si le cabe en suerte en representar a Carlo Magno, Solimán, Godofredo, que son los que más relatan.
>
> Todo está bien en eso de amoríos, buenas comilonas y atenciones múltiples; pero calzarse con botines apretados para bailar y veinte días consecutivos, requiere ser indio e "indio colado".[6] Ya se ha dicho que veinte días dura la <Historia>. Comienzan a bailar a las siete de la mañana y terminan a igual hora por la noche. A esa hora van a dejar a la Princesa, luego al Rey moro y así sucesivamente por orden jerárquico; siendo ellos catorce, es natural que cuando los tambores dejan al último, promedia la noche, pues siempre hay tardanza en cada uno de los *dejados,* porque éste ofrece siempre cena o cuando menos pan con chocolate. A esa hora van a recordar al primero que dejaron (exclúyese la mimada Princesa), de manera que cuando amanece se encuentran nuevamente reunidos para pasar el día en pleno baile.

Para que se vea que todas las <Historias> terminan de igual manera, pidiendo perdón al público y despidiéndose de él, se pone como final, el día de la "Historia de la Purísima Concepción".

Caparrote:
Aquí, ilustres señores,
Esta historia finaliza
En fiesta más alegre,
Pidiendo perdón a todos.
Y en la segunda parte,
Les ofrezco otra porción,
De la comida que se van a hartar,
Pero siguiendo esta historia
Del triunfo de Concepción.

Tulipán:
Yo también de mi parte
A todos pido perdón,
Por sí acaso esta historia
Haya habido algún borrón.
Y no vayan a murmurar
Que esta historia finaliza
Con el triunfo de Concepción.

El tunco de monte

Esta exhibición popular se representa con pequeñas variantes en los distintos lugares de la República de El Salvador, durante las procesiones religiosas;

por ejemplo, la del Niño Dios en San Sebastián[7] el 25 de diciembre, y la de San Antonio Abad o del Tunco en Cuscatancingo.[8]

En términos generales consiste en dos enmascarados, un "viejo" y una "vieja"[9] disfrazados de cazadores, con una lanza cada uno y otro comparsa con un disfraz formado por una armazón de varas delgadas, forradas con una piel, de auténtico tunco de monte encargada especialmente a la costa, imitando el cuerpo de un marrano silvestre, con la cabeza del mismo animal conservada para dicho objeto.[10]

Esta armazón se la pone encima el histrión que simula al tunco del monte, al cual acompañan otros enmascarados que representan a los cazadores, los que portando unos lazos y palos, bailando constantemente al compás de la música del pito y el teponahuaste, aparentan pretender cazar al tunco.[11]

Este en actitud de defensa, embiste constantemente a los atacantes, hasta que al fin le dan caza a los enmascarados cazadores, hacen como que lo matan y descuartizan, terminando por repartir distintas del tunco, recitando dísticos o pareados ridiculizando a personas conocidas del lugar, como por ejemplo: "Aquí está el intestino para el señor Constantino"; "Le regalamos las tripas[12] a la señora Felipa", "Le mandamos al güergüero[13] a Don Antonio Salguero"; "También le queda la cola a la gorda niña Lola"; "Le queda apartado el . . . al chucho de Antonio Angulo", etc.

Esta danza se realiza en los lugares: Apastepeque, Departamento de San Vicente, el 21 y 22 de mayo. Cojutepeque, Departamento de Cuscatlán del 27 al 29 de julio. Cuscatancingo, Departamento de San Salvador, del 15 al 18 de enero. San Lorenzo, Departamento de San Vicente, del 17 al 29 de diciembre. Tacuba, Departamento de Ahuachapán, 20 y 21 de septiembre. San Sebastián, Departamento de San Salvador, 25 de diciembre.

El torito pinto

Este baile se verifica por cinco personas de las cuales una lleva encima una armazón o forro de varas, representando el cuerpo de un toro con cabeza de madera, disecado o un esqueleto de cabeza y atrás una cola de mezcal. Otro de los individuos enmascarados lleva un lazo o soga para simular que quiere lazar al toro y tres más enmascarados que lo torean. De los tres, siempre es uno de ellos el que actúa, el cual se cambia a cada momento por otro de los mismos, para torear al toro. El que lo torea, lo hace bailando con brincos, cruce de piernas y balanceo cadencioso, incitando primero al toro a que lo embista cantando el siguiente cuarteto al compás del baile y acompañado de música de pito y tambor o de teponahuaste.

Arriba, torito pinto,
Hijo de la vaca mora;
Sacarte una suerte quiero
Delante de mi señora.

Entonces el toro embiste al torero, el cual con las gracias y poses que ejecuta, provoca la risa de los espectadores.

La Vaquita, El Toro Lucero, La Yegüita, El Tigre y El Venado

En muchos lugares de El Salvador se representan bailes similares al del "torito pinto" descrito, pero con pequeñas variantes en el número de individuos, cuarteto cantado incitando al animal para que embista, música y acompañamiento instrumental, etc.

En el pueblo de California,[14] por ejemplo, torean unos hombres enmascarados pintados de negro, que les llaman "Los Negritos", y otros disfrazados de mujeres feas que les llaman "Las Viejas", todos armados con azotes o fuetes adornados con listones. A este mismo baile le llaman "Las Minas", cuando ponen al toro en el trayecto y en un lugar visible, monedas que éste trata de extraer y lanzar con los cuernos y que después son disputadas por jóvenes del populacho. El baile de "El Tigre y El Venado" que se exhibe en San Juan Nonualco[15] el 3 de mayo, Día de la Cruz en el paseo en que portan vistosas palancas llenas de frutas, se verifica entre dos enmascarados que representan, en su indumentaria, a estos dos animales, simulando que el primero da caza al segundo, declamando dísticos o pareados alusivos a personas conocidas del lugar.

Esta danza, se realiza en los lugares de: Apastepeque, Departamento de San Vicente, del 24 al 25 de julio. Ataco, Departamento de Ahuachapán, del 17 al 19 de marzo y el 24 de diciembre. Guatajiagua, Departamento de Morazán, del 23 al 25 de julio. San Juan Nonualco, Departamento de La Paz, del 22 de abril al 3 de mayo. Tacuba, Departamento de Ahuachapán, del 17 al 21 de enero.

Los Chapetones

Esta exhibición, propia de Panchimalco, Departamento de San Salvador, del 13 al 16 de septiembre, es verificada por varios enmascarados que llevan indumentaria uniforme, compuesta de pantalón blanco, saco de casimir[16] obscuro y bastón, quienes bailan, recitan y cantan distintos cuartetos, los cuales tienen letra picaresca, amorosa o relativa a las personas conocidas y principales del lugar, ridiculizando sus defectos o costumbres no correctas. Por ejemplo, si hay dos vecinos usureros y miserables pero ricos, uno conocido solo por su nombre Félix, el cual es cojo; y el otro, por su apellido Guirola, como entre nosotros a estos individuos mezquinos, se les designa genéricamente con el vocablo de <chuchos>,[17] que así se llama también a los perros, hacen alusión a esos señores con el siguiente cuarteto:

A Don Félix, el patucho,
Sólo le falta la cola
Para se completo chucho,
Compañero de Guirola.

Las pulgas

Este baile propio de Santiago Texacuangos,[18] el 24 y 25 de julio, es desempeñado por dos enmascarados, hombre y mujer, representando uno a la pulga, otro al piojo, dos mujeres viejas y feas que representan el papel de sirvientas del matrimonio de la pulga y el piojo; tocan a cada pareja para que bailen y declamen cuartetos picarescos alusivos a personas, piezas de carácter típico, denominadas "la ardilla", "la pulga", "el piojo", "el ratón", "el mico", etc.

El Tingo

Esta exhibición especial en Sesembra, Departamento de Morazán los días 18 y 29 de julio, para ejecutarla, colocan un arco de hojas frescas sobre una mesa en la Alcaldía, donde colocan un teponahuaste que lo tocan para el acompañamiento. En una esquina de la mesa colocan una vela encendida. Varios negros enmascarados invitan a las señoras a bailar y cuando ya están todas en el baile que tiene movimientos especiales, al pasar en dirección de la vela, le hacen una venia de ésta, con una cortés inclinación del cuerpo.

La Judea

En varias poblaciones de la República de El Salvador, se celebra la Semana Santa, no con procesiones iguales a las que se verifican en las principales ciudades, en las cuales llevan en andas esculturas representando a Cristo en los principales actos recordatorios de su Pasión y Muerte, sino que exhibiendo al vivo, con actores de carne y hueso, una incipiente dramatización teatral del doloroso Viacrucis que apuró Jesús con santo estoicismo, desde la Oración en el Huerto de Los Olivos hasta su Crucifixión en el Monte Calvario.

En los pueblos aledaños a la capital salvadoreña (San Salvador), se celebra en esa forma la Semana Santa, habiéndola visto nosotros en Paleca, donde procuran a fuerza de voluntad y sacrificios, venciendo las privaciones y dificultades de ese pauperismo legendario de nuestros campesinos, dar el mejor éxito en las distintas escenas presentadas.[19] La representación hecha al aire libre y con el fondo escenográfico natural de la región campestre y pueblerina, es una pieza dramática de acción no complicada en su desarrollo y con diálogos sencillos, con desconocimiento absoluto del difícil simposio o diálogo entre diversos interlocutores, formados con frases tomadas de la Historia Bíblica o de la obra tan conocida de Pérez Escrich, titulada "El Mártir del Gólgota".

El escritor del libreto y director de escena, es un joven albañil y músico de la localidad, con cualidades vocacionales de autor y actor. Los trajes son de corte y colorido característico de la época, con modelos o patrones copiados de las ilustraciones corrientes de obras religiosas o místicas, preferentemente de los libros que contienen el Vía Crucis. Los actores son humildes obreros del campo en su mayoría, a excepción de los apóstoles que son representados por niños de pocos años.

En la declamación usan, como es natural, los vicios del leguaje a que están acostumbrados, empleando, por ejemplo, la R en lugar de la D, en expresiones como ésta: "Dime, si eres Dios, ¿por qué no haces un milagro? Ir pueblo y llevar a este hombre donde Pilatos y decirle que se lo mando para que lo juzgue".

Los papeles de la Virgen, la Verónica, Claudia, la Samaritana y demás personajes del bello sexo, son hechos por muchachas agraciadas del lugar, que declaman con más aplomo y desenvoltura que los hombres; pues los actores, debido a la carencia de práctica en el arte difícil de las tablas y la rudeza natural de sus modales, declaman con sonsonete o períodos entrecortados y monótonos, que le quitan naturalidad a los diálogos y le restan interés a su audición.

Los preparativos o ensayos, debido a que no es posible el soplador en tales representaciones populares, sin escenario *ad hoc,* son hechos con bastante anticipación, durando a veces más de un mes de trabajos nocturnos consecutivos, influyendo también en esto la poca gimnasia intelectual o memorística de los actores.

El Miércoles Santo en la noche, víspera del estreno, se exhiben de una sola vez las dos jornadas de la representación con trajes y detalles adecuados, a lo que llaman "Ensayo Real", o general, empezando como a las once de la noche y terminando más o menos a las dos de la mañana. El Jueves Santo por la noche se presenta la primera jornada, que se verifica casi en tinieblas o a la débil luz de la luna, iluminando los diversos actos con una lámpara pequeña de petróleo.

Con este marco de sencillez campestre y decorados primitivos, en humildes cobertizos de ramas y pequeños cortinajes, los actos representados parecen escenas desarrolladas en un país exótico muy alejado de nuestra realidad capital, no sólo por la distancia, sino también por el tiempo y por lo tanto en las costumbres, dando la sensación de haber regresado a las épocas pretéritas del coloniaje.

En esa noche se inicia el espectáculo con la venta de Cristo hecha por Judas Iscariote, quien después de recibir las treinta monedas y de firmar la escritura de traición, ofrece la entrega del Maestro cuando esté orando en el Huerto de Los Olivos. Los judíos que desempeñan el papel de soldados romanos, tienen detalles de indumentaria tan parecidos, que los cascos de Lacio, hechos por un humilde vecino del pueblo, parecen importados de fábricas especializadas.

Después se verifica la cena por los apóstoles en un lugar alejado del primer escenario. Este acto, en el cual se revelan las dificultades económicas de los actores y su preparación intelectual incipiente, mueve a risa hasta a los espectadores poblanos. Los apóstoles se sientan en una mesa de dimensiones muy reducidas y cuando empiezan los comensales sagrados a ingerir con turbación y pena, pero con ganas, un plato apetitoso de manjar blanco,[20] se inician las carcajadas del público; pero al comenzar el Cristo vivo a repartir el pan

entre sus discípulos y después el vino, sustituido aquí por pequeñas copas con "Ginger-Ale",[21] vuelve la curiosidad y el silencio entre los espectadores.

Enseguida se verifica la Oración en el Huerto en un lugar distinto al anterior, en donde un pelotón de soldados pretorianos que marchan al compás de un redoblante y las voces metálicas marciales de un clarín, mandado por un jefe con espada, quepis, caponas y uniforme de militar salvadoreño de antaño, hacen prisionero al Maestro, después de verificarse otras pequeñas escenas conocidas, junto con los diálogos bíblicos adecuados. Por último, se inicia el proceso contra Jesús, acordándose el final de dicho acto, retenerlo prisionero para continuar su juicio el Viernes Santo.

Este día se verifica la segunda y última jornada de la representación, empezando a la una de la tarde y terminando dos horas después, el cual llama más la atención que la nocturna anterior no sólo por la hora más adecuada a la que se desarrolla, sino porque en ella toman parte las incipientes actrices, todas ellas casaderas y de buenos atractivos físicos.

Los tronos en que se encuentran los mandatarios romanos, se sitúan a la distancia de una cuadra[22] más o menos; y cuando se acerca el fin de una escena, momento conocido por los espectadores, corren todos desaforadamente, hombres, mujeres y niños, para situarse lo más cerca posible del otro cobertizo en donde se verificará el siguiente acto.

Los personajes de la acción con sus diversos trajes, entre los cuales descuellan los principales que son Cristo, Herodes, Pilatos, Anás y Caifás, los soldados romanos con sus cascos forrados de papeles de colores metálicos refulgentes al sol canicular, en los cuales la cimera doradas y plateadas, las actrices de los distintos actos vestidas con telas brillantes de vistosas tonalidades, forman todos ellos un conjunto tan llamativo, un abigarramiento de tonos tan intensos y gárrullos, que parece el escenario un móvil mosaico de colores crudos, fuertes y chillones.

En el último acto de la representación, Jesús pide agua a Samuel de Balibet, pero éste se la niega, diciéndole que se le puede sacar el pozo dándole de beber un falso profeta, y le ordena que se retire con las conocidas palabras de "anda . . . anda", las que serán después el castigo de su falta, teniendo que andar errante él y sus descendientes, por los siglos de los siglos.

Samuel se arrepiente de sus mezquinas y cobarde acción cuando se convence de la dignidad de Cristo, al presenciar la aparición del arcángel Gabriel, quien hace saber a Jesús que su hora es llegada. A continuación se despide Samuel del público con unas lamentaciones poéticas escritas en cuartetos, en las cuales manifiesta estar maldito y ser el Judío Errante,[23] emblema fatídico de la raza de Israel, declamando los siguientes versos, con los cuales finaliza el acto:

Es muy justo que yo pague
los malos pasos que di;

a mi Dios lo desprecié,
¡qué desdichado de mí!
Ya con esta me despido,
ya me despido de ustedes;
el día del Juicio sabrán
quién es Samuel Babilet.

Aunque a esta exhibición popular la llaman "La Judea", siendo conocida con el mismo nombre en los demás pueblos en donde se celebra, el libreto lleva el título siguiente: "Ceremonia del Misterio de la Pasión de Cristo".

Con tinglados un poco más espaciosos, con una pequeña ayuda para mejorar los trajes, muebles y demás detalles escenográficos, procurando la enseñanza o cuando menos indicaciones necesarias por un director de escena versado en la farándula, se puede hacer de la Semana Santa, un espectáculo de sumo interés para nacionales y extranjeros, si nunca comparable al mundial célebre que dirigió Antonio Lang en Oberammergau, en Alemania, pero al menos algo digno de ser presentado y oído por un público exigente y de buen gusto.

El Dr. Manuel Quijano Hernández describe de la siguiente manera "La Judea", exhibida en los pueblos del Oriente de la República de El Salvador.

"Durante la Semana Santa en la vieja sultana de Oriente, la noble ciudad de San Miguel,[24] y en algunos de los pueblecitos circunvecinos, era de rigor poner en escena, día por día, todos los masajes de la Historia de Cristo, sacados con lujo de detalles de El Mártir del Gólgota, de Pérez Escrich".

"Oh, cuánto gozaba yo viendo y aún tomando parte activa de los Tribunales, ahora haciendo el papel de Caifás o el de Pilatos, Herodes o Anás; y recuerdo que la misma celebración, serví de Jesús en el Pozo de Jacob, convirtiendo a la Samaritana en el prendimiento, de San Pedro y de Resucitado".

> En las cuatro esquinas de la plaza se armaban los tablados cubiertos de cortinas y oropeles. Los personajes bíblicos transformados, unas veces en niños, por la magia de las creencias religiosas, se veían luciendo sus trajes de zarazas de variados colores y sus mitras y coronas de cartón forradas con papel dorado. En las calles llenas de muchedumbre, me parece oír todavía los gritos de aquellos nuevos judíos vestidos de túnicas chillonas[25] y con las caras pintarrajeadas de carbón y achiote,[26] llevando la cuerda con la que iba atado Jesús, con su túnica morada y su cabellera y barbas postizas; los que portaban lanzas de hojalata hacían las veces de policía cuidando de que las dos filas de procesión fueran siempre en orden y era de verse las carreras de aquellos forajidos inocentes, siguiendo a los demás chicuelos que les causaban daño, en desquite de no haber dejado para ellos túnicas y lanzas.

Otros lugares en donde se realiza "La Judea": Municipio de Cuscatancingo, Departamento de San Salvador, Tejutepeque, Departamento de Cabañas; todos durante la Semana Santa.

Los emplumados de Cacaopera o Danza de las Plumas[27]

"La danza del Hualaje", como se llamaba antes de la Conquista de los Españoles, se lleva a cabo en enero. Constituye para los antepasados una fiesta en honor a la Madre Tierra, por medio de la cual se expresa la alegría por un año nuevo para la cosecha. En ella participan únicamente hombres. En la época precolonial se realizaban sacrificios y se danzaba a ritmo de flautas, tambor y ayacaxtles.[28] Después de la Conquista, los españoles cambiaron a instrumentos como la guitarra y el violín en lugar del pito y el ayacaxtle. En actualidad, esta danza se realiza del 12 al 14 de agosto.

El Ritual de la Siembra

Nuestros antepasados danzaban para que la tierra diera buenos frutos. Este baile es representado por cuatro hombres y cuatro mujeres que comienzan dibujando en el suelo con azúcar los puntos cardinales. Luego simulan una chapoda que posteriormente queman.[29] Como parte de la ceremonia le cortan la cabeza a un gallo para regar con su sangre al terreno. Finalmente se procede a la siembra del maíz elevando una oración. Una vez concluida la ceremonia, bailan y reparten el "pozol de quema", que es un fresco de maíz tostado con dulce.[30]

La Danza de la Yegüita de Chilanga[31]

Se baila en el oriente del país. Representa la historia de dos familias que se abastecían de agua del mismo pozo. Con el tiempo, estas familias se convirtieron en tribus y por intrigas de algunos nació la idea de apoderarse del pozo. Un día los caciques se enfrentaron para decidir quién se quedaría con él pero en medio de la pelea apareció un caballero montado en una yegua que los separó. El hombre les aconsejó que no era necesario pelear y que mejor sería racionar el agua para darle un uso más adecuado para todos. Al final, los caciques se hacen buenos amigos.

Los Negritos de Cacaopera

Del Departamento de Morazán. El 14 de agosto se celebran las fiestas patronales en honor a la Virgen del Tránsito en Cacaopera. El día 12 de ese mismo mes llevan a la Virgen a un lugar llamado "recibiento". Al día siguiente llegan "Los Negritos" para realizar la ceremonia del incienso y cambiarla de ropa. A continuación se realiza "el convite", que consiste en repartir toda clase de chocolate, chaparro,[32] quesadilla y chachama.[33] Después bailan la danza, sin utilizar vestimenta especial, interpretando los ritmos conocidos como "La Entrada" y "La Campanilla". Se ejecutan dando pasos hacia delante, hacia atrás y mancornados. Los instrumentos que utilizan son el calambo, ayacaxtle y la cajita o tambor.[34]

NOTAS

1. Departamento de San Salvador, El Salvador.

2. Originario de Toledo, España.

3. Semejante a una pequeña flauta. En regiones como Mesoamérica, es conocido con este nombre.

4. Municipio del Departamento de La Unión, en El Salvador.

5. Nombre científico es *Erythrina rubrinervia.*

6. Regionalismo salvadoreño.

7. Municipio del Departamento de San Vicente.

8. Ambos pertenecen al Departamento de San Salvador.

9. La palabra "viejo" es referente a la persona que se disfraza.

10. Jabalí.

11. Recipiente resonante cilíndrico de madera de una sola pieza, con una rendija en forma de "L" que se hace sonar con un mazo de madera. Tambor todo de madera con dos lengüetas, que al golpearlas, dan un sonido distinto cada una.

12. Barriga, intestinos, grasa del animal.

13. Buche.

14. Departamento de Usulután, en El Salvador.

15. Departamento de La Paz, en El Salvador.

16. Nombre que se le da a un tipo de tela fina.

17. Regionalismo que se le da a la persona que es avara.

18. Municipio del Departamento de San Salvador, en El Salvador.

19. Barrio del Municipio de Ciudad Delgado, Departamento de San Salvador.

20. Conocida también como "crema pastelera" o "poleada" en otros Municipios de El Salvador. Está elaborada con leche, maicena y canela.

21. Bebida gaseosa distribuida por Embotelladora Salvadoreña.

22. Cien metros aproximadamente.

23. Forma parta de la mitología salvadoreña.

24. Cabecera departamental de San Miguel.

25. Se refiere a los colores muy fuertes.

26. Colorante utilizado en la cocina.

27. Departamento de Morazán en El Salvador.

28. Maracas.

29. Regionalismo que significa podar.

30. Regionalismo que significa refresco.

31. En las regiones de Oriente de El Salvador, a finales del mes de marzo y principio del mes de abril.

32. Aguardiente propio de la región.

33. Pan de dulce propios de la región.

34. Especie de pito.

BIBLIOGRAFÍA

De Baratta, María. *Cuscatlán Típico—Ensayo sobre etnofonía de El Salvador—Folklore, Folkwisa y Folkway.* San Salvador, 1927.

González Sol, Rafael. *Fiestas Cívicas, religiosas y exhibiciones populares de El Salvador.* 2a Edición. San Salvador: Talleres Gráficas Cisneros, 1947.

Prensa Nacional. *El Diario de Hoy.* San Salvador, 1999–2000.

———. *La Prensa Gráfica.* San Salvador, 1999–2000.

Culture in Audio and Visual Media

10. Ser archivista en el Caribe colombiano

Sara Harb

Durante 12 años hice tareas propias de una archivista de imágenes en movimiento como directora de la Cinemateca de la vecina ciudad de Barranquilla, y asistí a congresos en Europa y América Latina. Pude conocer a muchos archivos del mundo con sus proyectos interesantes en materia de conservación audiovisual y el movimiento de organizaciones mundiales en favor de la preservación de la memoria audiovisual del planeta. La Federación Internacional de Archivos Fílmicos, FIAF, la Federación Internacional de Archivos de Televisión, FIAT, la AMIA, Asociación de Archivos de Imágenes en Movimiento de América, y en particular para América Latina, la CLAIM, Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento, son entidades con diferentes alcances. Las dos primeras, FAIF y FIAT, cuentan con el apoyo estatal de los países miembros del mundo desarrollado, lo que garantiza su existencia.

La AMIA reúne a los archivistas de Estados Unidos y Canadá, donde se tiene una gran conciencia de esa responsabilidad y donde existe además un gran respaldo técnico. La CLAIM, que incluye algunos archivos del Caribe, es una organización de estructura precaria que existe por la voluntad de los archivos latinoamericanos que están en la FIAF, y que de alguna manera, dentro de las citaciones a los congresos de esta federación, logra reunirse cada año. Es una coordinadora que funciona de manera informal y tiene como miembros a los países de América Latina, no sólo los que están en la FIAF sino otros que no tienen recursos para participar como miembros de esta federación ni asistir a sus congresos anuales, ni pueden tampoco organizar congresos propios.

A los congresos de la FIAF solamente asisten los archivos más desarrollados de América Latina como son los de México, Uruguay, Brazil, Argentina, los pocos que pueden pagar las cuotas de afiliación a FIAF y los gastos de viajes, ya que cuentan con el apoyo de sus gobiernos y tienen fondos para consolidar las relaciones internacionales entre archivos.

Aunque el archivo más importante en Colombia, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, tiene apoyo del Estado y el sector privado, no tiene recursos suficientes para asistir a todos los congresos y participar de manera activa. Tampoco para adelantar su tarea más importante, la de realizar restauraciones de materiales en peligro de destrucción. Se limita a conservar lo que queda del

patrimonio audiovisual nacional, gracias, sobre todo, a las condiciones climáticas de Bogotá, que permiten, sin mucho esfuerzo, controlar la temperatura y la humedad de su bodega.

Durante el tiempo que estuve al frente del archivo más importante del Caribe colombiano intenté que fuera una entidad activa y logré que se realizaran algunas restauraciones de material fílmico de la región, gracias a una donación gestionada con las organizaciones arriba mencionadas, es decir, FIAF, CLAIM, y otros. Pero en el Caribe aún no hay bodegas de conservación de cine. Existe un acervo de imágenes en video del material transmitido durante unos 10 años, hasta 1996, por el canal de televisión regional Telecaribe, pero sigue sin existir una base de datos activa que permita que esa colección pueda ser consultada por el público.

Los archivos colombianos comparten las características de los archivos de América Latina, que no pueden adelantar tareas por la falta de recursos y no pueden formar profesionales en esa área. Tampoco existe una visión regional de la actividad. Hace unos tres años, la directora de la Fundación para el Nuevo Cine Latinoamericano, Alquimia Peña, citó a través de la escuela internacional de cine de San Antonio de los Baños, creada en Cuba gracias a un grupo de cineastas latinoamericanos y personalidades de la cultura de la región como el escritor Gabriel García Márquez, a varios expertos archivistas latinoamericanos con la idea de recibir asesoría para la creación de una Cátedra de Restauración para archivistas de imágenes en movimiento tanto en cine como en televisión. Alquimia Peña se dio a la tarea no solo de reunir a expertos de talla internacional en La Habana sino de adelantar gestiones con el gobierno de su país para que se le asignaran recursos para que la escuela tuviera la infraestructura para la creación de ese programa de formación para archivistas empíricos, en primera instancia, y luego para personas que quisieran emprender esa formación. Esa inquietud surgió en el seno de la CLAIM ya que en uno de sus congresos se reconoció que la práctica archivística es una tarea solitaria, empírica, lejos de los ojos del Estado, y se concluyó que en el Caribe no hay una preparación académica formal para nuestros restauradores y que los que trabajan en esa área son profesionales en muchas otras disciplinas menos en la de archivistas de imágenes en movimiento, y que es una urgencia formarlos ya que se ha perdido buena parte del patrimonio audiovisual latinoamericano.

En la cita en La Habana participaron Joao Sócrates de Oliveira, director técnico y restaurador de los Archivos Nacionales de Cine y Televisión de Inglaterra; Francisco Gaytán, subdirector técnico de la Filmoteca de la UNAM en México; Oscar Garbisu, director técnico de los Archivos Fílmicos de Venezuela; José Llufrío y Carlos Bequet, técnicos del ICAIC, Instituto Cubano en el que se conserva el 100% de la producción cinematográfica de ese país, y quien les habla, con el objeto de crear el contenido del programa de la Cátedra de Restauración con un alto compromiso frente a los principios éticos y técnicos. Entiendo que este programa no será de un año como se había

planeado, sino que para que sea más práctico se impartirán talleres que no pasarán de tres meses de duración. Es realmente una necesidad de los archivos del Caribe contar con una cátedra como ésta, y los invito a que se pongan en contacto con Alquimia Peña en Cuba para que haya una petición unánime que ayude a justificar la apertura de esta cátedra que está en su etapa final.

Realizar la tarea de archivista es uno de los oficios más frustrantes porque en general no existe conciencia sobre la necesidad de conservar el patrimonio audiovisual de una nación o una región, se sigue creyendo que no es urgente salvarlo pese a que se está perdiendo, y se improvisa sobre el tema porque nuestros países tienen otras prioridades. Las experiencias obtenidas en el planeta entero indican que archivar no es efectivamente una actividad barata porque requiere de una infraestructura muy costosa y bodegas de conservación con especificaciones técnicas muy precisas, pero también señalan la responsabilidad de los gobiernos en la conservación del patrimonio audiovisual, memoria de nuestro tiempo.

Creo que la tarea de archivar imágenes en movimiento en América Latina, y particularmente en Colombia ya que estamos aquí, requiere una revisión que redefina los objetivos y principios que le sirven de guía. Si las condiciones económicas y las prioridades oficiales se mantienen como están, me temo que se volverá una tarea aún más difícil de llevar a cabo, pero hay que seguir luchando porque lo que está en juego es la historia y la cultura de nuestros países.

Hay que hacer un esfuerzo conjunto entre las instituciones o los archivos del Caribe para no duplicar esfuerzos económicos, técnicos y profesionales, porque las inversiones y los costos para desarrollar estas tareas son muy elevados y la producción de cada uno de los países del Caribe no justifica la proliferación de archivos. Pero sí puede haber una federación que les permita pensar en su futuro y en cómo maximizar sus esfuerzos para el beneficio de todos.

Otro tema que me planteó Jerry Carlson al hacerme la invitación a este evento fue el de comentar mi experiencia como guionista y directora de cine. No voy a cansarlos con una larga historia porque entiendo que hay otras mesas de trabajo y múltiples temas que cubrir aún. He dirigido algunos documentales sobre temas específicos de la región caribe colombiana, como el Carnaval de Barranquilla, problemas ambientales de la región y el patrimonio arquitectónico de Barranquilla, y he participado en otros proyectos de realizadores de esta misma zona del Caribe. En cine dirigí hace algunos años un cortometraje de ficción y acabo de terminar *Ensalmo,* una película de media hora de duración que está en su etapa final de postproducción en Londres y que ya está invitada a varios festivales de cine. He escrito varios guiones para largometrajes y miniseries de televisión. Uno de ellos, *Salwa La Turca,* está ya en etapa de preproducción.

Para hacer cine se requiere dinero y luz. La luz del Caribe es un denominador común en el cine que estamos haciendo, con mucho esfuerzo, un puñado

de realizadores. Es un cine que además de su luz característica y la valentía que hay que tener para sacar adelante un proyecto, se puede identificar por una forma de contar historias, que corresponde a una lectura particular de la vida y de las cosas, a esa manera que tenemos de ser los caribeños.

Mi película *Ensalmo,* por ejemplo, no tiene escenas violentas, no hay balas, no hay narcotraficantes, ni drogas, ni muertes. Pertenece al Caribe mágico nuestro que se niega a dejar su música y su poesía, que sigue soñando en otras historias pese a que el país vive una larga pesadilla de sangre y violencia, o tal vez precisamente por ello.

Colombia es un país de regiones y la región de la que yo vengo, esta, el Caribe, es lúdica, está cerca del mar y eso marca muchas cosas. Pertenezco a una región gozona, mágica, una región también tocada por la violencia como el resto del país, pero que no se deja alterar en su esencia, que no deja que la violencia le quite su poesía. No les voy a hablar de los problemas de ser cineasta en el Caribe, que son múltiples, empezando por la parte financiera. Simplemente les diré que es muy difícil, porque no existe una industria cinematográfica. Pero seguimos haciendo nuestras películas, llevando a la pantalla nuestros sueños.

11. Pájaros a punto de volar: el Archivo de la Palabra en la División Hispánica de la Biblioteca del Congreso

Georgette M. Dorn

Breve historia del Archivo de Literatura Hispánica

Unas palabras pronunciadas por Gabriela Mistral hace medio siglo sugirieron el título de esta ponencia. El 14 de diciembre de 1950 el crítico chileno Francisco Aguilera que desempeñaba los cargos de especialista en cultura hispánica y subdirector de la División Hispánica en la Biblioteca del Congreso, invitó a Gabriela Mistral, para que leyera ante el micrófono selecciones de su obra en el laboratorio de sonido de la Biblioteca del Congreso.[1] La gran poeta, que fue la primera figura literaria latinoamericana galardonada con el Premio Nóbel en 1945, se entusiasmó con la tecnología de preservar la palabra viva y le dijo a Aguilera que habría que liberar la palabra de quedar embalsamada en libros y "dejarla volar como un pájaro, puesto que el aire y no la palabra impresa es su ambiente natural".[2] La grabación de Gabriela es la única que la poeta dejó para la posteridad. El casete titulado "Gabriela Mistral Reading Her Own Poetry" se puede adquirir escribiendo al Recorded Sound (Biblioteca del Congreso) cuya dirección aparece en las notas finales. Otros escritores cuyas lecturas se han convertido primero en discos y luego en casetes son los siguientes: "Pedro Salinas: El Contemplado", "Two Colombian Poets: Eduardo Carranza and Germán Pardo García", y "Readings by Julio Cortázar".

El *Archivo de Literatura Hispánica* se inició en 1943 cuando el escritor uruguayo Emilio Oribe dejó grabada su voz. Oribe fue invitado a grabar poemas por Francisco Aguilera y el poeta Archibald MacLeish, a la sazón Director de la Biblioteca del Congreso. Ese mismo año la Biblioteca decidió sentar las bases de un programa de grabaciones de poesía en español, siguiendo el ejemplo ya establecido para grabar poesía anglosajona; programas pioneros en una época cuando los medios audiovisuales eran todavía una novedad.[3]

Desde esos comienzos cuando, grabar voces en cinta magnética no era nada corriente, hasta los albores del siglo XXI, se han acumulado las grabaciones de 664 escritores. Entre los muchos galardones que nuestros autores han recibido, ocho de ellos han sido honrados con el Premio Nobel de Literatura, a saber: Mistral, Juan Ramón Jiménez, Miguel Angel Asturias, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Gabriel García Márquez, Octavio Paz y Camilo José Cela. Sólo

nos falta José Saramago para completar el elenco de nobeles lusohispanos. (Dos españoles que habían recibido el Nobel—José Echegaray y Eizaguirre y Jacinto Benavente—fueron premiados antes de que existiera el Archivo, que de paso sólo cuenta con lecturas efectuadas por los mismos escritores.)

Interesa mencionar aquí que cuando Juan Ramón Jiménez fue propuesto para el Nobel, el comité no pudo encontrar ninguna obra publicada ese año—requisito para obtener el premio. Ocurrió que la Profesora Graciela Palau de Nemes de la Universidad de Maryland, que había sido alumna del gran poeta durante 1948 con Aguilera, sugirieron que la edición en forma de libro parlante para ciegos (talking book) del "Platero y Yo" editado ese año, cumpliría con los requerimientos del comité.[4] Como Jiménez, viviendo en Puerto Rico, no estaba bien de la salud, Jaime Benítez, a la sazón Rector de la Universidad de Puerto Rico, se trasladó a Estocolmo para recibir el premio en nombre de Jiménez.

Todos los autores que figuran en el Archivo han sido premiados en sus países de origen y muchos de ellos además también a nivel internacional. Borges, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Nélida Piñon, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Amado, Augustín Yáñez, Ana María Matute, Miguel Delibes, Edward (Kamu) Brathwaite, Luisa Valenzuela, Carmen Conde, Alfredo Bryce Echenique brillan como estrellas en el firmamento de premios literarios.

Tanto investigadores como estudiantes consultan las grabaciones del Archivo, que están ubicadas en la División Hispánica. Comenzando en los años cincuenta hasta nuestros días, con la ayuda de estudiantes universitarios y pasantes tanto de España como de Latinoamérica y Estados Unidos, se han preparado carpetas correspondientes a cada autor. Las carpetas incluyen copias de los textos leídos y transcripciones de las entrevistas celebradas con los mismos. Los treinta y tres países y áreas de origen de los escritores representados en el Archivo incluyen España, Portugal, Latinoamérica, y áreas del Caribe tanto de habla castellana como multilingüe (Haiti, Barbados, Jamaica, Trinidad, Guadeloupe, Montserrat, Belice, Guyana Francesa y Surinam) y algunos hispanos de Estados Unidos. El Archivo en realidad ya no es solamente "hispánico" desde que figuran lecturas no solamente en español sino también en portugués, catalán, vasco, francés, créole francés, holandés, inglés, náhuatl, zapoteca, aymara y guaraní. En los últimos veinte años hemos comenzado a incorporar escritores chicanos o "latinos" que viven en Estados Unidos. El primer chicano que leyó ante el micrófono fue Juan Bruce Novoa. En 1985 tuvimos la oportunidad de añadir la voz de Sabine Ulibarrí. En años siguientes leyeron Rudolfo Anaya, Denise Chaves, Ana Castillo, y Dagoberto Gilb entre otros.

Desde 1943 hasta su jubilación en 1969, Aguilera logró grabar a 232 autores. Breves biografías y críticas de los autores y listas de las selecciones leídas por esos primeros 232, aparecen en la guía preparada por Aguilera y

Dorn, *The Archive of Hispanic Literature on Tape: A Descriptive Guide.* La autora de este trabajo sucedió a Francisco Aguilera en el cargo de especialista en cultura hispánica y conservadora del Archivo en 1970 y sigue supervisando el Archivo a pesar de tener desde 1994 el cargo de directora de la División Hispánica. En los últimos treinta años hemos añadido a este acervo 432 lecturas (o entrevistas cuando se trata de cintas en video). El Archivo posee en sus acervos videos de los siguientes autores: Borges, Guillermo Cabrera Infante, Nélida Piñon, Abel Posse y José Luis Castillo Puche.

Aguilera como conservador del archivo, estableció las bases del programa para grabaciones y selección de escritores. Desde un principio se estableció un consejo asesor del Archivo que se renueva periódicamente. El Archivo comenzó sólo con poetas, pero empezando en la década del cincuenta la Biblioteca decidió incluir también a narradores y dramaturgos y hasta varios "hombre de letras". Entre estos últimos figuran Daniel Cosío Villegas, Leopoldo Castedo, Jorge Basadre, Jaime Benítez, Gilberto Freyre, José Mindlin y Arturo Morales Carrión. Se adoptó la media hora como un promedio general de las lecturas para el Archivo. En cuanto a la duración de cada lectura, hay excepciones notables como la de Juan Ramón Jiménez que contribuyó más de dos horas. Por su parte, Octavio Paz que leyó entre otras selecciones, de su obra *Piedra y sol,* por más de una hora y media. Hay que agregar que las grabaciones para el Archivo no solamente se llevaron a cabo en los laboratorios de sonido de la Biblioteca del Congreso sino también en otros países.[5]

La Fundación David Rockefeller otorgó fondos a la División Hispánica para que Aguilera pudiera emprender tres viajes a España y a Hispanoamérica para grabar a autores en sus propios países. En general esas lecturas se efectuaron en universidades o en estaciones de radio. Gracias a esos tres viajes Aguilera logró aumentar el acervo del Archivo con 156 grabaciones. Entre los que grabaron durante esos viajes figuran Nicolás Guillén, Jorge Luis Borges (a quien logramos grabar dos veces más en los años setenta y hasta tenemos una cinta en video en la que el poeta escocés y traductor de Borges, Alastair Reid, entrevistando a Borges en 1984 en la Biblioteca), Augusto Roa Bastos, Rafael Alberti, Jorge Icaza, Jorge Carrera Andrade, María Olimpia de Obaldía, Marta Brunet, Victoria Ocampo, Javier Solorguren, Miguel Angel Asturias, y muchos más.[6]

Programas de grabaciones en otros países continuaron llevándose a cabo hasta fines de la década de los ochenta. Aguilera durante los años 1950–1970 logró la cooperación de estaciones de radio y sobre todo la asistencia de la agencia de United States Information Service (USIS). Por lo tanto una serie de embajadas prestaron sus laboratorios a prueba de sonido para grabar a autores. Las cintas magnéticas las proporcionaba la Biblioteca del Congreso. Por su parte, dirigentes de la oficina de la Biblioteca del Congreso en Río de Janeiro con asistencia del Servicio de Información de los Estados Unidos, comenzaron

a grabar un grupo extenso de escritores brasileños. Entre los 90 brasileños figuran Carlos Drummond de Andrade, Raul Bopp, Henriqueta Lisboa, Raquel de Queiroz, João Cabral de Melo Neto y Ariano Suassuna. Nélida Piñon efectuó una grabación audiofónica y años mas tarde otorgó una entrevista en video. Desgraciadamente, la reorganización de la USIS como parte del Departamento del Estado y las más recientes medidas de seguridad no permiten que las embajadas nos asistan en nuestra tarea de grabar a autores.[7]

Además de las grabaciones en Rio de Janeiro y en varias embajadas y consulados norteamericanos en el mundo lusohispano, especialistas en nuestro departamento emprendieron viajes para aumentar el acervo del Archivo. Un director de la División Hispánica, William Carter, entrevistó a la gran antropóloga cubana Lydia Cabrera en 1981. La autora de este trabajo viajó a la Universidad de Oklahoma para grabar a Julio Cortázar (1975) y a Mario Vargas Llosa (1977), además se trasladó a Puerto Rico (1982), a Barcelona (1984), al estado de New Mexico (1985) y a Lisboa (1992). Dolores Moyano Martin, directora del *Handbook of Latin American Studies* hasta 1999, grabó a escritores en Nicaragua (1984) y en la República Dominicana (1989). En años recientes Iêda Siqueira Wiarda, especialista en cultura lusohispana y Barbara Tenenbaum especialista en México, ambas en nuestro departamento, han añadido grabaciones de autores, de sus áreas de especialización.

Los proyectos de grabación de escritores en otros países con la cooperación de embajadas funcionaron muy bien entre 1960 y 1988. Con la reorganización de la USIS, que ahora es parte del Departamento de Estado, las embajadas ya no tienen laboratorios de grabación para eventos como los nuestros. Las medidas de seguridad recientes impiden que personas entren fácilmente en recintos diplomáticos. Considerando todo lo susodicho, en los últimos diez años sólo estamos añadiendo lecturas por los escritores que pasan por Washington.

La mayoría de las grabaciones en el Archivo se han acumulado entre los años 1955 y 1985. Las voces más recientes en el acervo son las de Jon Juaristi, Javier Rupérez, Bernardo Atxaga, José María Merino, Margarita Cota Cárdenas, Francisco Jiménez, Carmen Bullosa, Fernando del Paso, Carlos Monsivais, Ana Merino, Helder Macedo y varios más. Un 52 por ciento de las grabaciones en el Archivo han sido efectuadas en el extranjero. Mientras que un 48 por ciento de las grabaciones ocurrieron en la Biblioteca.

Uso del archivo

Las grabaciones se conservan en forma de copia "master" en la Motion Pictures, Broadcasting and Recorded Sound Division de la Biblioteca. La División Hispánica dispone de casetes de referencia para el público y las carpetas mencionadas anteriormente. Gracias a nuestro pasante Fulbright en 2002, Jesús Alonso, las carpetas están casi al día. Como cada escritor ha firmado un documento que permite que la Biblioteca del Congreso use el

material *sólo para fines pedagógicos,* hay restricciones para copiar las casetes. Se pueden adquirir copias de las casetes, sólo para uso pedagógico y no para difusión. Hay que solicitar el costo estimado al laboratorio (Recorded Sound Section) de la Biblioteca del Congreso, que a su vez proporcionará los detalles correspondientes para la transacción.[8]

Las nuevas tecnologías

Casi todas las lecturas del Archivo han sido catalogadas utilizando el sistema MARC. Las mismas aparecen en el catálogo automatizado de la Biblioteca del Congreso. Hay que buscar cada autor por su nombre accediendo a la página web de la División Hispánica.

Desde 1998 la lista completa de los autores que figuran en el Archivo se ha incorporado en nuestra página web www.loc.gov/rr/hispanic/.[9] Hay que buscar bajo la rúbrica *Additional Collections and Exhibits* y pulsar el teclado. La lista está organizada por países.

Nos alienta la esperanza de conseguir fondos privados para poder añadir fotos de los escritores y también selecciones de sus lecturas en forma digitalizada en nuestra página web. Sobre estos planes hemos conversado en Madrid con DIGIBIS y con la Fundación MAPFRE Tavera. El problema perenne es que tenemos que obtener permisos de cada uno de los autores o sus albaceas para hacer accesible sus voces y textos en Internet. Últimamente, con la grabación del escritor vasco Bernardo Atxaga en 1998, los nuevos permisos que los autores firman incluyen una cláusula otorgando ese permiso a la Biblioteca del Congreso. Claro que nos interesa mucho también que pudieran figurar los grandes de los últimos sesenta años. Digitalizando por lo menos una porción de las lecturas en el Archivo, podríamos poner este valioso recurso al alcance del público en todos los países del globo.

Conclusión

Con el Archivo de Literatura Hispánica la Biblioteca del Congreso cuenta con un recurso único de 664 grabaciones de autores de 32 países en varios idiomas que representan valiosas fuentes para el investigador no solamente para estudios literarios sino también para realizar análisis linguisticos y sociológicos. El Archivo se ha creado sin fondos especiales de la Biblioteca, pero con ayuda financiera de otras instituciones (como la importante beca de la Fundación Rockefeller otorgada en 1958–1961).

El Archivo es el resultado del trabajo infatigable de muchas personas en la Biblioteca del Congreso, como asimismo el apoyo y la ayuda generosa de un gran número de personas tanto en embajadas, universidades como estaciones de radio en nuestros países. Ahora que estamos entrando en un nuevo siglo, es importante que logremos utilizar las nuevas tecnologías de los medios electrónicos para difundir las lecturas del Archivo a un público a nivel mundial.

NOTAS

1. Francisco Aguilera y Georgette M. Dorn, *The Archive of Hispanic Literature on Tape: A Descriptive Guide* (Washington: Library of Congress, 1974), pp. v–vi.

2. Francisco Aguilera, "Iberian and Latin American Poetry on Records", *Library of Congress Quarterly Journal* 14, no. 2 (Feb. 1957): 18.

3. Georgette M. Dorn, "El Archivo de Literatura Hispánica en la Biblioteca del Congreso", *Revista Interamericana de Bibliografía* 39, no. 1 (1989): 50.

4. Conversación que mantuvo Georgette M. Dorn con Francisco Aguilera y Graciela Palau de Nemes en la Biblioteca del Congreso, 29 de febrero, 1968.

5. Dorn, "El Archivo de Literatura Hispánica", p. 51.

6. Aguilera y Dorn, *Archive of Hispanic Literature,* pp. vii–x.

7. Dorn, "El Archivo de Literatura Hispánica", pp. 51–52.

8. Dirección del laboratorio es el siguiente: Recorded Sound Section, Library of Congress, Washington, D.C. 20540-4698. FAX 202-707-8464.

9. La página web de la División Hispánica está en la siguiente dirección: www.loc.gov/rr/hispanic/. Además de la lista de autores la página web también ofrece enlaces a acervos manuscritos, mapas y a Portales para los países lusohispanos y caribeños.

12. La emisora H.J.C.K.—El Mundo

Alvaro Castaño Castillo

Historia

La emisora H.J.C.K.—El Mundo en Bogotá fue fundada el 15 de septiembre de 1950. En ese momento sólo la Radiodifusora Nacional (creada 10 años antes) trasmitía música clásica y programas de extensión cultural en desarrollo de un deber del Estado. La radiodifusión comercial, ejercida por ciudadanos a quienes el Ministerio de Comunicaciones otorgaba Licencias de Funcionamiento renovables, sin exigirles compromiso alguno en cuanto a los temas de su programación, no reservaba espacio para la divulgación cultural. Sus emisiones presentaban, a grandes rasgos, informaciones deportivas, radio-novelas, música popular de Colombia y otros países, consultorios sentimentales, programas de humor y noticieros de carácter político. La H.J.C.K. advirtió desde su primer día de labores que "se proponía levantar el nivel estético de la radiodifusión comercial colombiana".

Al asumir voluntariamente esa tarea los fundadores de la H.J.C.K. sabían que la radiodifusión está regida por la ley de las mayorías y que al dirigirse a un sector minoritario estaba corriendo severos riesgos económicos puesto que para sostenerse sólo contaba con la cuota que se le destinara en el reparto de los presupuestos publicitarios.

Fue difícil en verdad esta primera época. Su director atribuye como causa principal de su supervivencia el apoyo que le prestó la ciudad de Bogotá que en esta ocasión demostró una vez más que sí tiene una vocación cultural. Justo es decir que en otras capitales de Suramérica se había frustrado el intento de imponer emisoras dedicadas a la trasmisión de la música de los grandes maestros. La H.J.C.K., por el contrario, fue acogida con entusiasmo por melómanos, artistas, intelectuales que no se limitaban a escucharla sino que le prestaban sus discos para suplir las carencias de la emisora y le disculpaban el sonido deficiente de sus emisiones, lógica consecuencia de su precario equipo técnico.

Ahora, en su vuelo de 53 años la H.J.C.K. ha llegado muy lejos. La estación que comenzó tan modestamente ha alcanzado un sitio de excepción que se le reconoce en el país y en el ambiente internacional. El Director de los Servicios en Castellano de la B.B.C. de Londres, señor James Painter, expresó en el momento de enlazar vía satélite a esa emisora con la H.J.C.K.: "Este enlace me da enorme satisfacción y placer por varias razones pero la primera

de ellas es que la radio emisora H.J.C.K., fue la primera gran emisora cultural en manos privadas en toda América Latina. Es decir, ustedes tienen una historia y una trayectoria muy rica y muy profunda".

Programas, colecciones y archivos

La H.J.C.K. ha asumido en diversas ocasiones iniciativas que corresponderían más a las agencias del Estado que a la iniciativa privada. Es posible que ello se deba en parte al hecho de que mientras al frente de esta emisora ha estado durante medio siglo una sola persona, por la Radiodifusora Nacional han desfilado varias decenas de directores con la consiguiente interrupción de proyectos y realizaciones. Dentro de las muchas acciones de vasto alcance que ha emprendido motu propio la H.J.C.K. figuran los "Cursos de Apreciación Musical", 60 lecciones de Historia de la Música presentadas sobre libretos del eminente musicólogo Otto de Greiff. Esta cátedra, iniciada en 1962, es repetida cada dos años, aproximadamente, para que la reciban diversas promociones de oyentes. La "Carta de Colombia", programa semanal que durante varios lustros proyectó la imagen positiva de Colombia en diversos países de Europa y América. Este programa, concebido con la consigna de contrarrestar el deterioro del país frente a los comentarios de la prensa escrita, la radio y la televisión del extranjero, fue distinguido en 1975 con el premio "Ondas", máximo galardón que se otorga en el mundo de las comunicaciones internacionales. Años antes, en 1962, la H.J.C.K. había obtenido la misma distinción por su programa "Correo de la Cultura" en el que intervenían más de 40 corresponsales situados en otras tantas capitales de América, Europa, Africa y Asia. "Correo de la Cultura" fué considerado "el mejor programa cultural de la radiodifusión internacional" y constituyó el antecedente de los enlaces de Colombia con el mundo que hoy se realizan vía satélite.

Como un complemento de su labor puramente radial, la H.J.C.K. ha desarrollado en el campo cultural iniciativas que la harán perdurable: una de ellas, la que nos ha traído hasta este importante foro de SALALM, ha sido la publicación de las "Colecciones Literarias H.J.C.K." que constituyen, con "la voz viva de México", presentada por la Universidad Autónoma de dicho país, el "Archivo de la palabra", publicado por las Residencias de Estudiantes de Madrid, España, y "Palabra de esta América" de la Casa de las Américas de la Habana, Cuba, las cuatro recopilaciones de voces más importantes que se hayan hecho en lengua castellana. De ellas la más extensa es la de la H.J.C.K. que se inició en 1960 con la voz del poeta Jorge Zalamea en la presentación de "El sueño de las Escalinatas" y cuyo más reciente volumen, ya en disco compacto, es "La voz de Darío Jaramillo". Estas series discográficas son parte mínima del vasto Archivo de Voces que la emisora ha venido conformando desde el día mismo de su fundación en 1950. Esta fonoteca supera en extensión a cualquier recopilación de voces que se haya intentado en Colombia y sólo puede equipararse, en lengua castellana, a la de la Biblioteca del Congreso de

Washington, a la B.B.C. de Londres, la Deutsche Welle y la Radiodifusora Nacional de España.

Para dar nueva vida tanto a las voces como a los programas de todas las épocas que guardan sus Archivos, la emisora los repite metódicamente de acuerdo con las fechas que van marcando las grandes figuras de la música principalmente, pero también de la literatura, las artes y las ciencias. De este registro cronológico da cuenta la revista *Programas* que la emisora pública mensualmente con indicación minuciosa de todos los detalles de su programación y profusión de notas biográficas, análisis de compositores e intérpretes e ilustraciones de las diversas épocas.

La revista *Programas* de la H.J.C.K. es reconocida como una de las publicaciones culturales más importantes del país. Al analizar la importancia que ha tenido la H.J.C.K. en la historia de la radiodifusión colombiana debe tenerse en cuenta, tanto como su labor misma, el estímulo que su ejemplo dió a la creación de otras emisoras culturales que años después de 1950 comenzaron a proliferar en distintas ciudades del país, creadas unas por fundaciones altruistas y otras por universidades públicas o privadas.

Todas han seguido esa pauta. El esquema de su programación, el estilo de los libretos, la locución y las personas mismas encargadas de estas tareas han sido tomadas de la emisora que impuso un estilo tomado a su vez, en muchos aspectos, de la Radiodifusora Nacional. Bogotá se ha convertido así en la ciudad capital del mundo que mayor número de emisoras destina a la divulgación de la música culta para deleite y sorpresa del turista desprevenido. La emisora H.J.C.K.—El Mundo en Bogotá es hoy por hoy la más antigua emisora cultural de Latinoamérica fundada y operada por la iniciativa privada.

El disco cultural, la voz de los autores

Bibliotecarios, libreros, casas editoriales, radiodifusores, reconocemos cada vez en forma más explícita la indudable afinidad que existe entre el libro mismo y el disco que recoge y presenta la voz de los autores. Nada puede complementar mejor el texto escrito que la voz del autor que escribió ese texto. Esa afinidad ha dado nacimiento a un nuevo objeto que no es libro ni es disco y que las Colecciones H.J.C.K. han preferido llamar "Libro-objeto". Se trata de un objeto que presenta en un solo conjunto cinco discos compactos acompañados por dos libros. Este conjunto integra un objeto que hace parte tanto de una biblioteca como de una discoteca.

Esta feliz alianza libro-disco se hace cada vez más frecuente. Precisamente mientras se escriben estas líneas y se celebra la XVI Feria del Libro de Bogotá en un stand de la Feria se unen el Fondo de Cultura Económica de México y la emisora H.J.C.K.—El Mundo en Bogotá para lanzar conjuntamente, en un mismo acto, las Obras Completas del poeta colombiano Darío Jaramillo Agudelo y el disco compacto, grabado con la voz del autor. El disco del poeta Jaramillo Agudelo hace, desde luego, parte de las Colecciones H.J.C.K. que,

como ya lo anoté, se iniciaron en 1960 dentro del marco de las conmemoraciones del Sesquicentenario de la Independencia de Colombia (1810–1960).

La vinculación de la emisora a la historia de Colombia es una más de las situaciones en que la emisora, pese a ser una entidad de carácter privado, ha asumido realizaciones que le corresponderían al Estado. Los ejemplos de esta suplantación abundan en la ya larga historia de la H.J.C.K. y demuestran su carácter sui géneris en el panorama general de la radiodifusión hispanoamericana. Por esta razón me parece adecuado traer esta observación a este foro donde cada entidad participante debe hacer un esfuerzo para diferenciarse de las otras y presentar un perfil que la individualice.

Otra de las actividades en que la emisora H.J.C.K. ha sustituído lo que puede considerarse una obligación primaria del Estado ha sido en la concepción, realización y exportación sistemática del programa radial "Carta de Colombia" que presentaba exclusivamente los aspectos positivos de un país afligido por la mala prensa internacional que, como es inevitable da prelación a los aspectos negativos de todos los países. "Carta de Colombia" fué trasmitida durante muchos años en todas las emisoras de la SER (Servicios Españoles de Radiodifusión) y por emisoras argentinas, centroamericanas y norteamericanas.

Temo que estas alusiones a la labor de una emisora cultural como exportadora de programas nacionalistas pueda parecer fuera de contexto en este foro pero me mueve a hacerlo el deseo, ya expresado, de ofrecer un perfil cabal de una emisora editora de discos culturales.

Es oportuno, eso sí, informar que la H.J.C.K. no se ha limitado a grabar, con un criterio antológico, la voz de los escritores y poetas colombianos. En la serie figura también la voz de Jorge Luis Borges en una grabación que tiene el mérito de haber sido la primera que en su vida concediera el autor. Por otra parte, el pasado 16 de diciembre del año 2002, para conmemorar el centenario de nacimiento de Rafael Alberti, la H.J.C.K. lanzó su voz en una grabación de archivo realizada en Bogotá, en homenaje a Federico García Lorca.

Hermanados el libro y el disco cultural en una alianza que ha de ser perdurable, me siento muy honrado de traer a este Seminario del Instituto Cervantes la Colección Literaria H.J.C.K. que, fundada en 1960, proyecta seguir acumulando y distribuyendo, ahora con la valiosa colaboración del Fondo de Cultura Económica de México, las voces de los poetas y escritores colombianos.

13. Propiciando la oralidad del pueblo mapuche

Fresia Catrilaf Balboa

Dentro de los Centros de Información, la Biblioteca Pública aglutina los más diversos estamentos de la sociedad, por ende, nuestro usuario es el más heterogéneo, el caso específico del Bibliobus o *Kimvn* (conocimiento en *mapudugun*) inserto en un entorno rural donde se da la inter-culturalidad, entre el pueblo mapuche y el chileno, atendiendo al grupo étnico denominado mapuche (mapa=tierra; che=gente) el cual constituye uno de los pueblos indígenas que existe en el territorio de Chile anterior a la llegada de los españoles en 1536, y se halla radicado entre los ríos Itata y Toltén a unos 700 kilómetros de la capital de Chile.

Kimvn cumple una itinerario quincenal donde se visita alrededor de 16 lugares buscando satisfacer la demanda de información en diversos soportes de información, incluyendo "la palabra", en casos donde se maneja en forma rudimentaria el castellano ya que los mapuches son eminentemente orales y su lengua se denomina *mapudugun.*

Dentro de la conquista española, muchos grupos indígenas fueron rápidamente asimilados, es el caso de los atacameños, los diaguitas, por el norte del país; los mapuches, en cambio, mantuvieron desde el comienzo de la conquista una fiera y tenaz resistencia que dio origen a la llamada Guerra de Arauco, la que duró tres siglos, manteniendo vivos los elementos de su cultura, a pesar de los problemas que surgieron al contacto con cultura dominante.

En la última década surge dentro de los profesionales mapuches el reto de preservar y potenciar nuestra identidad, fortalecerla en los niños y jóvenes; para ello la bibliotecóloga a cargo del Bibliobus se ha planteado la tarea de trabajar en ello, en su unidad de información, se plantea la meta de propiciar la oralidad en las comunidades donde el Kimvn se encuentra inserto.

Este servicio se ha debido adecuar a las demandas hechas por los habitantes de los lugares que recorre este servicio, ello significa que aparte de la entrega de información en diversos soportes, el Bibliobus se ha dado a la tarea de apoyar a aquellos usuarios hablantes del mapudugun, ya que gran porcentaje de ellos es analfabeto del español pero hablantes 100% del mapudugun, y que el servicio de Biblioteca no tendría mayor validez si gran parte de los habitantes no hicieran uso de éste.

Gracias a las políticas del gobierno, a través de la Ley N° 19.253 que dió el reconocimiento de la etnia mapuche, estableciendo la enseñanza del mapudugun, y reconociendo a Chile como país pluricultural. En ese tenor el Bibliobus como depositario, organizador, distribuidor y mediador de la información, juega un rol de fomentador del conocimiento indígena, sin mirarlo como primitivo, ya que ha sido validado por la comunidad tanto como el conocimiento científico occidental. De hecho se ha constatado que este conocimiento se encuentra inserto o relacionado con las más diversas áreas: salud, botánica, manejo de vida silvestre, recursos naturales, ecología, de ahí nuestro afán de propiciar la oralidad rasgo característico del pueblo mapuche.

Nuestra propuesta de validar el conocimiento en mapudugun en cintas de audio, traducidas por los mismos hablantes tiene varias razones. Por una parte, según textos existentes en las colecciones de nuestras bibliotecas en Chile encontramos las siguientes expresiones, "Los mapuches vivían, los mapuches eran, los mapuches existían". Todas acciones pasadas, en consecuencias que es un pueblo vivo con una riqueza cultural reconocida como todas nuestras culturas originarias de nuestra América morena. Por otra parte, textos publicados acerca de los mapuches escritos por no mapuches en los más diversos ámbitos del conocimiento, antropología, arqueología, religión, folclore, música, historia, etc., se encuentran en el Centro de Documentación del Museo Regional de la Araucanía, a cargo de la bibliotecóloga, Sra. Mirian García.[1] Ella realizó un análisis de la validez de la información contenida en dichos textos, encuestando a usuarios e investigadores mapuches, hablantes del mapudugun, quienes indicaron que muchas de estas investigaciones no la tienen, manifiestan que al traducir la información entregada por el hablante al traductor éste distorsiona el mensaje, examinando el contenido casi siempre desde una perspectiva occidental.

El deseo de transmitir a las generaciones posteriores los acontecimientos relevantes, a través de las palabras, del sonido de las voces de los ancianos, son el referente basados en la imitación para alcanzar los atributos porque la vejez representa la sabiduría y por ello son respetados y valorados. A través de ellos se establece una continuidad entre el pasado y presente. Por otra parte, las mujeres artífices de creaciones como la música, la poesía, el arte textil, la medicina natural van constituyendo una rica convivencia en la *ruka* (casa), el *lof* (comunidad), y su entorno que se va transmitiendo a través de lo que Elikura Chihuailaf denomina *la oralitura.* Según Walter Ong, "Las palabras son sonidos, en las culturas orales el conocimiento debe ser repetido en voz alta a fin que no desaparezca, esto produce una mentalidad altamente tradicionalista y conservadora".[2]

El legado de la oralitura en la cultura mapuche se divide en los siguientes grupos: *Epew* (narraciones ficticias); *Nütram* (narraciones de hechos reales); *Koneu* (adivinanzas); *Machi ül* (canciones de la Machi); *Kawin ül* (canciones

de fiesta); *Kollon ül* (canciones de disfraz); *Paliwe ül* (canciones de chueca [juego]); *Ngawiwe ül* (canciones de pájaros); *Nuiñn ül* (canciones de trillas); *Awarkudewe ül* (canto de juego de habas); *Troyel* (canto de mujeres [seculares]); *Neneuun* (canto de varones [seculares]); *Llamekan* (canto de mujeres tono elegíaco); y *Los ül* (dirigidos a Dios y los oyentes).

Actualmente coexisten dos tipos de autores mapuches: (a) Practicantes del poema cantado; y (b) Escritor. Ambos utilizan el castellano como el mapudugun. Nuestros más grandes exponentes son, Elikura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Jaime Huenun, José Ancan, Lorenzo Aillapan, Bernardo Colipan, Adriana Pinda, Jacqueline Canihuan, Febe Manquepillan, Kelv Liwen Tranamil.

Propiciar la oralidad, generada por la comunidad como ampliar el conocimiento de nuestros campesinos mapuches a través de una biblioteca de audio da cabida no sólo al concepto "libros-lector" sino además da cabida a los hablantes del mapudugun, para no verlos subjetivamente como analfabetos ya que ese segmento de nuestra sociedad también debe acceder a este recurso.

Cabe señalar que dentro del pensamiento mapuche se da cabida a la enseñanza del castellano, de hecho todos los padres desean que sus hijos aprendan dicho idioma porque se reconoce que es la alternativa para poder enfrentar esta sociedad tan competitiva. Ellos, mejor que nadie han palpado el dolor de quedarse fuera del sistema al ser únicamente hablantes del mapudugun. Ellos manifiestan, "Somos una cultura que no quiere renunciar a su lealtad lingüística pero tampoco queremos aislarnos del mundo".

A través de nuestra labor diaria, hemos revitalizado el mapudugun, lengua materna de nuestros usuarios mapuches que podemos dividirlos en:

a. Niños y jóvenes bilingües quienes mantienen estrecho vínculo con su lengua materna usada en la cotidianidad del hogar y por otro lado estudian el castellano como su segunda lengua.

b. Adultos bilingües, reconociendo el mapudugun como su lengua materna y hablan deficientemente el castellano para desarrollar una actividad social, productiva y/o económica que les permita sobrevivir.

c. Adultos mayores bilingües, reconociendo el mapudugun como su lengua materna y manejando deficientemente el castellano para insertarse en alguna precaria actividad productiva y/o social.

Epew

Como primer reto que emprendió el Bibliobus fue el de grabar el Epew. Este es un relato mapuche donde da a conocer la creación del mundo, involucrando la cosmovisión religiosidad, espiritualidad. La actividad se realizó con los niños de las escuelas de Chomío, Ñirri Mapu, Chapod Maquehue, Trumpulo Chico, Quintrilpe, Tromen Alto, Tromen Bajo, San Juan, y Roble

Huacho que el Bibliobus visita dentro de su recorrido. A la vez quiso hacer partícipe a un grupo de ancianos del sector Roble Huacho denominado "Futa Koyam Futa Keche" quienes se regocijaron y sorprendieron al ver que ese legado de nuestros ancestros estaba siendo difundido por el Bibliobus.

El relato se realiza en forma bilingüe y tiene la principal finalidad de fortalecer la identidad en los niños ya que debido a la cercanía a la ciudad tienen una fuerte influencia de la realidad chilena, con una gran auto-discriminación étnico-racial. Mediante esta actividad, los niños se identificaron como mapuches, afloró en ellos lo intrínsicamente aprendido en el hogar: su lengua, el baile, la música. En fin los conocimientos ancestrales aprendidos a través de un Epew o de un Nütram que fue relatado junto a la calidez del fuego del fogón, por el abuelo, la *Ñuke,* el padre, rescatando su historia particular que hace que se conozca nuestro pasado, para que sepa que desde tiempos inmemoriales nuestros padres, abuelos y todas las generaciones anteriores vivieron allí con una historia en común transmitida de generación en generación. Hace que podamos mirar nuestro entorno con un alto sentido de pertenencia tanto con la comunidad y fundamentalmente con la naturaleza, con la Mapu (tierra).

En esta actividad tiene vital importancia la docente de la sala educativa, lamngen Sara Carrasco Chicahual, quién entrega asesoría del mapudugun a quienes ejecutan el Epew, además da apoyo logístico para las actuaciones del *Epewfe Huilki Trilpi.*

Cintas de audio

En pos de posicionar la oralidad y entender que nuestros usuarios son eminentemente orales del mapudugun, el bibliobus se dio a la tarea de grabar cintas de audio y ofrecer el soporte más adecuado para el usuario mapuche mayor de treinta años, las que fueron grabadas, gracias a un proyecto formulado al Fondo del Libro y la Lectura año 2000 y 2001. Al trabajo del lamngen Jorge Huentecura se grabaron las siguientes cintas: agro; proceso penal; fomento productivo; derechos del niño. Creada esta pequeña biblioteca de audio, con los temas elegidos, de acuerdo a los intereses de nuestros usuarios, se continúa en la línea de trabajar este soporte, editando en el año 2002–2003 una nueva creación, esta vez y gracias al Fondo del Libro y la Lectura, se esta grabando la cinta "Poesía de Elikura Chihuailaf" con temática mapuche, con la voz del poeta, la cual prontamente será distribuida y difundida por el Bibliobus.

Nuestra experiencia en potenciar una biblioteca de audio en mapudugun coincidió con la experiencia de apoyar la atención bibliotecaria en comunidades indígenas de América Latina. Este trabajo, y mucho de los otros realizados, han quedado compilados en la publicación del mismo nombre editado después del primer Congreso que tomó lugar en México el año 2000 con la presencia de colegas quienes realizan similares tareas en México, Guatemala, Colombia, Venezuela, Perú, Brasil, Ecuador, Bolivia y Chile. Fue ratificado con ricas experiencias y desafíos de nuevos retos en conjunto a partir del Congreso

"Acceso a los servicios bibliotecarios y de información en las comunidades indígenas de América Latina" realizado en abril del 2003 en la ciudad de Lima, Perú y próximas a publicar las recomendaciones y conclusiones. Dentro de los acuerdos finales se formuló un proyecto para la creación de una biblioteca de audio en quechua para las comunidades indígenas del cordón andino que involucra a Ecuador, Perú, Bolivia y Chile. Dicho proyecto fue presentado y aprobado por IFLA y estará a cargo de Segundo Soto, bibliotecólogo de Perú y la bibliotecóloga de Kimvn.

Recitales de poesía

Gracias a una beca otorgada por el Consejo del Libro y la Lectura se pudo potenciar a la novel poeta mapuche Kelv Liwen. "La poesía lírica de los mapuches supera a la oralidad de su etnoliteratura y se integra de manera significativa y sin perder su identidad, en la poesía etnocultural de Chile".[3] Las presentaciones de la poesía son siempre motivo de reunión de la comunidad y este joven poeta atrae la atención tanto de niños como adultos. Sus recitales son bilingües con una temática apuntando a temas candentes como usurpación de tierras, contaminación, aculturación, y fortalecimiento de la identidad.

Kelv Liwen es la carta de presentación para los niños y jóvenes quienes como se reitera, tienen una auto-discriminación étnico-racial sintiéndose inferiores. Al conocer la trayectoria de nuestro poeta, saben que está inserta en una comunidad similar a cada uno de ellos puedan comprender que es un ejemplo válido a seguir. Los docentes de las escuelas nos manifiestan que instancias como éstas se deben repetir con mayor frecuencia en las escuelas rurales donde se sabe que el 90% de los niños y jóvenes son mapuches.

Actividades del año 2003

Se formuló un proyecto al Consejo del Libro y la Lectura denominado "La magia de las palabras encantan a los *pichi keches* (niños)" donde se pretenden potenciar diversas actividades para posicionar la oralitura en las comunidades que vista el Kimvn. Una de ellas es rescatar la oralitura de don Francisco Quidequeo quién posee conocimiento de música, leyendas, mitos, epew y nütram que deseamos rescatar en cintas de audio y video. Al realizar esta actividad se ha comenzado a desarrollar redes de colaboración, con quienes a pesar de estar en otros ámbitos, la cultura y la palabra mapuche les atrae enormemente ya sea por la etnia o bien sentirse atraídos por ella. En este caso se han establecido vínculos con la Sala Educativa del Museo Regional de la Araucanía, con el Centro de Documentación del Museo Regional, con la Universidad de la Frontera y particulares quienes se sienten motivados por potenciar la oralitura del pueblo mapuche.

Así han nacido los productos, Kimche (video), producción de Mirians García, bajo la dirección de Jaime García, investigación de Gloria Levil, Sara Carrasco, Mirians García, Jaime García y Víctor Cifuentes; Pewma Jadkulu

(video), poesia de Carlos Levi Rañinao, producción de Jaime García; Pu l'afkenche ñi ül: la oralidad en el Canto Mapuche (CD) de Luis Barrie y Héctor Painequeo; CD de Lorenzo Aillapan.

Todo el homenaje a la oralitura para mostrar a nuestras comunidades que la cultura y la palabra han existido siempre en la Mapu, y que anteriormente éramos invisibles para los no mapuches, y que recién están comenzando a vernos, es tarea del Bibliobus o Kimvn para "abrir los caminos".

NOTAS

1. *Lengua y literatura mapuche,* no. 6 (1994): 147–158.

2. Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1999).

3. Hugo Carrasco, *Pentukun,* no. 10–11 (2000).

14. La familia unida en la sociedad argentina: la tensión entre el mito y la realidad

José Fuster Retali

Uno de los ejes fundamentales sobre los cuales se ha desarrollado gran parte de la producción cinematográfica, radial y televisiva argentina han sido las historias basadas en la vida familiar. Pese a los distintos avatares y a los graves problemas que el país atravesó a lo largo del siglo pasado y con los cuales ha entrado en la nueva centuria, fueran éstos tanto de orden político como económicos y sociales, la familia como institución, los afectos surgidos en su seno y las relaciones entre sus miembros se ha erigido para los argumentistas, y por su intermedio para el público, como un lugar de remanso en el cual y gracias al cual, se superan las divergencias, las crisis y los rencores personales, y donde finalmente triunfa el amor. Según Cecilia Milesi y Rodrigo Carvajal, se trata de dar

> la idea de una familia que impone sus formas y valores en todo o casi todo el espectro social. Una familia que, en tanto es una construcción imaginaria colectiva, dictamina, con la fuerza legítima que otorga su universalidad y su origen burgués, en lo concerniente a modos de comportamientos, criterios estéticos, roles familiares, actitudes, etc. En otras palabras, la familia como una ficción que modela sujetos, para su accionar dentro del ámbito familiar, pero especialmente para su actuación fuera de ella: en la sociedad.[1]

Sin embargo, esta visión idílica de las relaciones humanas, con tan honda raigambre en el imaginario popular, se da de bruces con una realidad de país que parece signado por las antinomias, y en el que el logro de una identidad de pensamiento y de objetivos se presenta como una tarea ciclópea y cada vez más inalcanzable. En este trabajo se procurará señalar esta tensión y tratar de descifrar algunas de las claves de estas visiones contrapuestas.

Ya desde la prehistoria del cine sonoro, en la segunda película estrenada en 1933, *Los tres berretines* (Enrique Telémaco Sussini), se llevó a la pantalla un éxito teatral de Malfatti y de las Llanderas, cuya trama giraba alrededor de un padre (Luis Arata) rígido y conservador, en principio incapaz de comprender los "berretines" (término popular para definir la vocación) de sus hijos: el fútbol, la música y el cine. Obviamente, el triunfo de cada uno de los muchachos en el camino elegido lo llevaba finalmente a revisar su actitud y a transformarse

en el más entusiasta de sus admiradores. Paralelamente se mostraba el afecto fraternal, a través del apoyo que cada uno de los hermanos brindaba a los otros, y la escena final restauraba la unidad familiar, reuniendo a todos los integrantes alrededor de la figura del padre, quien recuperaba su autoridad a partir de la comprensión y el amor. En ese mismo momento, el país atravesaba un amargo período de su historia: la llamada "década infame", iniciada el 6 de septiembre de 1930 con el derrocamiento del presidente Hipólito Irigoyen por el golpe militar del general José Félix Uriburu y el posterior gobierno de Agustín P. Justo, época en la que hubo graves restricciones a las libertades individuales, duras represiones a los movimientos de protesta, negociados en perjuicio del país y una crítica situación económica.

Nada de esto fue registrado por la pantalla de la época, en parte debido a la acción de la censura, y en parte porque se prefirió acudir a argumentos de segura repercusión popular, dirigidos fundamentalmente a las espectadoras, como las historias sobre amores contrariados, madres solteras o heroínas de trágico final interpretadas por Libertad Lamarque, estrella indiscutida del momento. Como un caso aislado de realismo puede señalarse la presencia de *Puerto Nuevo* (1936, Luis César Amadori y Mario Soffici), descrita por Manrique y Portela como "con estructura de comedia musical y el acento en la crítica social".[2] En este film aparece por primera vez lo que entonces se llamaba eufemísticamente "villa de emergencia", conocida con el cínico nombre de Villa Desocupación, en Retiro, antecesora de nuestras numerosas y superpobladas "villas miseria" de la actualidad. Pero la descripción de ese entorno social fruto de la crisis económica y de la carencia de empleo está suavizada por el tono romántico y optimista de la marcha de Hans Diernhammer y Francisco Canaro que abre la película.

En la misma línea de crítica social pueden inscribirse *Kilómetro 111* (1938, Mario Soffici), que incluía en su trama el apunte sobre los negociados que un grupo de poderosos terratenientes pretenden realizar en perjuicio de los pequeños agricultores de un pueblo de la provincia de Buenos Aires, y *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici, sobre relatos de Horacio Quiroga), que describe las condiciones de trabajo infrahumanas de los mensúes en las plantaciones de yerba mate en el norte del país. Pero estos ejemplos distan mucho de marcar una tendencia, puesto que lo habitual es que la realidad cotidiana esté ausente de la producción cinematográfica. Esto queda demostrado en uno de los mayores éxitos de público de la década, y que se ha convertido en un clásico del cine nacional: *Así es la vida* (1939, Francisco Mujica).

También basada en un añejo éxito teatral de Malfatti y de las Llanderas, *Así es la vida* se transformó en el paradigma de lo que deberían ser de allí en más las películas centradas en la historia de una familia. Su argumento abarca treinta años, desde comienzos del siglo XX hasta la casi contemporaneidad con su filmación, y relata los diferentes acontecimientos que van jalonando la vida de una familia porteña, dejando a cada paso, más allá del tono intimista y

cálido de la narración, fuertes pautas morales respecto de cómo debían ser las cosas. Los roles familiares están claramente asignados: la autoridad indiscutida del padre, sostén económico del hogar; la ternura de la madre, guardiana del ámbito privado y de la virtud de sus hijas mujeres; la sujeción sin cuestionamientos de éstas a la figura del hombre, representada primero por el padre y luego por sus esposos; la defensa de los valores tradicionales, encarnados en la hija que queda solterona porque su novio, de ideas socialistas, rehúsa casarse por iglesia, y por lo tanto se niega a santificar su unión, etc. En un trabajo anterior, desarrollé extensamente la problemática de los roles femeninos presentados en esta película.[3] Puede agregarse respecto de la influencia de la religión en el hogar, el siguiente párrafo que sin duda resultará aclaratorio:

> Si el arte de vivir juntos es de entre todas las artes la más grande, y si la felicidad mayor y más duradera depende de tal arte, y si la forma de practicarla con éxito descansa sobre el carácter, el asunto más importante de todos es cómo obtener el carácter. La forma más segura es por medio de la religión, y de la religión practicada en el hogar. . . . Yo prefiero pertenecer a la iglesia antes que a cualquier otra organización, sociedad o club, y prefiero ser miembro de una iglesia mucho más que el recibir cualquier honor o distinción en el mundo.[4]

Leída bajo los preceptos de la educación judeocristiana, la secuencia final de la película, con el reencuentro de sus miembros alrededor de la mesa familiar, remite a la frase aprendida en el Catecismo: "La familia que reza unida permanece unida".

Sin duda, esta extensa cabalgata a lo largo de treinta años debería incluir también los cambios concomitantes de la sociedad y la manera en que éstos influirían en los comportamientos individuales. Nada de esto ocurre, sin embargo. El paso del tiempo está dado por los cambios de vestuario y el envejecimiento o la muerte de algunos personajes; la política sólo es motivo de comentarios laterales, a partir de las corruptelas de comité del personaje del tío, o por la aparición de las nuevas ideas izquierdistas (al estilo argentino) que profesa el novio de la protagonista; la Primera Guerra Mundial merece nada más que una referencia aislada respecto de su impacto sobre los negocios del jefe de familia, y los nuevos tiempos, la "modernidad", se definen en el hecho de que el personaje de la nieta conduzca su propio automóvil y no se muestre tan dispuesta como su tía, la desdichada solterona, a permitir la intervención de sus padres en la elección de su pareja. No hay otras referencias a la realidad exterior; para el universo amniótico de esa familia modélica no han existido ni la Semana Trágica de 1919, con su feroz represión a las manifestaciones obreras, ni la interrupción del orden institucional, ni la pobreza que padecen vastas capas de la sociedad durante la crisis del '30, ni el asesinato del senador santafecino Enzo Bordabehere, en pleno Congreso de la Nación, ni el posterior suicidio de Lisandro de la Torre.[5] Nada, en fin que remitiera a un país real, a una problemática que permitiera que se nos identificase y conociese más allá de las fronteras de nuestro territorio.

Para la misma época que la película mencionada, surge en la radio la que se transformaría, a lo largo de más de dos décadas, en la familia argentina por antonomasia—siempre según el retrato hecho por los argumentistas, claro está. Nos referimos a *Los Pérez García,* un programa diario de quince minutos de duración que describía la vida cotidiana de una familia de clase media. La audición se trasmitía por Radio El Mundo a las 20:15 horas, y sus libretistas fueron, en los primeros tiempos Oscar Luis Massa, y luego Luis María Grau.[6]

Según este último,

> *Los Pérez García* son el compendio de todos nosotros, de nuestros vecinos, de nuestros amigos. Los Pérez García somos usted y yo. Ellos son un reconfortante descanso espiritual, una meta ambicionada por todos los que luego de agobiantes jornadas de trabajo, sólo encontramos en los noticiosos radiofónicos y en las páginas de los diarios, noticias de guerra o crímenes sensacionales. *Los Pérez García* no saben de crímenes, de guerras ni de problemas sociales o políticos. Ellos quieren vivir en paz, en un mundo mejor.[7]

La descripción es exacta. El programa se mantuvo en el aire hasta 1966, e incluso tuvo su versión cinematográfica: *Los Pérez García* (1950, Fernando Bolín y Don Napy). Durante este prolongado lapso, los integrantes de esta familia tipo—padre, madre, un hijo y una hija, más una mucama que prácticamente era "una hija más", y que, quizás como símbolo de la movilidad social existente en la época, terminaba por casarse con el señorito de la casa, lo cual además fortalecía el carácter endogámico de los vínculos—no tuvieron otras preocupaciones que las enfermedades, las rencillas hogareñas, algunas travesuras del hijo durante su soltería, los disgustos matrimoniales o derivados de la maternidad por parte de la hija, o alguna desinteligencia fácilmente subsanable con los amigos. Sin embargo, todos estos accidentes domésticos eran tan numerosos que en el habla popular se acuñó la frase "tener más problemas que Los Pérez García" para definir a una persona en una situación complicada.

Empero, para ellos, como para los personajes de *Así es la vida,* no existieron ni Hitler, ni el holocausto judío, ni la bomba atómica en Hiroshima, ni el quiebre en la historia de la política argentina que significó la multitudinaria manifestación obrera del 17 de octubre de 1945, con el posterior ascenso del peronismo al poder, ni la muerte de Eva Perón, ni la caída de Perón en septiembre de 1955. Como dato anecdótico, vale mencionar que en ese preciso momento la principal preocupación de la familia se centraba en el casamiento de la criada Mabel con el "niño" Raúl, ni los demás acontecimientos que fueron marcando el país hasta el derrocamiento del presidente Arturo Illia y el comienzo de la dictadura del general Juan Carlos Onganía, en 1966, contemporáneamente con el fin de la saga. Apenas si la vida real los golpeó inesperadamente cuando el 20 de noviembre de 1955 falleció el actor Martín Zabalúa, quien encarnaba a don Pedro, el padre. Como correspondía al mandato que la religión y las costumbres tradicionales exigían a toda "mujer decente", su esposa en la ficción adoptó una digna viudez sin siquiera pensar en rehacer

su vida. Pero como la figura paterna no podía estar ausente de la estructura familiar, el autor creó inmediatamente el personaje de un hermano del muerto, el tío Juan (Alfredo Marino), quien asumió la responsabilidad de comunicar el consejo sabio y la palabra serena cuando la situación lo ameritase.

Resulta difícil explicar la persistencia de este extrañamiento de la realidad. Probablemente una de sus causas, aunque sin duda no la única, resida en las rígidas disposiciones de la censura radiofónica de la época. En el Boletín Oficial del 28 de mayo de 1946 aparece un Manual de Instrucciones entre las cuales "se prohíbe terminantemente los asuntos donde se traten temas históricos, que emitan opiniones o que sean realizados de manera tal que no se ajusten a las más estrictas reglas de objetividad y equidistancia", así como "se imponen normas de cordura y moderación a los temas personales que se lleven al micrófono".[8] Lo que no deja de resultar cuanto menos curioso es que, ante los graves enfrentamientos que se sucedían casi continuamente—el bombardeo a la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955, organizado por la Marina como un primer intento de acabar con el régimen peronista, y que dejara innumerables víctimas entre los civiles que circulaban desprevenidos por la zona; la Revolución Libertadora que finalmente derrocara a Perón; el fusilamiento del general Valle junto con militantes peronistas el 9 de junio de 1956, ordenado por el general Pedro Eugenio Aramburu como represalia a un frustrado golpe contra las autoridades militares; la proscripción del peronismo en las elecciones presidenciales de 1958, en las que resultara ganador el radical Arturo Frondizi; las luchas entre "Azules" y "Colorados", dos sectores antagónicos del Ejército a comienzos de 1963; la manera humillante en que el presidente Illia fuera expulsado de la Casa de Gobierno[9]; la represión injustificada contra científicos y estudiantes que dispusiera Onganía al invadir las aulas universitarias en la tristemente célebre "noche de los bastones largos", la ciudadanía permaneciera como anestesiada y no exigiera a los medios de comunicación una mayor participación, un verdadero anclaje en los problemas de la Argentina real. Acaso en esa falta de compromiso tanto de autores como de audiencias se estuviera incubando el germen del "Yo no sabía nada" con que gran parte de la sociedad buscó defenderse cuando comenzaron a conocerse las gravísimas violaciones a los derechos humanos que caracterizaron al Proceso de Reorganización Nacional (1976–1983).

Dentro de la visión reconfortante que busca instalar a la familia como compendio de los afectos verdaderos, también pueden inscribirse las películas de Luis Sandrini *La casa grande* (1953, Leo Fleider) y *Cuando los duendes cazan perdices* (1955, Luis Sandrini, versión de la obra teatral de Orlando Aldama que el mismo actor convirtiera en éxito durante cinco temporadas consecutivas). En ambos films, el personaje del actor, uno de los cómicos de más prolongada trayectoria y mayor predicamento popular en la historia del cine argentino, era prácticamente el mismo: el hijo mayor, soltero, que sacrifica o posterga su realización personal en aras de la felicidad de su madre y del

bienestar del resto de la familia. Curiosamente, en las dos películas citadas, como en otras de su vasta filmografía, la figura del padre está ausente y su rol se desplaza al hijo, quien establece con la madre una díada peculiar: a la vez materno-filial, pero con características de pareja en la distribución de responsabilidades. Tanto en *La casa grande* como en *Cuando los duendes cazan perdices* los esfuerzos del hijo parecen caer en el vacío al chocar con el egoísmo del resto del grupo familiar. En el primer caso, es traicionado por uno de sus hermanos, quien lo complica en un hecho delictuoso que incluso lo envía a la cárcel. En el segundo, su hermano menor, quien ha sido criado por una familia rica a raíz de la muerte de su padre, se niega a reconocer su origen y a aceptar como tal a su verdadera madre. Por supuesto, el desenlace es optimista; luego de tantas angustias, llega para el protagonista el momento en que sus renunciamientos y lealtades son reconocidos por sus parientes, y al fin de la historia logra reunificar a la familia dispersa y obtiene además, la felicidad personal y el amor de una mujer con la que, a su vez, fundará una nueva familia.

Para la misma época, Alberto Migré, prolífico autor radioteatral y luego televisivo, y uno de los mejores en el manejo del lenguaje popular, presentó un producto también basado en el esquema clásico familiar, pero novedoso y audaz respecto de los temas tratados. *En casa de los Videla* (1956), contaba con un elenco de primeras figuras encabezado por la primera actriz Luisa Vehil, y se atrevía a plantear aspectos inéditos dentro de la dinámica familiar: la rutina en la relación matrimonial, las dificultades de comunicación entre padres e hijos, el despertar del sexo en los adolescentes, la atracción de una de las hijas hacia un hombre mayor, etc. El planteo resultó demasiado atrevido para los cánones del momento: el programa se trasmitía a las 20:30 horas, y para la familia tradicional era incómodo que se cuestionaran sus pilares básicos a la hora de la cena. Sobre este tema, el mismo autor comenta: "Sé lo difícil que es escribir sobre la felicidad. Si los protagonistas de una novela están bien y están contentos . . . y si se les solucionan todos los problemas . . . ¿qué contar de la vida de ellos?" Y agrega: "El público no toma identificación con un mundo que, a pesar de que existe, le parece distante. Hay más románticos que los que lo confiesan. Nada moviliza ni interesa tanto como el amor de una pareja . . . lo tradicional tendrá vigencia siempre".[10]

Por lo tanto, pese a sus méritos de libro y actuación, la historia no tuvo éxito y fue prontamente reemplazada por *Son cosas de esta vida,* comedia escrita por un autor "confiable" como Abel Santa Cruz, que volvía sobre la estructura ya conocida de padre, madre, abuela comprensiva e hijo travieso y que se mantuvo varias temporadas en el aire y, a partir de 1959 también varios años en televisión. Nuevamente se elegía dar la espalda a la realidad, lo cual es definido con acierto por el filósofo y escritor Oscar Landi como "ficciones de cohesión social en un país desgarrado socialmente. La gente expresa cierta demanda de sociabilidad, de contacto, de solidaridad, desde una situación de mucho desgarramiento social".[11]

La búsqueda de un reaseguro emocional con el cual protegerse de este "desgarramiento social" al que hacíamos mención, aun a riesgo de negar lo evidente, puede verse también en las reacciones que produjeran antes y después de su estreno películas como *Barrio gris* (1954, Mario Soffici, sobre novela de Joaquín Gómez Bas) y *El secuestrador* (1957, Leopoldo Torre Nilsson). Ambas películas narraban historias que presentaban una serie de personajes relacionados con el hampa o la prostitución, y carentes de principios morales. En el caso del trabajo de Soffici, pese a que había sido filmado en un barrio de emergencia de Sarandí, a diez minutos de la capital, se le obligó a insertar al comienzo del metraje un comentario que mostraba que en la actualidad esas zonas ya no existían. Esta inclusión fue atribuida, no sin razón, a la férrea censura ejercida sobre el cine durante el gobierno peronista, al que molestaba cualquier tipo de visión crítica, especialmente en el plano social, que era uno de los pilares de su plataforma ideológica, si bien la intensidad de la migración interna hacia Buenos Aires había hecho que proliferasen estos núcleos habitacionales periféricos. Pero respecto de la película de Torre Nilsson, ambientada en una villa miseria, es interesante reproducir los conceptos de Domingo Di Núbila, uno de los más importantes comentaristas del cine nacional, luego del estreno de la misma:

> No alcanzo a adivinar qué propósitos tuvo este film resueltamente negro . . . con un diálogo abundante en comentarios canallescos y el ambiente de una Villa Miseria. La película produjo el mismo efecto que causa en toda persona normal cualquier espectáculo de morbosidad, truculencia, inmoralidad, repugnancia y sacrilegio, que sólo se justifican en cine cuando encuentran su expresión poética, estética o dramática, o cuando sirven a algún propósito reconocible.[12]

Una vez más, por lo tanto, lo rechazante no consistía en que las Villas Miseria existiesen, sino en que se las mostrase. Pocos años antes, en la Italia devastada por la guerra, el neorrealismo estallaba creando un verdadero renacimiento cinematográfico con el simple hecho de mostrar seres y problemas reales. Esa postura hacía decir a uno de sus gestores, el guionista Cesare Zavattini:

> La necesidad más aguda de nuestra época es la atención social. Cuando alguien (sea el público, el estado o la iglesia), dice Basta de Pobreza, es decir, basta de films sobre la pobreza, está cometiendo un pecado mortal. Se está negando a comprender, a aprender. Y cuando se niega a comprender, consciente o inconscientemente, está eludiendo la realidad.[13]

En la Argentina, la industria cinematográfica dedicada exclusivamente al entretenimiento, parecía no tener miedo a pecar.

Las palabras de Di Núbila resultan doblemente sorprendentes, cuando se recuerda que en otro lugar de la misma obra reproduce los siguientes conceptos de Gian Luigi Rondi:

> El cine refleja el tiempo y el país en que florece. Por lo tanto, es posible afirmar que los films realizados con un cierto empeño representan a hombres que, en una época y un país determinados, viven, sufren y trabajan. El cine no puede contarse entre las artes fuera del tiempo. . . . Vive con la vida misma del espectador, nace de su corazón y de su sentimiento, adopta sus mismas modas. Sin embargo, esto no quiere decir que el cine sea esclavo de la moda, pero si no refleja el momento exacto en que se realiza, no tendrá espectadores; si aparece distinto del hombre y de sus modos, éste deja de escucharlo y su mensaje cae en el vacío.[14]

El comienzo de la década de 1960 trajo consigo la popularización de la televisión, y su inclusión en los hogares modificó a la vez los criterios de producción del mundo del espectáculo y la dinámica familiar. La televisión se mostró como un formidable medio de comunicación, convirtiéndose en un serio competidor del cine y desplazando a la radio como centro de reunión hogareña. Los radioteatros y las comedias costumbristas que tanto éxito tuvieran hasta la década anterior, con la magia de la imaginación del oyente dando cuerpo y rostro a esos seres que le llegaban sólo a partir de la voz, son vencidos por el nuevo medio. Ahora los personajes tienen rasgos definidos, son presencias "reales" que se incorporan como un miembro más del entorno familiar, e incluso se altera la disposición de los comensales alrededor de la mesa para que todos tengan acceso a la contemplación del nuevo integrante, que ahora ocupa simbólicamente la cabecera, en el lugar que la tradición reservaba al padre. Es así que surgen nuevas historias: el teleteatro se entroniza en las tardes, como compañía del ama de casa, y a la hora de la cena, que congrega al grupo en pleno, triunfan los shows musicales y las comedias familiares.

Dos ejemplos se destacan sobre el resto, debido tanto a su repercusión popular como a su permanencia en pantalla: *Dr. Cándido Pérez, señoras,* escrito por Abel Santa Cruz, y *La familia Falcón,* sobre libretos de Hugo Moser. Las dos tuvieron su correspondiente versión cinematográfica, *Dr. Cándido Pérez, señoras* (1962, Emilio Vieyra) y *La familia Falcón* (1963, Román Vignoly Barreto) sin alcanzar el éxito de sus presentaciones televisivas. Ambas basaban sus historias sobre el engranaje familiar, si bien con diferencias formales. La primera, médico ginecólogo viudo con hija adolescente, su segunda esposa, la madre de ésta y una criada entrometida y torpe, prefería centrarse en los intentos donjuanescos del protagonista masculino, obviamente destinados al fracaso, y contemplados por el resto de la familia con una mirada entre comprensiva y resignada, apoyada en el criterio tradicional de que "el adulterio en el hombre es un desliz y en la mujer un pecado", que había marcado la ideología de gran parte de la producción cinematográfica argentina de las décadas previas.[15]

Por su parte, *La familia Falcón* tomaba su nombre del nuevo modelo de automóvil que la empresa Ford Motor Argentina, auspiciante del programa, lanzaba a la venta en ese momento (1962). La canción que acompañaba los

créditos de presentación, escrita por Lucio Milena y entonada por el conjunto *Los Cinco Latinos,* entonces muy en boga, describía a la vez la composición de la familia y la capacidad del nuevo vehículo. "Juntitos, juntitos, un hombre con su esposa, cuatro hijos y hasta un tío solterón". En este caso, en algunos episodios se evidenciaba tibiamente cierto intento de crítica social como problemas de empleo, carestía, una pizca de conflicto generacional entre las ideas abiertamente conservadoras de los padres y los cuestionamientos de los más jóvenes, en especial por parte del hijo "intelectual" (estudiante universitario) pero todo se resolvía con un sano consejo o un instante de reflexión previo al final del capítulo, gracias al cual los hijos aprendían a valorar el peso de la experiencia de los mayores y, a la vez, se tranquilizaba la conciencia de los televidentes que sentían que el "statu quo" no corría ningún peligro. En síntesis, nada que hiciese pensar que, puertas afuera, existía un país real con graves problemas no resueltos. Esa misma realidad que, independientemente de la voluntad de libretista o anunciante, se impondría brutalmente en la década venidera y haría que se identificara al Ford Falcon como el auto en el cual, sin patentes identificatorias, las fuerzas parapoliciales se llevaran—"juntitos, juntitos"—a gran cantidad de los detenidos—desaparecidos durante los años terribles del Proceso de Reorganización Nacional.

Los días 29 y 30 de mayo de 1969 se produjo en la ciudad de Córdoba una revuelta que fue conocida como "el Cordobazo". Fue una protesta popular en la que participaron numerosos sectores sociales, si bien los que tuvieron mayor protagonismo fueron las organizaciones gremiales y los estudiantes universitarios. En este hecho se expresaron muchas demandas sectoriales puntuales, pero también un desacuerdo global con los lineamientos económicos y políticos del régimen militar instaurado por el general Onganía en 1966. La protesta desbordó a las fuerzas policiales y fue necesaria la participación del Ejército, quien reprimió con una violencia inusitada, dejando un saldo de dieciséis muertos y grandes daños materiales en el centro de la ciudad.[16] El Cordobazo representó la primera manifestación masiva de oposición a un gobierno de facto, y marcó el principio del fin para el onganiato. Al año siguiente, también en mayo, el general Pedro Eugenio Aramburu, uno de los jefes de la Revolución Libertadora que derrocara a Perón en 1955, y responsable de los fusilamientos del general Valle y de los militantes peronistas en junio de 1956 en la localidad de José León Suárez, fue secuestrado y posteriormente asesinado. La acción fue reivindicada por los Montoneros, un grupo nacionalista de derecha que se identificaba con el peronismo y que de esta manera hizo su primera aparición pública, iniciando el período de lucha armada que caracterizaría a la década siguiente.

Ambos hechos motivaron la caída de Onganía, quien fue reemplazado por el general Roberto Marcelo Levingston el 18 de junio de 1970. El nuevo presidente era un hombre de bajo perfil, prácticamente desconocido en el país, quien en el momento de su designación se desempeñaba como agregado

militar en la Embajada Argentina en Washington y como representante ante la Junta Interamericana de Defensa. Su presidencia fue breve, ya que su carácter legalista no fue bien visto por sus camaradas de arma, quienes lo reemplazaron a su vez, el 23 de marzo de 1971, por el general Alejandro Agustín Lanusse, comandante en jefe del Ejército.

El gobierno de Lanusse tuvo rasgos por lo menos contradictorios. Mientras se aflojaba la censura hasta entonces rígida y se permitía el estreno de películas que habían estado prohibidas en los años anteriores, tales como *Fellini-Satyricon* (1969, Federico Fellini) y *Teorema* (1969, Pier Paolo Passolini), se reanudaba la actividad política partidaria y se convocaba a elecciones en las cuales el peronismo podría presentarse por primera vez sin estar proscrito desde 1955; mientras Perón regresaba al país luego de diecisiete años de exilio y era recibido por una multitud que lo aguardaba bajo la lluvia; al mismo tiempo el gobierno era responsable del fusilamiento de diecinueve militantes subversivos detenidos en la cárcel de la base naval de Trelew, en el sur del país, en lo que se quiso hacer aparecer como una fuga, y se incrementaban los atentados y los hechos de violencia por parte de los grupos opositores.

"Subrepticiamente, comenzó a hacerse un cine que participaba de esa oposición, desfogando ansiedades de reivindicación política y testificando con urgencia injusticias del pasado y del presente. Desafiados a recurrir a formas no tradicionales de producción y exhibición, quienes optaban por este camino asimilaban el reto a su ideario".[17] Dentro de las más importantes podemos mencionar *Los traidores* (1972–1973, Raymundo Gleyzer) sobre la corrupción y el colaboracionismo de un sindicalista; *Operación masacre* (1972, Jorge Cedrón, sobre la novela-investigación de Rodolfo Walsh acerca de los fusilamientos de J. L. Suárez) y, sobre todo, *La hora de los hornos* (1966–1968, Fernando Solanas), sobre guión de Solanas y Octavio Gettino, miembros del grupo Cine y Liberación, que sostenía en su ideario: "Importa más llegar a un solo hombre con la verdad de una idea, que a diez millones con una obra mistificadora. Aquélla libera: lo otro es ignominia".[18] *La hora de los hornos* fue un fresco monumental, de 264 minutos de duración, "un film emblemático de la resistencia peronista, concebida como: denuncia del colonialismo en Latinoamérica y una llamada a la lucha armada. . . . Más allá de su valor histórico, interesa por su enorme trabajo de relevamiento en todo el país y la utilización de material de fuentes tan diferentes como fragmentos de cortos, reportajes y documentales".[19] El destino de estas películas y de sus realizadores fue similar: los films fueron prohibidos o exhibidos fuera del circuito comercial, en forma clandestina o generalmente con mucha demora desde su filmación. Raymundo Gleyzer y Rodolfo Walsh integran las listas de desaparecidos durante el Proceso, y Solanas, Gettino y Cedrón debieron optar por el exilio Cedrón murió en París, donde se había refugiado, el 4 de junio de 1980.[20]

Pero mientras el país se desangraba en los enfrentamientos más violentos de las últimas décadas, el cine comercial y la televisión se mantenían en un limbo de irrealidad. En 1972 se estrenaba *La sonrisa de mamá* (Enrique Carreras), un melodrama con canciones en el que Palito Ortega luchaba por vencer los egoísmos de sus hermanos, y el suyo propio, para volver a nuclear a la familia alrededor de su madre (Libertad Lamarque), víctima de una enfermedad incurable. Por su parte, el mayor éxito televisivo del momento era *Los Campanelli,* un programa semanal—se trasmitía los domingos a mediodía—sobre libretos de Héctor Masselli, cuya trama desarrollaba los avatares de la familia de un italiano radicado en Argentina, casado y con cuatro hijos, cuyos mínimos conflictos se resolvían a la hora del almuerzo, con la llegada de la fuente de tallarines. Su única incursión en algo parecido a la realidad fue el hecho de incluir como actriz, durante algunos capítulos, a Fabiana López, una joven provinciana de muy escasos recursos, quien alcanzara fugaz notoriedad al ser abandonada por su pareja Mercedes Negrete, un albañil paraguayo que ganara una suma millonaria en el concurso de pronósticos deportivos PRODE. La ideología del programa se resumía en la letra de la canción que acompañaba los créditos, una alegre tarantela que predicaba que "no hay nada más lindo que la 'familia unita', unida por los lazos del amor". La repercusión de esta historia fue tan grande que justificó que se los hiciera protagonizar dos lamentables versiones cinematográficas, *El veraneo de los Campanelli* (1971) y *El picnic de los Campanelli* (1972), ambas dirigidas por el infatigable Enrique Carreras, quien insistiría en su exaltación de la institución familiar con *La familia hippie* (1971), que sólo ostentaba como rasgo de "hippismo" el hecho de que suegra y nuera estuvieran embarazadas al mismo tiempo, y que no era otra cosa más que la pretendida modernización de una comedia teatral de Carlos Llopis, *La cigüeña dijo sí,* que él mismo dirigiera en 1955.

La particular situación del país a comienzos de los años 70, con la población sensibilizada por los hechos de violencia y altamente motivada por la proximidad del proceso electoral, hizo que proliferaran en televisión los programas políticos y de opinión, tales como *Tiempo Nuevo* ó *Derecho a Réplica,* conducidos por periodistas entre los cuales se puede mencionar a Bernardo Neustadt, Mariano Grondona y Hugo Gambini. En ellos, los políticos de distintos partidos exponían sus plataformas preelectorales o participaban en mesas de debate sobre temas de la actualidad. Empero, este interés no se trasladó a los productos de ficción, los que siguieron transitando por los carriles habituales. Sin embargo, un teleteatro de 1972, *Rolando Rivas, taxista,* escrito por Alberto Migré, pareció en sus primeros capítulos establecer un mayor nivel de compromiso con la realidad. En efecto, el personaje protagónico masculino, que daba nombre al programa, tenía un hermano militante en una célula subversiva, a consecuencia de lo cual su casa era allanada y él resultaba muerto por la policía en el enfrentamiento. Esto llevaba a Rolando a expresar su dolor con el siguiente texto:

> ¿Quién era? ¿Cómo es posible que de pronto entró a querer matar gente hasta que lo mataron? . . . Peronistas, comunistas, radicales . . . conservadores . . . hasta militares . . . no hay uno . . . que no diga lo mismo. Tiene la precisa para que el país cambie, se levante. Para que mejoremos. Para que haya progreso, se terminen las coimas . . . bajen los precios, suban los sueldos, ¡y la mar en coche, vieja! Para que nadie esté desconforme y ponga una bomba . . . para que no haya afanos ni desaparecidos. . . . Entonces, si pensamos igual, si estamos de acuerdo, ¿por qué cuesta tanto entendernos y salir realmente adelante? ¿Por qué?[21]

Lamentablemente, pese a aportar hálitos de autenticidad en el lenguaje y en la descripción de ambientes populares, tales como la barra del café o la solidaridad en el comportamiento del gremio de taxistas, el desarrollo posterior del teleteatro siguió por los carriles habituales, contando la historia de un Ceniciento al revés, muchacho pobre enamorado de chica rica, etc.

Las elecciones de marzo de 1973 fueron ganadas por el peronismo por una abrumadora mayoría, que dio el triunfo a la fórmula que encabezaba el Dr. Héctor J. Cámpora, un médico fiel seguidor de Perón desde los inicios del movimiento. Este renunció a los tres meses, lo cual permitió que se convocara a un nuevo comicio, en el mes de septiembre, donde, ya sin condicionamientos de ninguna índole, el anciano líder volvió a tomar el poder, acompañado por su tercera esposa, María Estela Martínez, "Isabelita", como vicepresidente. El regreso a la democracia pareció traer aires renovadores en el campo del espectáculo. Se filmaron algunas buenas películas, se ganaron mercados en el exterior y lauros en festivales internacionales, e incluso una de ellas, *La tregua* (1974, Sergio Renán, sobre la novela de Mario Benedetti) llegó a ser nominada para el Oscar de la Academia de Hollywood a la mejor película extranjera, premio que finalmente recayó en *Amarcord,* de Federico Fellini.

El caso de *La tregua* ilustra el cambio que se producía en las ideas de la época. La obra trata sobre un oficinista cincuentón, viudo y con hijos grandes, quien cree encontrar una segunda oportunidad amatoria en una compañera de oficina, mucho más joven que él. Esta pequeña historia de melancolías no hubiera podido ser filmada años atrás, por la manera crítica en que enfoca las relaciones entre padres e hijos (el hijo mayor, que se siente frustrado por su falta de futuro, se enfrenta con el padre y le dice "Cuando te miro me veo en un espejo que adelanta") y por el hecho de que es la primera vez que un film argentino se ocupa abiertamente del tema de la homosexualidad, ya que el menor de los hijos lo es, y por ese motivo abandona la casa familiar. La película suaviza la homofobia de la novela original, aunque sin evitar que la elección sexual del joven aparezca como un fracaso de la educación recibida de su padre, el típico "¿qué hice mal para tener un hijo así?", y castiga al "infractor" aislándolo de sus afectos. Sin embargo, y pese a lo antedicho, no existen en el cine argentino antecedentes de que un personaje con esas características fuera presentado desprovisto de los rasgos afeminados o caricaturescos con

los que había aparecido hasta el momento, y evita el prejuicio fácil y moralista del "entre nosotros esas cosas no pasan". En la misma línea demitificadora, *Boquitas Pintadas* (1974, Leopoldo Torre Nilsson, sobre novela de Manuel Puig), muestra, apelando a los recursos del folletín y el radioteatro, una crítica feroz a la hipocresía y la doble moral de las relaciones familiares y sentimentales (la enfermedad oculta como vergonzante, el mito de la virginidad, la justificación de los errores) en la sociedad de un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Y *Una mujer . . .* (1975, Juan José Stagnaro), relata las dificultades de reinserción de una expresidiaria en su núcleo familiar, frente a la hostilidad y el rechazo de los demás miembros, autodefinidos como "gente decente".

La televisión, en cambio, no participó de este proceso de apertura, ya que los canales, que hasta 1974 eran privados, fueron estatizados, con lo que la programación se adocenó al desaparecer la competencia, o, en muchos casos, se transformó en vocero de los intereses oficiales.

El último gobierno de Perón fue breve. El caudillo era ya de edad avanzada, estaba disminuido en sus capacidades físicas y en la rapidez de reacción que lo había caracterizado años atrás. Por otra parte, tuvo que lidiar con los distintos sectores de su movimiento, los conservadores y los de tendencia revolucionaria, que se enfrentaban entre sí. El 1 de mayo de 1974 rompió relaciones con los Montoneros, quienes pasaron a la clandestinidad y reiniciaron los atentados y hechos de violencia. Otros grupos radicalizados, como el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), y la FAR, ambos de izquierda, también se atribuían hechos violentos; junto a ellos surgió la Alianza Argentina Anticomunista, conocida como la "Triple A", un grupo de ultraderecha creado por José López Rega, ministro de Bienestar Social, de quien se creía que detentaba el verdadero poder en las sombras, debido a la declinación del líder y a la influencia que ejercía sobre Isabelita, gracias a sus prácticas esotéricas que le valieron el apodo de "El Brujo". Dentro de este cuadro de situación, Perón murió el 1 de julio de 1974 y el gobierno quedó en manos de su esposa.

La presidencia de Isabel Perón se caracterizó por la grave situación política, social y económica que le tocó atravesar, y en la que quedó de manifiesto su total ineptitud para manejar las diferentes variables. El período se destacó por la sensación de inseguridad que invadió a la población, dado el incremento de los atentados contra políticos, sindicalistas y militares llevados a cabo por los distintos grupos terroristas, tanto de extrema izquierda como de ultraderecha. A esto se le sumaron el desabastecimiento y la alta inflación, y la idea generalizada de un desgobierno absoluto. La señora de Perón se reveló además como una mujer emocionalmente inestable. En el año 1975 debió pedir licencia varias veces invocando razones de salud, y en la ciudadanía fue tomando cuerpo la idea de que, como otras veces, la solución pasaba por un nuevo golpe militar que viniera a "poner orden". Finalmente, el 24 de marzo de 1976 la presidenta fue depuesta y encarcelada en la residencia "El Messidor", en el sur del país. Se iniciaba así uno de los períodos más cruentos

de la historia argentina del siglo XX, el que si bien estuvo dirigido por las Fuerzas Armadas, justo es reconocer que contó con el aliento y la anuencia tanto de figuras de la política como de una parte de la población civil.

> Instaurado el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional", se disolvió el Parlamento, fueron removidos los miembros de la Corte Suprema de Justicia, quedó prohibida toda actividad gremial y política. Con el teniente general Jorge Rafael Videla en la presidencia, comenzó a perseguirse encarnizadamente a guerrilleros tanto como a militantes políticos, dirigentes gremiales, opositores y sospechosos de serlo, mediante la violencia encubierta de allanamientos, detenciones, secuestros, torturas, muertes, desapariciones. . . . El 30 de abril, el flamante interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston, dio a conocer las pautas por las que debía regirse el cine argentino de allí en más. Informó entonces que serían apoyadas económicamente "todas las películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos, históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social, buscando crear una actitud popular optimista en el futuro", evitando en todos los casos "escenas y diálogos procaces". Las películas en preparación debían "adecuarse" a dichas normas.[22]

Bajo ese marco, era prácticamente imposible que siguieran encarándose las temáticas que comenzaran a aparecer en la producción cinematográfica de los años anteriores. Como un último estertor, se permitió el estreno de *No toquen a la nena* (1976, Juan José Jusid), una dura sátira a la moral de la clase media, que presentaba a una familia desestabilizada por el embarazo de la "nena", una adolescente que se negaba a dar el nombre del padre de su hijo y a la que había que buscar con urgencia un marido para salvar las apariencias. Pero el criterio general fue involutivo. Se filmó una "remake" del antiguo éxito *Así es la vida* (1976, Enrique Carreras), sin modernizarla más que en el uso del color, y el cantante Palito Ortega, devenido director cinematográfico, sumó a sus películas apologéticas de las Fuerzas Armadas, *Dos locos en el aire* (1976, sobre la Aviación) y *Brigada en acción* (1977, sobre la Policía Federal), dos sagas familiares con Luis Sandrini, ya al final de su carrera; *Vivir con alegría* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980), que volvían a los esquemas tradicionales de respeto y obediencia a los mayores, unidad fraternal y amor universal, por supuesto sin ninguna referencia al país real.

El panorama no fue más optimista en la televisión, plagada de ciclos de entretenimiento y de comedias blancas tendientes a demostrar que en verdad "los argentinos somos derechos y humanos", según el lema pergeñado durante el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 para contrarrestar los que se decía era "una campaña antiargentina" orquestada desde Europa. De esta época pueden mencionarse *Mi cuñado,* con libro de Oscar Viale, *Los hijos de López,* de Hugo Moser, que fuera llevada al cine en 1980 por Enrique Dawi, y *Todos los días la misma historia,* sobre libretos de Rodolfo Ledo. Dentro de los

personajes arquetípicos que pueblan estas familias totalmente desconectadas del mundo de los seres reales, merece la pena hacer notar la inclusión de un nuevo carácter, el "chanta", o vivillo, el que busca tener éxito y lograr sus fines sin menospreciar ningún medio para lograrlo, que se ha hecho cada vez más común en una sociedad sin verdaderas pautas morales, beneficiado por la cultura de la especulación financiera, y que lamentablemente fue recogido por los argumentistas, quienes no vacilaron en pintarlo bajo rasgos simpáticos, lo que tácitamente fue tomado como un "hay que ser así para triunfar". Las consecuencias de este criterio han lacerado profundamente el tejido social argentino en los últimos veinte años.

El desastroso resultado de la guerra contra los ingleses por las Islas Malvinas, megalómano proyecto del general Leopoldo Fortunato Galtieri en 1982, el descrédito que el episodio trajo aparejado para los militares ante la ciudadanía, y sobre todo el conocimiento cada vez mayor de los crímenes cometidos durante el período, que llegaron a ser inocultables, hizo que el proceso emprendiera una retirada en derrota, sin haber alcanzado ninguno de los ambiciosos objetivos que había proclamado en su instauración, y dejando al país gravemente endeudado en lo económico y dolorosamente herido en lo moral. El 30 de octubre de 1983 el Dr. Raúl Ricardo Alfonsín, representante de la Unión Cívica Radical, ganó las elecciones con más del 50% de los votos, y el 10 de diciembre de ese mismo año se inició un nuevo período democrático, hasta la fecha el más prolongado desde 1930.

La recuperación de la democracia despertó la necesidad de hablar de lo ocurrido en el período anterior, y fue así que en la década del '80 la temática más frecuentada por los cineastas argentinos estuviera relacionada directa o indirectamente con aquellos años. Uno de los filmes más representativos, *La historia oficial* (1985, Luis Puenzo), llegó incluso a ganar el Oscar a la mejor película extranjera. Muchos otros premios en el exterior llevaron a Manuel Antón, director del Instituto Nacional de Cinematografía, a decir, "Estoy convencido de que las mismas películas que obtuvieron premios en el 84 no los hubieran conseguido en el 82. Sin duda los premios tuvieron que ver con la recuperación de nuestro prestigio como país".[23] Paralelamente, la desaparición de la censura permitía que se filmasen subproductos que hacían hincapié en el sexo, no incluyéndolo en una trama coherente sino utilizándolo como excusa para la exhibición de cuerpos desnudos, con la única intención de ganar potenciales espectadores.

Entre estas dos vertientes argumentales, prácticamente exhaustivas, desaparece en estos años el tema de la familia, excepto por el grotesco *Esperando la carroza* (1985, Alejandro Doria, sobre la obra teatral de Jacobo Langsner), que plantea con un humor feroz el drama de los ancianos transformados en una carga para sus hijos, y el abandono afectivo al que se los somete. La crueldad en la descripción del personaje de la vieja protagonista la aleja de las idílicas ancianitas interpretadas por María Esther Buschiazzo en las películas

de Sandrini, y la emparenta con *La nona,* la obra de teatro de Roberto Cossa estrenada en 1977 y llevada luego al cine en 1979 bajo dirección de Héctor Olivera, que se centra en una anciana de voracidad insaciable que termina devorando, simbólica y literalmente, al resto de su familia.

La euforia de los primeros años de democracia se fue apagando lentamente. En 1985, el presidente Alfonsín cumplió con su promesa de enjuiciar a los comandantes en jefe de las juntas militares del Proceso. El hecho no registraba antecedentes en el país. Nunca antes los miembros de un gobierno de facto habían sido juzgados por civiles, y el juicio fue seguido internacionalmente con gran atención, sobre todo cuando Videla, Massera, Agosti, Galtieri y otros altos jefes fueron condenados a cadena perpetua por sus crímenes de lesa humanidad. Pero las presiones militares y de las corporaciones que se habían visto beneficiadas por la política económica del Proceso enturbiaron bien pronto esa situación. En 1986 el gobierno dictó la ley de Punto Final, por la cual se establecía un límite temporal para la apertura de nuevos juicios, y en 1987, luego del alzamiento de un sector del Ejército identificado como los "carapintada", se sancionó la ley de Obediencia Debida, de acuerdo con cuyos términos se excusaba a los mandos medios e inferiores de las Fuerzas Armadas, con el argumento de que habían actuado en cumplimiento de órdenes recibidas. Ambas leyes acotaron el poder político e hicieron perder predicamento al gobierno, lo cual, sumado a una incontenible espiral inflacionaria, derivaron en la entrega anticipada del poder al sucesor del Dr. Alfonsín, Carlos Saúl Menem, quien triunfó en las elecciones de mayo de 1989 desempolvando los símbolos de la vieja mística peronista.

"El 8 de julio de 1989 Carlos Saúl Menem asumió como presidente de la Nación. Pronto, sus proyectos de carácter nacionalista y popular y su prometida 'revolución productiva', fueron desplazados por medidas económicas liberales, lo que no provocó protestas de demasiados peronistas".[24] En nombre de la "modernización" del país, y de su "inserción en el primer mundo", el nuevo presidente optó por un completo alineamiento con los Estados Unidos, siguiendo una política de "relaciones carnales", según la expresión de su canciller Guido Di Tella, que consistió en un acatamiento absoluto de las decisiones del Fondo Monetario Internacional. Para ello, se destruyeron una a una las conquistas económicas y sociales de las que el peronismo se había jactado de alcanzar cincuenta años antes. Se privatizaron entes estatales, muchas veces bajo sospecha de irregularidad o cohecho. Se precarizó el empleo, aumentó la desocupación, la clase media se empobreció mientras la deuda externa crecía en proporción geométrica. Al mismo tiempo se instauró un estilo de vida frívolo y consumista, prohijado desde el propio gobierno, apoyado en la seducción de una ficticia paridad cambiaria con el dólar.

Durante la década del '90 la familia no atrajo la atención de los cineastas, pero la televisión volvió a ocuparse de ella extensamente, y varios programas que la tomaron como eje temático se convirtieron en grandes éxitos.

Dos de ellos se iniciaron en 1991, juntamente con el comienzo de la Ley de Convertibilidad, y se ciñeron con muy escasas variantes al modelo convencional. En *La familia Benvenuto,* el productor Héctor Maselli desempolvó el viejo éxito de *Los Campanelli* y volvió a contar la reunión dominical de una familia, y sus percances previos a la hora del almuerzo. Esta vez el centro de la acción se desplazó al hijo mayor (Guillermo Francella), un muchacho de barrio cuya principal ocupación parecía ser la conquista—siempre frustrada—de bellas mujeres que visitaban la casa. Para estar a tono con la mayor liberalidad de las costumbres y la teoría de la "aceptación del diferente", los autores Juan Peregrino y Luis Buero incorporaron un personaje gay muy amanerado, cuyo "objeto de deseo" era Francella. Este personaje, jugado de manera caricaturesca y homofóbica, según los más comunes estereotipos, tuvo tanta repercusión popular que significó la consagración para el actor Fabián Gianolla. El otro programa, que también se mantuvo varias temporadas en el aire, fue *¡Grande, pá!,* escrita por Ricardo Rodríguez, una comedia sobre padre viudo con tres hijas entre la adolescencia y la niñez, y una mucama secretamente enamorada de su patrón y que ejerce las funciones de madre sustituta. El resto del universo de este buen señor estaba compuesto por los empleados de su oficina, una cuñada entrometida y alguna novia ocasional, todos de muy buen pasar económico y sin ninguna preocupación aparente por lo que sucedía en el país. Lo que resultó evidente fue que, para los miembros de estas dos familias televisivas, nada había cambiado en la Argentina desde la época dorada de *Los Pérez García.*

Acaso fuese conveniente que el grueso de la audiencia no percibiera que el país se resquebrajaba peligrosamente. Pero para 1998, los ecos de la fiesta se acallaban, los comensales se retiraban ahítos y los fuegos de artificio lanzaban sus últimas chispas. La desocupación alcanzaba los dos dígitos, comenzaban a verse en los barrios residenciales familias enteras que revolvían por la noche las bolsas de residuos, y en las puertas de las pizzerías y de los grandes restaurantes se formaban colas de gente que aguardaba la hora de cierre para llevarse los restos de comida. Los argentinos descubrían, una vez más, que habían sido estafados en sus ilusiones y que el "primer mundo" seguía estando lejos. Tal vez el mejor ejemplo de la falta de esperanzas de la juventud, y de la labilidad de los valores morales de la época, esté dado por *Nueve reinas* (2000, Fabián Bielinsky), que a partir de un brillante libreto del propio director, cuenta un día en la vida de dos pícaros delincuentes de poca monta, y consigue suscitar la simpatía y la adhesión de los espectadores para con sus delitos. En ese momento, una idea del joven productor Adrián Suar marcó un punto de inflexión en las comedias familiares televisivas y permitió que por primera vez en décadas el espectador viese reflejada en la pantalla su realidad cotidiana.

Gasoleros, escrita por Gustavo Barrios y Ernesto Korovsky, contó también la historia de dos familias, sus problemas y su universo, pero desde un

ángulo totalmente original.[25] Desaparecieron las grandes escaleras y los divanes de las mansiones, y el eje argumental ya no trató de las antinomias entre ricos y pobres, o de las maldades que impedían a los protagonistas concretar su amor hasta el último capítulo. Los héroes de la historia fueron un viudo y una mujer casada, con un hijo natural previo a su matrimonio. Según Clara Kriger:

> Ambos personajes aluden a hechos históricos, políticos y culturales de su generación. Tuvieron una militancia política, antes de la dictadura, en la Juventud Peronista: reviven sus pasiones juveniles acompañados por los Beatles y el rock and roll. Definen la oposición entre los que apoyaban a *Música en libertad* y los seguidores de *Alta tensión*[26] y recuerdan melancólicamente situaciones y nombres que los referencian con los jóvenes setentistas de la clase media porteña.[27]

Estos "gasoleros" se ganan la vida con dificultad: los personajes tienen un taller mecánico, administran un bar, sirven en casa de familia, conducen un ómnibus o un taxi, revenden chucherías importadas. Incluso el único personaje que ha logrado completar una carrera universitaria, una médica recién recibida, sobrevive penosamente con guardias hospitalarias, en su mayoría no rentadas. Es decir, finalmente el país real, duro y doloroso, es reflejado por los medios masivos. Estas familias no son idílicas sino cotidianas, y la historia de amor entre los protagonistas incluye el adulterio y el divorcio como pasos previos a la unión definitiva, lo cual no es la menor de las transgresiones.

En el mismo análisis, Kriger agrega:

> los personajes de *Gasoleros* se caracterizan por la sinceridad, la necesidad de satisfacer deseos simples, la supervivencia del espíritu solidario y la promoción de espacios de encuentro en los que se recrean expectativas sociales. . . . Por ello, es posible pensar que la audiencia se regocija compartiendo con los personajes de la pantalla la posibilidad de recuperar ciertos valores morales y situaciones colectivas. Probablemente el público agradezca a Roxi y Panigassi por no haber olvidado del todo, ni tergiversado en forma alevosa, aquellos ideales setentistas que los movieron a creer en un cambio social.[28]

El éxito de *Gasoleros* llevó a Adrián Suar a repetir el esquema creando nuevas telenovelas en las que, sin descuidar el planteo clásico, se incluyeran ambientes reconocibles e historias en las que se filtraban temas acuciantes de la realidad nacional. *Campeones* tocó el tema del boxeo, pero en su galería de retratos apareció también la maestra de escuela pública, que debía alquilar habitaciones de su casa para redondear un presupuesto magro, el adolescente cuya única posibilidad laboral consistía en el trabajo nocturno en una empresa de recolección de residuos, o el empleado de frigorífico forzado a jubilarse antes de tiempo por "reingeniería" de personal. *Primicias* se ambientó en un canal de televisión y en la redacción de un diario, y presentó la corrupción en las altas esferas, la drogadicción, el alcoholismo y el servilismo ante el poder. *El sodero de mi vida* mostró la lucha por la supervivencia de una vieja sodería

de barrio, cuyo dueño exhibía como reliquia un viejo noticiero cinematográfico en el cual se veía a Perón inaugurando las instalaciones, (símbolo del país pujante de la época) y jugaba en clave de comedia con el ancestral enfrentamiento entre peronistas y radicales. Todos estos productos significaron una importante apertura temática y fueron recibidos gratamente por la audiencia. En medio de la disolución que se avecinaba, fue alentadora la aparición, en los últimos años, de un grupo de jóvenes directores cinematográficos que se atrevieron a mostrar la cara oculta del país, obteniendo empero mayor éxito en el exterior que fronteras adentro, puesto que sus historias resultaban "molestas" para la visión triunfalista que se pretendía mantener. *Pizza, birra, faso* (1998, Bruno Stagnaro y Adrián Gaetano) resumió en su título las aspiraciones de un grupo de jóvenes marginados y presentó una visión ácida y desencantada de la gran ciudad; *Mundo grúa* (2000, Pablo Trapero) describió la vida de un obrero, *Bolivia* (2001, Adrián Gaetano), focalizó el tema de la inmigración ilegal y la explotación laboral de los indocumentados, mientras que en el otro extremo, *El hijo de la novia* (2001, Juan José Campanella) arrastró multitudes a los cines con su sensible apelación a los afectos esenciales.

A fines de 1999, una coalición de partidos políticos, la Alianza, venció al peronismo en las elecciones presidenciales y se instaló como una posibilidad de cambio de las condiciones políticas y económicas argentinas. Las graves disidencias internas entre los integrantes del gobierno, y la total ineptitud del presidente Fernando de la Rua para manejar los destinos del país hicieron que los conflictos se incrementaran al punto de que en diciembre de 2001 estallara la crisis más profunda de las últimas décadas. Se produjo una incautación masiva de depósitos bancarios, con graves restricciones para el ciudadano común, quien se vio incluso impedido de retirar en su totalidad los salarios depositados en los bancos. A esto se sumaron episodios de saqueos a comercios en distintos puntos del país. Ante lo insólito de la situación, hubo una reacción ciudadana masiva, la gente salió a las calles en todo el país, y con gritos y "cacerolazos" reclamó la renuncia del jefe de estado, quien debió abandonar el gobierno poco más de dos años después de haberlo asumido, y cuando aún faltaba la mitad de su mandato, no sin antes haber reprimido brutalmente al pueblo reunido en la Plaza de Mayo, con un saldo de siete muertos. En cada barrio de la capital se formaron asambleas de vecinos que se agrupaban espontáneamente, buscando soluciones alternativas, y por una vez, el pueblo argentino funcionó como la "familia unita" que la radio, el cine y la televisión habían propugnado como modelo durante décadas.

El resto de la historia aún debe ser escrito. El año 2002 transcurrió entre protestas sociales, duras negociaciones con el Fondo Monetario Internacional en procura de la obtención de nuevos préstamos, y un arduo proceso de transición política hacia una nueva convocatoria electoral que se realizará en los próximos meses. A lo largo del año, sin embargo, la clase media, que había sido el motor de las revueltas de diciembre de 2001, pareció ir anestesiando sus

reclamos a medida que iba obteniendo, al menos parcialmente, la devolución de su dinero. El movimiento popular perdió su sentido épico, las asambleas barriales fueron cada vez menos concurridas, las redes de trueque en las que las personas sin recursos intercambiaban sus productos se vieron infestadas por la corrupción, y cada uno volvió a refugiarse en su individualismo, mientras se comenzaba a rechazar a los "cartoneros", nueva especie social que recoge papel y cartones en los residuos para venderlos, porque éstos "afeaban" las ciudades y alteraban la seguridad. Duele pensar que la unión de país encolumnado hacia un destino común se vuelve una utopía cada vez más inalcanzable, duele ver a la clase política atacándose mutuamente a dentelladas frente a la próxima campaña electoral. No existe ya la familia nuclear como lugar de reaseguro contra la agresión externa, y la sociedad no parece brindar otros modelos alternativos de identidad o pertenencia. No es aún el momento de las conclusiones, las que, como tales, serían parciales y sin duda teñidas de subjetivismo. Pero quizás sirvan como colofón las palabras recientes de un historiador refiriéndose al sentido del nacionalismo:

> Es ciertamente estar del lado de la dignidad que nunca hace mal a las personas, las sociedades, los estados. Quizás son sólo gestos, como son gestos, no sólo, los de los piqueteros.[29] Aun si unos y otros no fueran más que eso, son gestos necesarios que ayudan a reconocerse como personas y sociedades y son además uno de los pocos disfrutes de los débiles ante los poderosos. . . . Si los tiempos de crisis no son los más fecundos para volver a pensar a esta compleja Argentina, sin prejuicios ni concesiones ¿ cuáles lo serían?[30]

El tiempo dará la respuesta.

NOTAS

1. Cecilia Milesi y Rodrigo Carvajal, en Fortunato Mallimacci e Irene Marrone, *Cine e imaginario social* (Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997), pp. 114–115.

2. Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, *Un diccionario de films argentinos* (Buenos Aires: Corregidor, 1995), p. 484.

3. José Fuster Retali, "La virgen y la prostituta: imágenes contrapuestas del deseo masculino a través del cine argentino", *Chasqui* 30, no. 2 (noviembre 2001): 65–74.

4. Francisco E. Estrello, *La juventud frente al amor y el matrimonio* (Buenos Aires: La Aurora, 1946).

5. El episodio del asesinato de Bordabehere a manos del comisario retirado Valdez Cora, como consecuencia de las denuncias de la Torre acerca de los negociados con la exportación de carnes argentinas a Inglaterra, recién fue llevado a la pantalla en 1984 por Juan José Jusid en *Asesinato en el Senado de la Nación.* Merece la pena recordar que el destinatario del disparo era el propio de la Torre, y que Bordabehere murió al cubrirlo con su cuerpo.

6. Desde 1952, luego de la muerte de Eva Perón, hasta la caída del gobierno peronista en 1955, se irradió a las 20:10 hs., ya que a las 20:25 hs, "hora en que Eva Perón entró en la Inmortalidad", según recordaba diariamente el locutor, se trasmitía un informativo por cadena oficial, Posteriormente, el programa retomó su horario habitual.

7. Luis María Grau, en Carlos Ulanovsky, *Días de radio* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995), p. 125.

8. Ulanovsky, *Días de radio,* pp. 153–154.

9. El doctor Illia fue retirado de su despacho de la Casa de Gobierno a la medianoche del 28 de junio de 1966 por una columna policial al mando del coronel Luis Perlingher, quien años más tarde se arrepintió de su proceder, considerándolo un error histórico.

10. Alberto Migré, *Soy como de la familia: conversaciones de Nora Mazziotti con Alberto Migré* (Buenos Aires: Sudamericana, 1993), p. 90.

11. Oscar Landi, en Luis Buero, *Historia de la televisión argentina contada por sus protagonistas, desde 1951 hasta 1996* (Buenos Aires: Universidad de Morón, 1999), p. 571.

12. Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino,* tomo II (Buenos Aires: Ediciones Cruz de Malta, 1960), p. 239.

13. Cesare Zavattini, en Homero Alsina Thevenet, *Crónicas de cine* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1973), p. 171.

14. Gian Luigi Rondi, en Di Núbila, *Historia del cine argentino,* p. 178.

15. Fuster Retali, "La virgen y la prostituta".

16. *Enciclopedia Visual de la Argentina* (Buenos Aires: Clarín, 2002), p. 394.

17. Fernando G. Varea, *El cine argentino en la historia argentina, 1858–1998* (Buenos Aires: Ediciones del Arca, 1999), p. 47.

18. Varea, *El cine argentino,* p. 47.

19. Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, *Un diccionario de films argentinos* (Buenos Aires: Corregidor, 1995), pp. 290–291.

20. Clara Kriger y Alejandra Portela, *Diccionario de realizadores* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997), p. 43.

21. Migré, *Soy como de la familia,* pp. 157–158.

22. Varea, *El cine argentino,* p. 67.

23. Ibid., p. 91.

24. Ibid., p. 105.

25. Término popular acuñado para definir al que camina mucho y gasta poco, como los automóviles con motor a gas.

26. Ambos programas musicales fueron muy famosos entre los jóvenes a comienzos de la década del '70.

27. Clara Kriger, "Pecho duro, compañero", *La mirada cautiva* 2 (junio 1999): 21.

28. Ibid., p. 22.

29. Grupos de personas que cortan rutas o calles formando piquetes como forma de protesta popularizada en los últimos tiempos.

30. Fernando Devoto, "El sentido del nacionalismo en la Argentina", *Suplemento Zona, Diario Clarín* (febrero 16, 2003): 7.

BIBLIOGRAFÍA

Devoto, Fernando. "El sentido del nacionalismo en la Argentina". *Suplemento Zona, Diario Clarín* [Buenos Aires] (febrero 16, 2003): 7+.

Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino.* Tomo II. Buenos Aires: Ediciones Cruz de Malta, 1960.

Enciclopedia Visual de la Argentina. Buenos Aires: Clarín, 2002.

Estrello, Francisco E. *La juventud frente al amor y el matrimonio.* Buenos Aires: La Aurora, 1946.

Fuster Retali, José. "La virgen y la prostituta: imágenes contrapuestas del deseo masculino a través del cine argentino". *Chasqui* [Arizona State University] 30, no. 2 (noviembre 2001): 65–74.

Grau, Luis María. En Carlos Ulanovsky, *Días de radio.* Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

Kriger, Clara. "Pecho duro, compañero". Museo del Cine. *La mirada cautiva* [Buenos Aires] 2 (junio 1999): 21+.

Kriger, Clara, y Alejandra Portela. *Diccionario de realizadores.* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997.

Landi, Oscar. En Luis Buero, *Historia de la televisión argentina contada por sus protagonistas, desde 1951 hasta 1996.* Buenos Aires: Universidad de Morón, 1999.

Manrupe, Raúl, y María Alejandra Portela. *Un diccionario de films argentinos.* Buenos Aires: Corregidor, 1995.

Migré, Alberto. *Soy como de la familia: conversaciones de Nora Mazziotti con Alberto Migré.* Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

Milesi, Cecilia, y Rodrigo Carvajal. En Fortunato Mallimacci e Irene Marrone, *Cine e imaginario social.* Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.

Ulanovsky, Carlos. *Días de radio.* Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

Varea, Fernando G. *El cine argentino en la historia argentina, 1858–1998.* Buenos Aires: Ediciones del Arca, 1999.

Zavattini, Cesare. En Homero Alsina Thevenet, *Crónicas de cine.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1973.

Collections, Bibliography, and Literature

15. Colecciones especiales para el estudio del teatro puertorriqueño

Victor Federico Torres

El presente trabajo describe las colecciones especiales dedicadas al teatro puertorriqueño, esto es, aquéllas que documentan tanto el quehacer teatral en Puerto Rico como la dramaturgia nacional. Sin lugar a dudas el repositorio más completo y abarcador que existe en la actualidad sobre el tema es el Archivo Nacional de Teatro y Cine.

Archivo Nacional de Teatro y Cine

Orígenes

En 1985, los dramaturgos Roberto Ramos Perea y José Luis Ramos Escobar fundan, junto al director y profesor Edgar Quiles, la Sociedad Nacional de Autores Dramáticos y la revista *Intermedio,* la primera revista dedicada exclusivamente al teatro que se publica en Puerto Rico. Es justamente el material que comienzan a recopilar para publicar en la revista—entre ellos textos dramáticos del siglo XIX y textos de la nueva dramaturgia puertorriqueña—lo que origina el Archivo (Ramos Perea, Entrevista).

El material acumulado se albergó inicialmente en la Fundación René Marqués, creada por el profesor José Manuel Lacomba, uno de los fundadores del Teatro Experimental del Ateneo, ubicada en la Urbanización Villa Nevares de Río Piedras (Ramos Perea, Presentación). El Archivo continuó creciendo con donativos de distintas personalidades asociadas al teatro puertorriqueño—actores, productores, dramaturgos y en el curso de los años, a iniciativa de Roberto Ramos Perea, pasa a manos del Ateneo Puertorriqueño. Se inauguró oficialmente en abril de 2002 y está ubicado en la calle San Francisco del Viejo San Juan, frente a la Plaza Colón, en el edificio que se conoce como el Anexo del Ateneo. Se contempla su traslado a la sede del Ateneo una vez se realice la ampliación de la biblioteca (Ramos Perea, Entrevista).

La colección

La colección principal consiste de textos puertorriqueños de los siglos XIX y XX. Aquí se incluyen más de 1900 obras, en su mayoría manuscritos. Se destacan las obras puertorriqueñas del siglo XIX que se han rescatado de otras bibliotecas gracias a la labor de Ramos Perea. Una de estas obras

es Mucen o El triunfo del patriotismo de Celedonio Luis Nebot publicada en 1833, considerada la primera obra teatral de autor puertorriqueño. Según se desprende del *Diccionario de literatura puertorriqueña* de Josefina Rivera de Álvarez, se daba como un hecho que *Mucen* era una obra desaparecida (1061). Su hallazgo tiene grandes repercusiones para la historiografía literaria del país por cuanto antecede por diez años a la publicación del *Almanaque puertorriqueño,* obra que aun se considera génesis de nuestra literatura.

No todas las obras del siglo XIX se han recuperado, pero los títulos, al igual que aquellas que se encuentran físicamente en la colección, aparecen en el catálogo de la colección. En este sentido, el catálogo sirve como un inventario de la dramaturgia nacional.

Los fondos especiales de la colección son los siguientes:

- Dramaturgos puertorriqueños—organizado por el nombre del dramaturgo, incluye no solo a los nacidos en Puerto Rico, sino a autores extranjeros que han desarrollado su obra dramática en la Isla (i.e. Carlos Ferrari, Lowell Fiet).

- Compañías puertorriqueñas—organizado por el nombre de la compañía, abarca diversos grupos de teatro, así como compañías de baile, de ópera, etc.

- Teatristas puertorriqueños—reúne actores, directores, escenógrafos, tanto del país como del extranjero, que han trabajado en el teatro puertorriqueño.

- Instituciones puertorriqueñas—incluye las públicas como el Instituto de Cultura Puertorriqueña y toda la labor desplegada a través de la Oficina de Fomento Teatral, particularmente el Festival de Teatro Puertorriqueño (1958–) e Internacional (1966–) y la Universidad de Puerto Rico. Cubre la labor del teatro escolar del Departamento de Instrucción Pública (actualmente Departamento de Educación), así como la labor teatral gestada directamente por los 78 municipios del país. Entre las instituciones privadas se incluyen la Universidad Interamericana y la del Sagrado Corazón, iglesias y diversos grupos y entidades sin fines de lucro (i.e. Casa Aboy, Colegio de Abogados, Fundación Luis Muñoz Marín).

- Fuentes—este fondo está subdividido en historiadores, críticos y reseñistas tanto del país como del exterior (Frank Dauster, Bonnie Reynolds, entre otros) que han abordado el teatro puertorriqueño; temas de diversa índole relacionados con el teatro y la actuación (Broadway, sida y teatro, telenovelas en PR); y el fondo de salas de teatro de los distintos pueblos.

Entre las colecciones particulares que han donado diversas personalidades asociadas al teatro puertorriqueño se encuentran la de los actores Esther Mari, Luz Maria Rondón, Myrna Vázquez, del dramaturgo Roberto Rodríguez Suárez y la de los profesores Gloria Arjona y Edgar Quiles.

Estos fondos incluyen material de diversa índole. Sobresalen los recortes de periódicos con información relacionada con el estreno de una obra. También encontramos programas, hojas sueltas, anuncios y fotos.

Acceso

Hasta el presente el único acceso a la colección es el "Libro Maestro Teatro y Cine: Catálogo general de fondos y colecciones" preparado por el director del Archivo, el profesor Roberto Ramos Perea. El mismo está dividido por fondos e incluye un desglose de los nombres y temas en orden alfabético. Al lado de cada entrada aparece la ubicación (número del archivo, colección o biblioteca). Se requiere cita previa para utilizar los fondos del Archivo.

Colección del Departamento de Drama, UPR

Una colección que complementa al Archivo es la del Departamento de Drama, de la Universidad de Puerto Rico, ubicada en el Seminario de Estudios Interdisciplinarios José Emilio González de la Facultad de Humanidades del Recinto de Río Piedras. Esta colección recoge todo el quehacer teatral en la UPR, desde las clases de teatro que comenzó a impartir Leopoldo Santiago Lavandero en 1941 y que culminaron finalmente con la creación del Departamento de Drama en 1947 (Espinosa).

La colección se divide en cuatro fondos:

- Teatro Universitario—obras producidas por el Departamento desde 1941 hasta el presente.
- Teatro Rodante—producciones desde que se fundó la compañía en 1946.
- Teatro Infantil, mejor conocido como la Comediata Universitaria—producciones de la compañía desde 1946, año de su fundación, hasta el último año que estuvo en funciones, 1964.
- Dirección escénica—producciones de los estudiantes para cumplir su requisito de graduación.

Organización

Cada uno de los fondos está organizado por año, con un cartapacios separado para cada producción. Las fuentes documentales son variadas y abarcan todos los aspectos de la producción, entre ellos, lista de reparto, lista de

utilería, diseño y plano de escenografía, programas y fotos. En algunos casos también encontramos el libreto de dirección de algunas obras. Los fondos incluyen, además, recortes con la información publicada en la prensa del país con motivo de cada producción.

Acceso

Hasta el presente se han elaborado dos guías: la del Teatro Universitario y la del Teatro Rodante. En las guías hay una entrada para cada obra que ofrece la siguiente información: año de producción, título de la obra, autor, director, escenógrafo, diseño de vestuario y notas. Se trabaja en la preparación de guías para las restantes colecciones. Esta labor, así como toda la identificación y organización del material, está a cargo de la doctora Victoria Espinosa, profesora retirada de la Universidad de Puerto Rico y renombrada teatrista puertorriqueña, que fuera directora de la Comedieta Universitaria y de la Oficina de Fomento Teatral del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Colección Belaval

Emilio S. Belaval, abogado, narrador y ensayista, fue un entusiasta del teatro y, como tal, desarrolló una intensa actividad como actor, director y dramaturgo. Sus diversas gestiones en este campo incluyen la fundación, junto a Leopoldo Santiago Lavandero, de la Sociedad de Teatro Areyto en 1939. Belaval donó su colección particular a la Universidad del Sagrado Corazón y la misma se encuentra en la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca Madre María Teresa Guevara. Aparte de la documentación relacionada con su gestión jurídica y como presidente del Ateneo Puertorriqueño, entre muchas otras, la colección incluye cuentos, ensayos y poemas de su autoría. Se destacan los documentos relacionados con su obra dramática. Encontramos los manuscritos de sus obras más conocidas *(Cielo caído, La vida, La hacienda de los cuatro vientos)* y de otras menos conocidas, inclusive, inéditas (*Agua de la mala suerte, agua de la buena suerte, El puerto y el mar).* Asimismo, hay fuentes de diversa índole, tales como programas, crítica teatral, recortes de periódico y fotos, relacionadas con las obras de Belaval que se representaron en los Festivales de Teatro Puertorriqueno del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Colección Pasarell

Emilio J. Pasarell (1891–1974), periodista y hombre de letras, fue uno de los primeros investigadores del teatro puertorriqueño. Su contribución más lograda en este campo fue el libro *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico* (Editorial UPR, 1951), obra clave para el estudio del quehacer teatral en la Isla en el siglo XIX y principios del XX. Pasarell donó su biblioteca a la Universidad de Puerto Rico y la misma se encuentra en la Colección Puertorriqueña del Sistema de Bibliotecas del Recinto de Río Piedras.

La colección de Pasarell incluye numerosos libros publicados en Puerto Rico desde el siglo XIX hasta mediados del XX, muchos de ellos obras teatrales. Estos títulos están catalogados y se pueden acceder a través del catálogo en línea del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Sin embargo, el material más valioso, ya que es único, lo constituye la colección de fotos, muchas de las cuales se publicaron en el libro *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico.* La colección incluye retratos de las figuras tanto del país como del extranjero (actores, cantantes) que desfilaron por los escenarios de la Isla a finales del siglo XIX y principios del 20. Entre las figuras del país podemos mencionar a los actores, Agustina Rodríguez, Eugenio Astol, Francisco Cordero y Juan Nadal Santa Colona, y los cantantes Antonio y Amelia Paoli. Existe una guía por temas que facilita el acceso y la identificación de esta colección.

Otro material único lo constituyen los programas que documentan los espectáculos teatrales que se ofrecían en las salas del país, particularmente en el Teatro Tapia. Aparte de obras dramáticas, encontramos programas de ópera, zarzuela, conciertos y recitales poéticos, tanto de compañías puertorriqueñas (Producciones Cisne, La Máscara) como extranjeras (Alejandro Ulloa, Compañía Lope de Vega). En la actualidad, se elabora una guía de esta colección.

Colección Manuel Méndez Ballester

El escritor y dramaturgo Manuel Méndez Ballester legó su colección a la biblioteca de la Universidad Interamericana de su ciudad natal, Aguadilla. Aparte de los libros de su biblioteca personal, el material donado incluye diversos documentos relacionados con su obra dramática, entre ellos los manuscritos de las obras *El misterio del castillo* y *El milagro.* La colección contiene fotos, críticas y recortes de periódicos de las distintas producciones de sus obras, entre las que se destaca *Tiempo muerto.*

Colección de la Oficina de Fomento Teatral del ICPR

Los documentos más valiosos de esta colección son, sin lugar a dudas, los manuscritos sometidos para la consideración de la Oficina de Fomento Teatral a partir de 1958, fecha en que se inician los festivales de teatro puertorriqueño. Estos manuscritos se trasladaron al Archivo General de Puerto Rico. Sin embargo, la Oficina todavía posee una rica colección de fotos que documentan las producciones de los festivales de teatro internacional y puertorriqueño.

Archivo General de Puerto Rico

Aparte de la referida colección de los manuscritos de obras sometidas para la consideración de la Oficina de Fomento Teatral, el Archivo custodia varias colecciones de figuras artísticas ligadas al desarrollo teatral del país. Estas incluyen las colecciones de la actriz Gilda Galán y la del director Leopoldo

Santiago Lavandero. Cabe señalar que también se encuentra aquí la colección de Juano Hernández, destacado actor puertorriqueño mejor conocido por sus intervenciones en el cine norteamericano. Hernández también fue actor de teatro, pero su carrera en este medio se desarrolló en Estados Unidos por lo que no se consideró esta colección para este trabajo.

El Archivo recibió la colección personal de Leopoldo Santiago Lavandero que documenta la intensa labor teatral desplegada a raíz de su regreso a Puerto Rico a principio de la década del 60 tanto en el Departamento de Instrucción Pública como en la emisora de televisión del gobierno, la WIPR. El grueso de la colección recoge diversa documentación relacionada con el Programa de Teatro Escolar que fundara y dirigiera Lavandero: correspondencia administrativa, planos y dibujos, fotografías. Incluye, además, libretos originales que escribiera Lavandero para la Compañía Teatral de Maestros. Hasta el presente no existe inventario ni guía de dicha colección por lo que la misma no está disponible al investigador (Rodríguez Matos).

Aunque mayormente reconocida como actriz de teatro y televisión, Gilda Galán, natural de Guayama, es libretista, periodista y compositora. En años recientes añade una faceta a su carrera con la publicación de libros infantiles. Galán donó su colección de memorabilia que refleja una trayectoria artística que abarca varias décadas. El material relacionado con teatro, posiblemente el más extenso de la colección, incluye fotos, programas y recortes de periódicos de las obras en las que participó la actriz. Galán originó el papel de Inés en *Los soles truncos,* que se estrenó en 1958 como parte del Primer Festival de Teatro Puertorriqueño y se convirtió en una de las intérpretes asiduas de los primeros festivales. Muchas de las fotos y los programas pertenecen a las diversas representaciones a través de los años de *Los soles truncos.* De valor particular, encontramos los libretos para teatro que realizó Galán de varios cuentos de Abelardo Díaz Alfaro. La propia Galán preparó un inventario que sirve de guía general de la colección.

Colecciones dramaturgos

Cabe mencionar la existencia de dos colecciones adicionales, ambas pertenecientes a figuras claves de la dramaturgia puertorriqueña que complementan a las colecciones ya mencionadas de Emilio S. Belaval y Manuel Méndez Ballester. Nos referimos a las colecciones de René Marqués y Francisco Arriví. La colección de Marqués está alojada en la fundación que se lleva su nombre, custodiada por su albacea, José Manuel Lacomba. Esta colección pasará a la Universidad Interamericana de Aguadilla, institución que ya posee la colección de Méndez Ballester. La colección de Francisco Arriví se encuentra en la biblioteca del Centro Avanzado de Estudios Puertorriqueños y del Caribe, ubicada en el Viejo San Juan.

Fotos

Colocamos en este renglón aparte colecciones exclusivamente de fotos. Aparte de la colección que posee la Oficina de Fomento Teatral del Instituto de Cultura Puertorriqueña, cabe destacar que el Proyecto de Digitalización del periódico *El Mundo* del Sistema de Bibliotecas del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico alberga un caudal de fotos de las producciones teatrales realizadas en el país durante gran parte del siglo XX. El Archivo de la Fotografía del Archivo General de Puerto Rico incluye el Archivo Fotográfico del Instituto de Cultura Puertorriqueña. En esta colección, que incluye las fotos realizadas por la Oficina de Información y Prensa del Instituto durante los años 1958 a 1980, se encuentran numerosas fotografías relacionadas con la actividad teatral que auspició la agencia en todo el país.

BIBLIOGRAFÍA

Espinosa, Victoria. Entrevista personal. 1 de mayo de 2003.

Ramos Perea, Roberto. Entrevista personal. 8 de mayo de 2003.

———. "Presentación del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño". Conferencia dictada el 25 de abril de 2002.

Rivera de Álvarez, Josefina. *Diccionario de literatura puertorriqueña.* San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.

Rodríguez Matos, María Isabel. Entrevista personal. 4 de diciembre de 2003.

16. The Benson Latin American Collection's Recent Microfilming Projects to Preserve Mexican Newspapers

Adán Benavides

The Nettie Lee Benson Latin American Collection is a research library for area studies whose mission is to acquire and provide access to materials on Mexico, Central and South America, the Caribbean, and the Hispanic presence in the United States.[1] Initially endowed with a superb collection of rare books and manuscripts relating to Mexico, the Benson Collection now maintains important holdings for all countries of Latin America with special concentrations on the countries of the Río de la Plata, Brazil, Chile, Peru, and Central America. One measure of the university's long-standing commitment to Latin American history and culture is the book collection of some 825,000 volumes in the Benson Collection. These volumes constitute approximately 10 percent of all the volumes in the University of Texas at Austin libraries, the sixth largest academic library in the United States.

The Benson Collection has benefited, in the recent past, from numerous federal grants to preserve, acquire, and catalog its collections as well as convert its catalog records to machine-readable form. The results of these grants are now widely available through the Internet. Microfilmed material that resulted from some of these initiatives is now readily available in U.S. research centers and from the Benson Collection through interlibrary loan service.

Latin American Newspapers at the Benson Collection

The University of Texas has regularly collected Mexican newspapers since the Mexican Revolution, which ended in 1917. The purchase of the formidable Genaro García Collection in 1920 brought to the university scores of what were already then, and are especially now, very rare nineteenth- and early-twentieth-century newspapers. In the ensuing decades, several former students and faculty members of the university contributed newspapers as well. Other Mexican collections acquired later by the Benson also included newspapers, frequently reflecting the regional bias of their creators.

In the 1960s a comprehensive list of Latin American newspapers at the University of Texas was created in response to a national union list that was being prepared by Stephen Charno at the Library of Congress.[2] At that time,

all University of Texas newspapers were held in a unified collection. When the Latin American Collection moved to its present quarters in January 1971, the Latin American newspaper titles were separated and moved there also. Since then, the growth of the collection, which more than doubled between 1980 and 2000, demanded that newspapers older than three years be housed off-site.

Time, however, has seriously eroded the usability of some newspapers. This is particularly true of Mexican newspapers published after about 1872, which are very acidic. These latter nineteenth-century newspapers stand in marked contrast to those composed of rag-content paper used in the early part of that century. Improper housing, by today's preservation standards, has further weakened bindings and accelerated the deterioration caused by chemical changes from glues and cardboard covers. The Latin American newspapers also changed locations on UT–Austin's campus several times:

- upon arrival;
- in 1934, when the first Latin American Collection facility became available;
- in 1971, when the present quarters were established; and again
- at the end of the twentieth century to two off-site storage units of the General Libraries.

By the mid-1990s, it became important to reformat the Benson Collection newspapers before further deterioration befell them.

Benson Collection Newspaper Projects

Only in the very recent past have the Benson Collection newspapers received the cataloging so necessary for their bibliographic control. At the time of cataloging, every attempt is made to flatten them, wrap them in acid-free folders, box them in acid-free containers, and store them in a state-of-the-art off-site storage facility with optimum environmental control. The Benson Collection began these intensive preservation efforts with 551 rare, brittle newspapers published in Mexico from 1900 through 1929, a project made possible through a preservation and access grant from the National Endowment for the Humanities (NEH). The project ran from October 2000 to September 2002.

This first project was defined after careful analysis of Benson Collection newspaper holdings:

- The newspapers constituted about half of all Mexican titles held by the Benson and one-fourth of all its Latin American titles.
- The newspapers were the most at risk of deterioration because of the high-acid content of the paper.

- The historical importance of the Mexican revolutionary period was broadly defined to include the decades before and after the 1910–1917 era.

The resultant microfilm series is titled "Revolutionary Mexico in Newspapers, 1900–1929."

The final results of the project differed substantially from that initially proposed to the National Endowment. Almost 50,000 more newspaper pages were microfilmed as a result of the generous loan of materials by four U.S. libraries: the Library of Congress, Tulane University, Harvard University, and the Boston Public Library. Together, these four institutions lent 71 new titles to the project as well as numerous additional issues that expanded newspaper runs held by the Benson Collection. In all, 560 newspaper titles were reformatted and cataloged; these are now made accessible to scholars through interlibrary loan or purchase. Each title was collated and made camera-ready through physical and editorial preparation. Three generations of film were produced for each title in accordance with national preservation standards and were subsequently cataloged. Cataloging for the newspapers and for master, printing, and service copies of microfilms created in the project reside in the OCLC database, and, like all CONSER records, are automatically placed in the RLIN database as well. Control documentation was created using an in-house database.

Revolutionary Mexico in Newspapers, 1900–1929: Project Statistics

	Pages	Titles	Federal District	Cities/ 24 States	Benson Holdings	Others' Holdings	Reels
Projected	185,000	551	384	167	551	0	309
Completed	234,162	560	326	234	489	71	345

The addition of 50,000 pages of newspapers came with a price, however. The General Libraries assumed all costs to expand the project while still completing it within the twenty-four-month period of the grant. The project accomplished all goals set forth in the project proposal.

By the end of the project, the Benson Collection attained bibliographic control of a significant part of its Mexican newspapers. It discovered, too, that of the 551 Benson Collection titles in the inventory of the 1960s:

- 20 titles could not be located and
- 42 titles were found to have been previously filmed or proven to be out of the scope of the project, because they were of the wrong time period or not newspapers as defined in the proposal.

The success of the project at the end of its first year, moreover, prompted the Benson staff to submit a grant to the National Endowment to microfilm nineteenth-century Mexican newspapers. This second project successfully achieved funding and began in October 2002. It is entitled "Independent Mexico in Newspapers, the 19th Century." The proposed second project, based on the Benson Collection's own holdings, covers material from about 1810 through 1900. While the second proposal contained fewer newspaper titles and pages than those in the twentieth-century project, staff argued that the same amount of time and more funding would be needed to complete the project for several key reasons:

- A greater number of libraries would be contacted based on holdings reported in the Charno guide.
- Time to identify and borrow titles would be more exhaustive than in the first project.
- The rarity of the material would necessitate special handling.
- Quasi-newspapers would be included during an entire century that saw the formation of the modern newspaper format.

After completing the first six months of the project, it has indeed been true that much more time is needed to search titles and to contact libraries than in the earlier project. About eighteen U.S. libraries were asked to participate in the nineteenth-century project. Of these, the participation of eleven libraries has guaranteed that at least 20,000 pages will be borrowed. Funding for these 20,000 pages (about one-seventh) of the projected total of 145,000 pages was included in the proposal to the National Endowment. By May 2003, eleven libraries have committed to lending at least 167 unique titles as well as supplementary issues for 76 titles, thus adding issues from 243 titles to the nineteenth-century microfilming project. Since the Benson Collection films non–Mexico City titles first, the percentage of newspaper titles from Mexican states is presently skewed in their favor. The final list of titles in the project will probably show a greater parity between the two segments of the project.

In the days just prior to this meeting of SALALM, the Benson Collection is pleased to report the participation of the University of Connecticut (Storrs) library as the twelfth library to join in this cooperative venture. The inclusion of their newspapers will more than double the quantity of borrowed newspaper pages as originally proposed for the entire project, adding 62 unique titles and 39 supplementary issues to titles already in the project. A preliminary review of the titles indicates that many very rare materials may be added to the project, thus substantially enriching the project.

Independent Mexico in Newspapers, the 19th Century: Project Statistics

	Pages			Titles			
	Benson	Others	Total	Federal	States District	Benson[a]	Others[b]
Projected	125,000	20,000	356	219	146	356	—
As of May 2003	107,518	40,946	495	245	250	328	243
As of Aug. 2003[c]	107,518+	68,628	596	285	311	328	344[d]

a. Decreased due to unlocated titles or titles deleted because they were out of the scope of the project.

b. Includes unique titles and issues added to Benson Collection runs.

c. Addition of University of Connecticut's newspapers, which is subject to finding supplemental funding.

d. May be increased by approximately 48 titles from Tulane and Yale university libraries.

The present working list of 596 titles in the nineteenth-century newspaper project coupled with the 560 titles in the early-twentieth-century newspaper project combine in a corpus of more than 1,150 Mexican newspaper titles. Newspapers were defined to include satiric and political periodicals as well as quasi-newspapers, early forerunners of what people would now recognize as a newspaper (see Appendix I). It should be underscored that the cataloging of over 1,150 newspaper titles in the two projects will help in any attempt to create a comprehensive union list of Mexican or Latin American newspapers in the United States. This is a goal that has long been wanted since the publication of Charno's guide, after more than three decades, still the definitive holdings list of Latin American newspapers in the United States. These newspaper totals, moreover, represent about 20 percent of all Latin American titles and almost all of the Mexican newspapers published through 1929 reported by Charno. The cataloging of over 1,150 Mexican newspapers resulting from these two projects is a bibliographical tour de force by the Benson Collection's cataloging unit.

Aggregate project costs should be mentioned. "Preservation and Access Grants" of the National Endowment are matched two-to-one; that is, for every two dollars from NEH, the General Libraries has to spend at least one dollar in actual expenses or other cost sharing. The first project received $191,436 from the National Endowment and the second received $263,188 for a combined total of $455,000 (rounded). The General Libraries contributed approximately $227,500, plus associated expenses beyond those specified in the first grant.

The two projects to microfilm Mexican newspapers thus represent expenditures upwards of $700,000.

Because of National Endowment guidelines, however, only libraries within the United States can participate. It was not possible to borrow newspapers from Mexican libraries. Preliminary findings from investigations at the Hemeroteca Nacional (Mexico City) demonstrate that the participating U.S. libraries uniquely hold a significant percentage of the newspaper titles included in the projects. This is perhaps more true for the early-twentieth-century newspapers than for the early-nineteenth-century newspapers. This comparative work will be further refined in the course of the present project.

The Hemeroteca Nacional recently embarked with a Canadian firm to digitize its newspaper holdings. The president of the firm announced earlier this year:

> Cold North Wind Inc. and the National Newspaper Library (Hemeroteca) of the National Autonomous University of Mexico (UNAM) have finalized an agreement to digitize over 490 newspaper titles, this unprecedented project will create the single largest portal of Spanish-language historical newspapers on the Internet and will allow for access to be available to researchers and students in Mexico and around the world. (R.J. Huggins, e-communication, January 23, 2003; see www.paperofrecord.com)

The Benson Collection newspaper projects have chosen to reformat on the proven—and with the relatively less expensive—benefits of microfilm. The filming, however, has been done with the potential of digitizing from the film at a later time.

The benefits from these projects are as yet unmeasured. It is expected that academic communities, from junior colleges through postgraduate levels, in the United States, Mexico, and Western Europe will most benefit from the projects' results. Researchers, particularly those outside the United States, investigating the events of the Mexican Revolution, as well as its antecedents, its legacy, and the role of foreign powers, will find that these primary sources now available on microfilm provide perspectives for analyses not previously feasible due to the expenses associated with travel to the Benson Latin American Collection and other research libraries to consult the original newspapers. In addition, those investigating the development of journalism and the work of publishers, editorialists, artists, and cartoonists in early-twentieth-century Mexico will find the microfilmed newspapers an important resource.

It may be noted that even before the first project was completed, the Benson Collection received several requests from institutions in the United States and Mexico for interlibrary loan or purchase of portions of the microfilm collection. The reaction upon examining the published guide by several Latin American bibliographers has been enthusiastic and gratifying. The web-version of the guide will be especially useful to researchers (see http://www.lib.utexas.edu/benson/revolutionarymexico/).

Notes and Observations on the Mexican Newspaper Proposals

Key aspects that led to a positive result in terms of obtaining NEH funding for the two projects include the following:

1. The need to do the project:
   - Intellectually important to the history of Mexico and the United States.
   - Preservation of the content since the newspaper format is, in general, in a precarious state because of its paper medium.
2. Logical arrangement of the material:
   - Geographical arrangement in two broad areas: newspapers from the Federal District and from the United States.
   - Alphabetical arrangement of titles under cities.
   - A cumulative alphabetical list by title indexed through reel and frame number.
3. Increased availability of the newspapers:
   - Cataloging and description available through OCLC and RLIN.
   - Potential for wide distribution through Interlibrary Loan Service or purchase.
4. Past track record with General Libraries and NEH projects:
   - Experienced staff.
   - Experienced faculty and students in the Preservation and Conservation program.
5. Collaborative effort with other libraries.
6. Dissemination of results in printed guide, web-based guide, and presentations.
7. Letters of recommendation from outstanding scholars of Mexican studies (not just history) from Mexico, Great Britain, and the United States.

All of these elements are interdependent and were necessary to attain the grant funds.

NOTES

1. See the Benson Collection website at http://www.lib.utexas.edu/benson/ for additional information.

2. Steven M. Charno, *Latin American Newspapers in United States Libraries: A Union List* (Austin: Published for the Conference on Latin American History by the University of Texas Press, 1969).

APPENDIX I

Definition of a "Newspaper"

From the Twentieth-Century Proposal (1999)

In selecting titles to be included in this project, the General Libraries follows the International Organization for Standardization (ISO) definition of a newspaper: a serial publication which contains news on current events of special or general interest, whose parts are listed chronologically or numerically and appear usually at least once a week. Newspapers usually appear without a cover, with a masthead, and are normally larger than approximately 12 by 17 inches in size. For present purposes, the definition is understood to include:

- General interest newspapers mainly reporting events that have occurred within the 24-hour period before going to press.
- Non-daily general interest newspapers (for example, local and neighborhood newspapers) that provide news covering a longer period of time, and also serve their readers as a primary source of general information due to their local origin.
- Newspapers that contain news of special interest, in addition to general information, targeted to clearly identified groups, such as ethnic or racial groups, labor unions, farming community, religious or political groups.

From the Nineteenth-Century Proposal (2001)

In selecting titles to be included in this project, the General Libraries has followed the precedent set in the Charno guide: "it became evident that the basis of selection should be broadened beyond the somewhat rigid definition originally suggested, in order to provide more comprehensive historical coverage" (p. xi). As a basis, then, the following "rigid definition" follows the International Organization for Standardization (ISO) definition of a newspaper:

> A serial publication that contains news on current events of special or general interest, whose parts are listed chronologically or numerically and appear usually at least once a week. Newspapers usually appear without a cover, with a masthead, and are normally larger than approximately 12 by 17 inches in size.

For present purposes, the definition is understood to include:

- General interest newspapers mainly reporting events that have occurred within the 24-hour period before going to press.
- Non-daily general interest newspapers (for example, local and neighborhood newspapers) that provide news covering a longer period of time, and also serve their readers as a primary source of general information due to their local origin.
- Newspapers that contain news of special interest, in addition to general information, targeted to clearly identified groups, such as ethnic or racial groups, labor unions, farming community, religious or political groups.

- Publications "with the look and feel of newspapers," that is, printed on newsprint, formatted in a manner similar to dailies, and that comment, sometimes in a satirical way, on contemporaneous events.
- Publications that were forerunners of newspapers and display all the characteristics in the ISO definition save size.

APPENDIX II

Agreement between Benson Collection and Participating Institution (2002)

We offer the following in exchange for your participation:

1. Fully authenticated CONSER-level cataloging in OCLC and RLIN for any title included in the project.
2. A positive silver 35-mm microfilm service copy of every reel containing one or more issues owned by your library. Multiple titles may be filmed in one reel.
3. Identification of issues or titles lent by your library to the project within the microfilm reel and set.
4. Mention of your library's participation in any publication resulting from the project.

Shipping, handling, and conservation:

1. We ask that you pay for shipment to us. We will pay for return shipment in equivalent manner and use the same domestic carrier, if you prefer.
2. As a general rule, bound materials will be filmed as is—this is especially true for newspapers published prior to about 1875.
3. Bindings would be removed only with the express, written approval of your library. We will not rebind. Loose newspapers will be returned in acid free folders. Bound newspapers will be returned as received unless otherwise agreed.
4. Repair and cleaning of newspaper pages will be performed only with the express, written approval of your library. In most cases, the newspapers will be filmed as is. The fragility of some newspapers, however, necessitates minimal repair—brushing, use of wheat paste and either japanese or lens tissue to repair tears, flattening paper through humidification—to withstand microfilming. Such cases would be discussed and approved by you on a case-by-case basis.
5. Newspapers will be prepared for microfilming within the Benson Collection in a room dedicated solely to the project, so that only authorized personnel will have access to them. Especially rare newspapers will be safeguarded within the rare book stacks of the Benson Collection as a further precaution.
6. Every effort will be made to return borrowed newspapers as soon as possible. Because of the logistics in borrowing from several institutions and the careful preparation of the newspapers, however, newspapers may be borrowed for about 12 months or longer.

After filming, the General Libraries will maintain the Benson Collection newspapers in a state-of-the-art long-term storage facility. In an earlier, similar newspaper microfilming project, Harvard University chose to transfer its paper copy of a borrowed newspaper to the Benson Collection. With due authorization, we will accept the responsibility

to maintain the original paper copy from any institution that will be satisfied with having a positive microfilm copy in its stead.

Participating Institutions

Early Twentieth-Century Newspaper Project (2000–2002)

- Library of Congress, Washington, D.C.
- Latin American Library, Tulane University, New Orleans, La.
- Harvard College Library, Harvard University, Cambridge, Mass.
- Boston Public Library, Boston, Mass.

Nineteenth-Century Newspaper Project (2002–2004)

In addition to those above:

- Latin American Collection, Sterling Library, Yale University, New Haven, Conn.
- University of Illinois Library, Urbana, Ill.
- Boston Athenaeum, Boston, Mass.
- New York Historical Society, New York, N.Y.
- DeGolyer Library, Southern Methodist University, Dallas, Tex.
- University of Texas at Arlington Libraries, Arlington, Tex.
- Center for American History, University of Texas at Austin, Austin, Tex.

Recently added:

- The University of Connecticut Library, Storrs, Conn.

17. Bibliografía nacional como sistema de repertorios bibliográficos para el estudio de la cultura cubana

Araceli García Carranza

La bibliografía nacional describe y controla el movimiento editorial de un país. De manera que esta obra registra publicaciones impresas, y excepcionalmente no impresas, de autores nacionales, sin distinción de materias, ni de idiomas, ni de lugar de publicación; así como información sobre el país en cuestión publicada en cualquier parte del mundo.

Por tanto esta función primera de las bibliotecas nacionales solo logra la exhaustividad a través de los suplementos, sin embargo es centro de un sistema orgánico de repertorios que la complementan. Algunos surgen de ella y otros se desarrollan tangencialmente pero en ambos casos se entroncan a su enramado. Así como la estructura interna de una computadora es un árbol, la bibliografía nacional es también un árbol cuyas ramas resultan otros repertorios que desprendidos o relacionados con ella la complementan y la hacen centro de un sistema.

En particular Cuba posee una bibliografía nacional in-interrumpida ya que el primer bibliógrafo cubano Antonio Bachiller y Morales publicó en 1861 la primera bibliografía que abarca desde el primer impreso (1723) hasta 1840 compilación publicada en el tercer tomo de su *Apuntes para el estudio de las letras y la instrucción pública* en Cuba. Bachiller tuvo sus continuadores en Eusebio Valdés Domínguez, Francisco Jimeno, Domingo del Monte y Manuel Pérez Beato quienes completaron este precioso legado en la *Revista de Cuba* y en *El Curioso Americano.* Luego el bibliógrafo mayor de Cuba Carlos Manuel Trelles y Govin compiló la bibliografía del siglo XIX, antes de las de los siglos XVII y XVIII, y traspuso el siglo con la compilación de su Bibliografía Cubana 1900–1916. Con esta obra se detuvo temporalmente la bibliografía nacional hasta que en 1937 apareciera el *Anuario Bibliográfico Cubano* de Fermín Peraza, el cual se publicó en Cuba hasta 1958. Por tanto quedaron vacíos los años 1917–1936, los llamados años huecos o laguna bibliográfica. La obra bibliográfica lograda hasta 1958 se debió a los esfuerzos individuales de cubanos ilustres, verdaderos fundadores que hicieron posible esta memoria viva de nuestro acervo cultural.

En los años 60 esa etapa vacía de 1917–1936 que no había sido compilada anteriormente por ningún bibliógrafo, se reconstruye mediante la consulta de

los catálogos de los fondos antiguos, las *Crónicas de León Primelles,* y las ricas colecciones de Antonio María Eligio de la Puente y del sabio polígrafo Fernando Ortíz, adquiridas por la Biblioteca Nacional.

Posteriormente fue recompilada la bibliografía cubana del período 1900–1916 acorde con los fondos de la Biblioteca Nacional de Cuba, complemento de interés a la bibliografía de este período que aunque compilada anteriormente por C. M. Trelles fue necesario determinar que poseíamos realmente en las más importantes bibliotecas del país (Biblioteca Nacional José Martí, Universidad de la Habana y Sociedad Económica de Amigos del País) para facilitar la búsqueda y adquisición de lo que no poseíamos y poder dar un servicio más eficiente.

Por su parte la bibliografía corriente posterior a 1959 reaparece en 1968 con un primer volumen abarcador del período 1959–1962, anteriormente en 1967 (por razones editoriales) había aparecido el volumen correspondiente a 1963–1964, y en otro aparte el movimiento editorial 1965. En 1964 Cuba dicta el decreto del 17 de marzo de 1964, el cual garantiza el depósito legal que tuvo su origen a mediados del siglo XIX pero que había sido olvidado a pesar de sucesivas derogaciones y rectificaciones. Recientemente se aprobó el decreto 265 de 20 de mayo de 1999 el cual garantiza el depósito legal, en la Biblioteca Nacional José Martí, de documentos en cualquier soporte en que éstos aparezcan. A partir de 1965 en nuestra bibliografía nacional se incluyen nuevas secciones, entre otras, los esquemas bio-bibliográficos de autores fallecidos cada año, contribución básica para un diccionario bio-bibliográfico.

Otros horizontes enfrentan la *Bibliografía Cubana 1971,* la cual marcó un hito en nuestro desarrollo bibliográfico, al hacer patente que cambio y permanencia cultural resultan conceptos que se complementan. Más abarcadora que las anteriores compilaciones, esta obra comenzó a reflejar la realidad de la cultura cubana. En efecto, en el III Encuentro de Bibliotecas Públicas, celebrado en la Habana en octubre de 1971, se acuerdan nuevas secciones que a partir de ese año describirían en nuestro repertorio bibliográfico nacional: carteles o afiches, catálogos de exposiciones, discos, la producción cinematográfica y las emisiones postales del país. Posteriormente, los repertorios bibliográficos de carácter nacional, de los años 1972–1976 siguieron ofreciendo la misma información con sólo algunas variantes en beneficio de su desarrollo.

En los años (1972–1976) el sistema editorial del país, se integra en editoriales. Miles de títulos son editados ante las crecientes necesidades educacionales e intelectuales promovidas por la conformación cultural y estética del país. En especial en 1977 la *Bibliografía Cubana* como instrumento práctico de información y como registro de nuestra producción editorial incluye una nueva sección que describe gran parte de la edición de mapas publicados en Cuba desde 1959. Las características propias de estos materiales han impedido una frecuencia determinada y/o estable con respecto a su aparición en el repertorio nacional. Hace algunos años logramos la compilación de la cartografía

nacional correspondiente al período 1977–1991, la cual será incluida en la *Bibliografía Cubana 1990,* aún sin publicar. Una mejor organización logra la *Bibliografía Cubana 1978* al incluir el análisis total de la información en un índice único de títulos y otro analítico. Esta modificación facilitó la recuperación de la información y procuró una mejor uniformidad en el lenguaje de búsqueda utilizado.

En 1979 se inicia la descripción de programas, documentos de primera mano para la historia de nuestra cultura, y en 1980 se incorporan las obras musicales impresas, relación alfabética que requirió una considerable labor de búsqueda al extenderse su descripción bibliográfica, en forma retrospectiva hasta 1972. Una variante sufrió la información bio-bibliográfica la cual estuvo limitada hasta 1979 a la vida y obra de literatos y científicos, y a partir de 1980 incluyó datos de la vida y la obra de cubanos insignes.

En 1982 nuestro primer repertorio sufre nuevas modificaciones en beneficio de un mayor perfeccionamiento técnico: su periodicidad bimestral pretendió acelerar el flujo de la información para satisfacer el canje que sostuvimos con el campo socialista. Pero por razones económicas en 1990 retomamos la frecuencia anual y la clasificación Dewey (por su universalidad). Además, en los difíciles años 90 logramos compilar la *Bibliografía Cubana 1991* aún sin publicar, también compilamos los años 1992–1993 (volumen publicado con el apoyo del Proyecto Atlantea de Puerto Rico) y posteriormente para los años 1994–1996 y 1997 hacemos esfuerzos por tratar de publicarlos. En ello se empeña la Dra. Haydeé Muñoz de la Universidad Río Piedras de Puerto Rico. Hoy por hoy hemos terminando la *Bibliografía Digital* 98 en formato UNIMARC y estamos trabajando, al unísono, las *Bibliografía Digital* 1999–2000 y 2001. Además organizamos y procesamos los años 2002–2003 según flujo informativo teniendo en cuenta, principalmente, el cumplimiento de la Ley de Deposito Legal (20 de mayo 1999).

De manera que modificaciones y variantes enriquecedoras han favorecido el desarrollo de nuestro primer repertorio nacional que aún no podemos declarar totalmente automatizado sino en proceso de automatización. Por su parte las bibliotecas provinciales han desarrollado las investigaciones correspondientes para el rescate de sus movimientos editoriales retrospectivos.

En la actualidad especialistas del Departamento de Bibliografía Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí han sido tutores de más de 15 tesis de grado presentadas en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana mediante las cuales se ha recompilado el deslumbrante siglo XIX cubano no con el propósito de superar la obra del bibliógrafo mayor de Cuba, Carlos Manuel Trelles y Govin, sino con el propósito de determinar qué fondos reales poseemos en las más ricas bibliotecas de la capital cubana (Biblioteca Nacional José Martí, Instituto de Literatura y Lingüística y Universidad de la Habana).

Respecto a la clasificación y análisis de las obras descritas estas tesis precedidas por enjundiosos estudios de cada uno de los períodos analizados

facilitan la recuperación de miles de datos y por tanto promueven el estudio de múltiples temas de carácter histórico, político, social, cultural, literario, así como el análisis bibliométrico de las mismas.

Pero el perfeccionamiento de la bibliografía nacional corriente y retrospectiva ocupa la atención de especialistas de todo el mundo. Cuba, en especial, ha demostrado ampliamente su interés por este aspecto. Hace ya varios años la Biblioteca Nacional José Martí ha estado vinculada al estudio y desarrollo de las bibliografías nacionales de los distintos países, en especial de América Latina, con vistas a lograr un mayor desarrollo del sistema, así como un mejoramiento en la efectividad de sus servicios. Por ello, hemos analizado las bibliografías nacionales latinoamericanas existentes en los fondos de la Biblioteca Nacional José Martí y hemos comparado, específicamente, distintos aspectos significativos de las compilaciones nacionales latinoamericanas. En el caso de Cuba la Biblioteca Nacional José Martí es desde 1961 el autor corporativo de sus repertorios de carácter nacional. Actualmente Cuba es el país que recoge una mayor cantidad de tipos de documentos.

Pero la bibliografía nacional no es por sí sola el único inventario de nuestra cultura ya que de ella se desprenden otras bibliografías que hacen más fuerte el aporte de la Biblioteca Nacional a la investigación bibliográfica, nuestra institución ha compilado y publicado otros repertorios de interés histórico, entre otras, las bibliografías de la Guerra de los Diez Años (1868–1878), la Guerra Chiquita (1879–1880), la Guerra de Independencia (1895–1898), y la Revolución correspondiente al período (1959–1972), los cuales resultan repertorios imprescindibles al estudioso de la historia cubana. Estos facilitan en forma sistemática la localización del dato preciso, evitando infinitas e innecesarias búsquedas. En ellos la información aparece organizada por materias generales y específicas en los índices correspondientes, y por aspectos dominantes en el cuerpo de la obra, la clasificación acorde con las características de la información recuperada en cada caso. Las bio-bibliografías no esquemáticas de grandes figuras de la cultura cubana las cuales siguen el paso a la vida y a la obra de creadores de tránsito dinámico y de realizaciones profundas son repertorios que también se ramifican del tronco primero. Investigaciones y recopilaciones de datos al paso progresivo de los años y descripción de la obra de figuras imperecederas, factores con los cuales ha sido posible crear estos repertorios de consulta que dan acceso al ámbito de una obra y a la ascendente trayectoria vital de un creador. Contribuir a ese acceso como puerta de entrada ha sido el propósito fundamental de esta tarea retrospectiva que la Biblioteca Nacional ha realizado sobre figuras tales como José Martí y otras figuras cimeras de la literatura, la historia y la cultura del país como Fernando Ortiz, Emilio Roig de Leuchsenring, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Lisandro Otero, Dulce María Loynaz, Mario Rodríguez Alemán, y otros. En general estas investigaciones bibliográficas se realizan sobre las colecciones de estas figuras. A veces el trabajo bibliográfico promueve el donativo de las mismas

y otras veces la adquisición de ellas promueve el trabajo bibliográfico. En ambos casos los repertorios son extensos y precisos precedidos por análisis bibliográfico crítico. Paralelamente se satisfacen las exigencias de técnicos y científicos que solicitan nuestros servicios bibliográficos.

Pero no olvidemos las publicaciones seriadas las cuales por su naturaleza específica y por su desarrollo en nuestro país han requerido un mayor control bibliográfico. El procesamiento técnico de estos documentos cubanos correspondientes a los siglos XVIII y XIX dio lugar al *Catálogo de Publicaciones Periódicas de los Siglos XVIII y XIX,* el cual ha resultado obra de consulta en bibliotecas cubanas y extranjeras. Su segunda edición, ya agotada, ofrece una mayor información enriquecida con innumerables adquisiciones y donativos. La indización o procesamiento analítico de las revistas cubanas más relevantes del siglo XIX (más de 60 títulos) ha favorecido aún más el control bibliográfico y ha acelerado la creación de otras obras de consulta.

En cuanto a la organización de la información ofrecida por las publicaciones seriadas cubanas del siglo XX, la Biblioteca Nacional compila desde hace unos años el *Catálogo de Publicaciones Periódicas Cubanas* de esa centuria e inició, en 1970, la publicación del *Índice General de Publicaciones Periódicas Cubanas,* complemento de primer orden de la bibliografía nacional, el cual analiza, con rigurosidad, las revistas publicadas cada año. La acumulación de esta información anual ha promovido recopilaciones retrospectivas de distintos temas tales como poesía, cine, música, y televisión que en algunos casos han sido tesis de grado para obtener Licenciado en Información Científica. O sea que de este *Índice General* se han desprendido y desprenden retrospectivas (desde 1970 hasta nuestros días) que ofrecen una información exhaustiva de distintos temas, fundamentalmente, literarios, históricos y culturales.

Por supuesto que el desarrollo de este repertorio (que ya acumula aproximadamente 10.000 asientos por año) no excluyó el análisis retrospectivo de publicaciones seriadas cubanas del siglo XX, así como tampoco el análisis de algunas revistas cerradas y de otras que se publican actualmente, estas por su larga vida y su importancia para la cultura del país resultan muy consultadas. En este caso los índices abarcan desde los inicios de la publicación hasta que comienza a aparecer su información en el *Índice General.* En lo referente a los índices de colecciones cerradas correspondientes al siglo XX, la Biblioteca Nacional ha compilado más de 60 títulos de revistas.

De esta ingente tarea creadora de repertorios bibliográficos necesarios para satisfacer la demanda exigida por nuestros usuarios nacionales y extranjeros, tanto en el campo de las humanidades como en el de la ciencia y la técnica, da fe el *Catálogo de Publicaciones de la Biblioteca Nacional José Martí* (1978) el cual describe cientos de títulos impresos desde 1905 hasta 1977, así como su suplemento, abarcador del período 1978–1990, aún inédito. Ambos arrojan un total de más de 1000 títulos publicados. Sin contar varios cientos de bibliografías de ciencia y técnica y de humanidades que prestan servicio en

nuestra institución, en su mayoría listados bibliográficos, y en menor medida repertorios de mayor alcance no publicados aún. Repertorios desprendidos de la bibliografía nacional y otros complementarios de la misma. Todo un sistema que orgánicamente nos da una visión amplia de la bibliografía nacional ya que el resto de los repertorios desprendidos de ella o relacionados con ella, o lo que es lo mismo relacionados con nuestra creación intelectual, con nuestra cultura, complementan el árbol de la bibliografía nacional ramificado en un sistema imprescindible que describe en forma general o específica, corriente o retrospectiva la memoria viva de un país cuya cultura desarróllese en Cuba o fuera de Cuba es una sola por sus características propias, por su fuerza y riqueza y su muy definida identidad, es la memoria de Cuba y del cubano donde quiera que este habite.

18. Lecturas de la tradición literaria en el fin de siglo cubano

Ariel González

La tradición, como reservorio de la memoria colectiva que pretende fijar un principio de diferencia, necesita ser mostrada. Aun cuando se desempeñe desde la oralidad, es en la escritura donde hallará fe de existencia en el tiempo y por consiguiente la prueba de que la cultura es incesante transformación. Decir literatura es hablar de la tradición. El acervo que prefigura las imágenes de la literatura cubana resulta demasiado vasto, pero podemos señalar aquellos textos que de manera directa intentan sostener un ideal de tradición literaria. El fin de siglo cubano ha sido pródigo en lecturas enfrentadas, definidas según patrones de elección que buscan acomodo bien en un saber de pertinencia política, o en cierto reverso cultural, cuando en verdad no son más que una misma perspectiva: todo valor comprendido en la tradición literaria cubana busca afirmar una identidad.

Es la historia no sólo de las interpretaciones de nuestra herencia cultural, sino también el compendio de modelos de pensamiento que determinan las opciones de lectura. En lo fundamental se observan dos caminos, el que busca refrendar una jerarquía de valores, señalando en el pasado aquellos autores y obras que se corresponden con cierta ideología identitaria, o el que mira queriendo abarcar todos los imaginarios que componen la unidad simbólica representativa de lo cubano. Durante las décadas del 80 y 90, la elección de seguir una u otra tradición literaria no comporta necesariamente dar continuidad a modelos creativos del pasado, aunque puedan verificarse, como es natural, elementos constitutivos de poéticas anteriores. Lo más relevante han sido las formas de recuperar la memoria escrita de una literatura que desde sus inicios busca penetrar los espacios de la isla.

La década del 80 fue fundamentalmente un período de transición, de ahí su gran complejidad. La cultura cubana había sufrido, durante los años comprendidos entre el primer (y único) Congreso de Educación y Cultura, de 1971, y la conformación en 1976 del Ministerio de Cultura, los embates de una política cultural empobrecedora, que algunos autores extienden más allá de ese "quinquenio gris". Fueron, los primeros años 80, tiempos de corrección de aquellas posturas ideológicas que pretendían conservar criterios de cultura partidista, un ideal de compromiso político desde la creación cuya experiencia en la década anterior había sido, fundamentalmente, la exclusión de toda expresión

estética considerada "no compatible" con la llamada "cultura socialista". Este cambio sucedió de forma gradual, de manera que muchos textos publicados en la década del 80, en Cuba, reflejaban la impronta ideológica del radicalismo de los 70. De hecho debemos entender que muchos de esos libros se concibieron en dicha década.

Un ejemplo palpable es el libro del historiador cubano Jorge Ibarra, que lleva por título *Nación y cultura nacional* y que fue publicado en 1981 por Letras Cubana. Es un análisis desde el punto de vista historiográfico de las aportaciones de la cultura literaria cubana hasta la primera mitad del siglo XX, a la formación de un ideal de cultura nacional, basado en la perspectiva teórica de Antonio Gramsci que establece dos conceptos de raigambre clasista, el de *cultura nacional* y el de *cultura nacional popular.* Con este libro Ibarra da cuerpo teórico a un ideal de la tradición literaria cubana que establece un preciso condicionamiento ideológico a su lectura. Se trata de dos líneas definidas según el carácter social o de compromiso atribuido a la literatura. A grandes rasgos reconoce como *cultura nacional* aquella que sólo se identifica con el espacio geográfico donde es concebida, mientras que la *cultura nacional popular* es la que se identifica con un concepto de pueblo al modo como lo concebiría una ideología marxista dispuesta siempre a reivindicar un contenido emancipador. Es importante que se reconozcan estas dos líneas, pues serán constantemente representadas como materiales simbólicos. En el caso del libro de Jorge Ibarra, tenemos la clásica lectura del pasado literario de la nación que prioriza los contenidos sociales, las respuestas viriles e inconformes de los escritores a una situación opresora que limita el ejercicio soberano de la patria. Podría mencionar varios ejemplos entresacados del libro, pero me limitaré al que sin dudas ha sido la mayor fuente de polémica durante este fin de siglo. Me refiero a la contraposición de las figuras de José Martí y Julián del Casal, nuestros dos grandes escritores modernistas. Si bien en José Martí se ha visto representado el ideal del escritor entregado a una causa revolucionaria, y por tanto creador de una literatura de hondo sentimiento patriótico y ético, en Julián del Casal se ha querido ver un ejemplo del poeta evadido de la realidad, con una literatura cercana al decadentismo estéril. Para el historiador Jorge Ibarra, Julián del Casal es un fiel representante de la *cultura nacional,* mientras que José Martí es el paradigma por excelencia de la *cultura nacional popular,* y por ende quien mayor reconocimiento merece a la hora de precisar una línea histórica, una tradición nacional.

Las décadas del 80 y del 90 en Cuba de alguna manera van a estar marcadas en lo que a literatura se refiere por las respuestas que se deriven de esta supuesta contraposición. La llegada de una nueva generación literaria traerá consigo el deseo de reinterpretar el pasado literario en función de su propia cosmovisión y necesidades expresivas. Se va a dar como hecho relevante la reivindicación de la figura de Julián del Casal, sin desmerecimiento ninguno de la de José Martí, lo cual supone una manera de leer la historia distinta, más

centrada en cuestiones de índole cultural y estética que en problemas ideológicos de naturaleza política. Junto a la reivindicación de Casal sucede también la de aquellas figuras de nuestro pasado literario que habrían de ser comprendidas desde una perspectiva ajena a la literatura de contenido social. Es el caso del grupo Orígenes, con la figura del poeta José Lezama Lima a la cabeza. Un primer momento en la recuperación de ese legado literario se va constatar en la escritura misma. Los jóvenes poetas de los 80 generan una poética que reacciona contra la norma conversacional que primó en las décadas 60 y 70, y proponen nuevos modelos de aprehensión de la realidad, desde una perspectiva de hondo sentido individual (no individualista). Pero el campo literario cubano, con su aún poderosa constricción ideológica, miraría con recelo a esta poesía a la cual se le endilgó una postura evasionista. Con tanta fuerza se había arraigado en el pensamiento cultural cubano el criterio de una literatura de contenido social como única posibilidad de aprehensión de lo nacional, que la mayoría de los textos críticos que dieron cuenta de esta nueva poesía se vieron en la necesidad de hacer ver que no había tal alejamiento.

En otro lugar, la crítica desempeñó un importante papel en la valoración de aquellos poetas mayores que habían sido expulsados de la tradición. La mayoría de los textos sobre la obra Lezama Lima, por ejemplo, comenzó a escribirse a partir de la segunda mitad de la década del 80. Destaco dos: *Lezama Lima: una cosmología poética,* de Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes, publicado por Letras Cubanas en 1990, y *La solución unitiva: sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima,* de Jorge Luis Arcos, publicado por la editorial Academia en 1990. De este último autor, que es uno de los más acuciosos investigadores de la obra del grupo Orígenes, quisiera analizar aquí un libro dedicado al estudio de la poesía de Fina García Marruz y confrontarlo con otro libro, este es, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén,* de Nancy Morejón, libro de 1982, de la Editora UNEAC, acerca de un poeta cubano excepcional. Nicolás Guillén representa desde la poesía los principios de identidad y por ende de la nacionalidad cubana por medio del mestizaje, es decir, a la integración en la expresión poética de las simbologías étnicas que conforman el todo que es la nación cubana. Ese es el argumento del libro de Nancy Morejón, pero no solamente la cuestión del mestizaje, a partir de una lectura ideológica de su poesía y el reconocimiento de que reivindica las clases sociales históricamente marginadas durante la República prerrevolucionaria, se le otorga la calidad de "poeta nacional", representante cimero de las esencias nacionales y por tanto, en modelo para la dilucidación de dichas esencias en la poesía cubana. La figura de Guillén, como es de esperar, y por fortuna, no padeció el silenciamiento que padecieron otros poetas de renombre indiscutible. En 1988 aparece el libro de Jorge Luis Arcos *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* que incluye un capítulo de sumo interés titulado "Para una poética de lo cubano". Allí Jorge Luis Arcos se desembaraza de la perspectiva eminentemente político-ideológica y se vincula a un dominio de raigambre

estético-filosófico. Hace una operación autolegitimadora que es hallar la vinculación entre sus tesis, que son básicamente las tesis del origenista Cintio Vitier en su medular ensayo de 1957 *Lo cubano en la poesía,* y los imperativos gnoseológicos del marxismo. Las esencias de lo cubano reportadas por Vitier y que Arcos reconsidera "no pueden sino adquirir el valor sino de generalizaciones relativas, históricamente comprendidas y nunca como absolutos poéticos. . . . Una comprensión marxista de los contenidos de una determinada literatura nacional, no podría sino asumir esta perspectiva". En esencia, Jorge Luis Arcos defiende una visión más democrática del modelo de interpretación del valor nacional desde un concepto más amplio del sistema referencial de la literatura. En otras apalabras, si lo nacional en Guillén según el análisis de Nancy Morejón, parte de una percepción objetiva y reivindicadora de la realidad histórico-social; en Fina García Marruz, según Arcos, lo cubano ocupará zonas de subjetividad, de interiorización personal de la realidad que responde a un modo específico de aprehender, desde el lenguaje poético por sí mismo, una identidad nacional. Es, por decirlo de algún modo, una metafísica de lo cubano, históricamente documentada.

A grandes rasgos son esos los movimientos gnoseológicos que se dan en el fin de siglo cubano respecto a las variantes de lectura de la tradición literaria y su vinculación con los conceptos de identidad y cultura nacional. Quizás lo que mejor ilustre este ejercicio es un pasaje que nos refiere Cicerón en su *De legibus:* cuenta que cierta vez los atenienses enviaron una embajada a preguntar al oráculo, cuáles religiones debían conservar y cuáles no. El Oráculo responde que debían seguir sus tradiciones. Los atenienses se marchan pero regresan tras comprender que la respuesta recibida estaba incompleta, pues sus antepasados habían cambiado sus tradiciones muchas veces, y le preguntan al Oráculo cual tradición, entre tantas, debían seguir. A lo que el Oráculo responde: la mejor. Podemos decir que la moraleja está en la inconsistencia de ciertas preguntas, la respuesta precisa no debía darla el Oráculo sino los propios atenienses a partir de la formulación, siempre histórica y culturalmente condicionada, de un sistema de valores que justifique sus principios de razonamiento y elección. La cultura cubana de fin de siglo experimentó un cambio paulatino desde la disección ideológica del pasado literario a la unificación sobre la base de un sistema de valores otro, más inclusivo, más respetuoso de las particularidades de la literatura en su relación con el tiempo. Si dije que simbólicamente esa oposición se manifestó en la dicotomía Julián del Casal-José Martí, la unificación se resuelve también en un abrazo simbólico, en el poema de Raúl Hernández Novás "El sol en la nieve", publicado en 1986:

> Juntos juntos los dos bajo un cielo
> *Nos agriamos en vez de amarnos*
> Yo con mis pies cansados tú con el
> pensamiento de mármol de tu frente

Nos encelamos en vez de abrir vía
juntos
Juntos los dos sobre la tierra
sangrante
Entre la fronda roja y el fruto
Que escondía una luz vaticinada
Padre padre qué largo camino
Yo los junto
Yo los junto *Los dos se abrazan*

BIBLIOGRAFÍA

Arcos, Jorge Luis. *En torno a la obra poética de Fina García Marruz.* La Habana: Ediciones Unión, 1990.

———. *La solución unitiva: sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima.* La Habana: Editorial Academia, 1990.

Ibarra, Jorge. *Nación y cultura nacional.* Ciudad Habana: Letras Cubanas, 1981.

Morejón, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén.* La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

Rensoli Lourdes e Ivette Fuentes. *Lezama Lima: una cosmología poética.* Ciudad Habana: Letras Cubanas, 1990.

Trinidad and Tobago

19. Creating a Home for Culture in the Republic of Trinidad and Tobago

Allison C. B. Dolland

Introduction

Globally ethnic and religious conflicts continue to plague many societies. This is not a new phenomenon. It is therefore not surprising that cultural issues have increasingly taken center stage in national, regional, and international fora. In its *Universal Declaration on Cultural Diversity,* the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization notes that culture is at the heart of contemporary debates about identity, social cohesion, and the development of a knowledge-based economy.[1] Indeed

> culture takes diverse forms across time and space. This diversity is embodied in the uniqueness and plurality of the identities of the groups and societies making up humankind. As a source of exchange, innovation and creativity, cultural diversity is as necessary for humankind as biodiversity is for nature. In this sense, it is the common heritage of humanity and should be recognised and affirmed for the benefit of present and future generations.[2]

While the intrinsic value of cultural diversity is undeniable, its effective management presents significant challenges for heterogeneous societies such as the Republic of Trinidad and Tobago.

This paper examines the historical events that have led to the presence of various religious and ethnic groups within the republic. It explores the steps taken to create a home for the various local cultural manifestations, and considers the many dimensions of such a home within a diverse society. Facets of integral importance to the process are the requisite legal, institutional, and policy frameworks to facilitate the development of culture. Of significance also are the major catalysts that influence the creation of an environment where all cultural forms are nurtured. The cultural spaces or sites that have emerged as outlets for cultural expression constitute yet another critical element of the discussion.

This paper shows there is indeed a home for all cultures in the society and that despite the problems encountered, the cultural expressions of the constituent groups within the society have survived and formed distinct elements of the national identity. Further, these elements have found avenues for self-expression within the existing but limited cultural spaces. It is not within

the purview of this study to examine the carnival arts, which have evolved differently.

Birth of the Republic

The Republic of Trinidad and Tobago began from a complex historical heritage that created a population divided along ethnic and religious lines, as well as socioeconomic strata. The larger of the two islands, Trinidad, became known to the New World when Columbus landed there in 1498. Only eighty kilometers by sixty kilometers, the island was not considered of significant economic importance, so the first Spanish settlement was not established there until almost one hundred years later in 1592. Trinidad was captured from the Spanish in 1797 by a British naval expedition and formally ceded to the British Crown in 1802 under the Treaty of Amiens. In the late 1790s, there was a considerable influx of French colonists driven by the French Revolution from Haiti, Grenada, and other French-speaking colonies. The French along with smaller numbers of other Europeans were attracted by a proclamation issued by the Spanish government, which offered large tracts of land in Trinidad on very favorable terms to Catholic settlers.

Colonization brought with it the virtual decimation of indigenous peoples, and thereafter the slave trade, since a large workforce was required to man the plantations that supplied the European market with sugar, cocoa, and coffee. When slavery was abolished in 1834, there was a shortfall in labor for agriculture. Portuguese laborers from the island of Madeira began arriving in Trinidad between 1834 and 1860. In 1845, the first indentured or contract laborers were brought from India to work on the plantations. This system of indentured laborers lasted until 1917. Between 1849 and 1866, immigrant laborers were also brought in from China, and in the 1900s, merchants came from Lebanon and Syria. The majority of these immigrants settled in Trinidad while the population of Tobago remained predominantly African.

Tobago was virtually ignored for many decades after discovery. The tiny island was visited by the English captain Robert Dudley in 1596, but remained uninhabited until 1632. For the next two hundred years, Tobago changed hands among the Dutch, the English, and the French; all of them rival colonists. The Treaty of Paris eventually ceded it to Britain in 1814. In 1889, Trinidad and Tobago became united as one territory and the finances of the two islands were merged. Trinidad and Tobago achieved full independence from Britain in 1962 and became a republic in 1976.[3]

The population census of 1990 identified a multiplicity of religious and ethnic groups among an estimated total population of 1.3 million, 50,000 of whom live in Tobago. The largest ethnic groups within the society are Africans (39.6 percent) and East Indians (40.4 percent), as can be seen in table 1.

Table 1: Ethnic Composition—Trinidad and Tobago

Nationality	Percentage
African	39.6%
East Indian	40.4%
Mixed	18.4%
White	0.6%
Chinese	0.4%
Other	0.2%
Not stated	0.4%

Source: Government of the Republic of Trinidad and Tobago. *1990 Population and Housing Census: Population by Sex, Number of Households, Number of Buildings; Institutions and Business Places for Major/Minor Divisions at Locality and Town/Village Levels.* Port of Spain: Office of the Prime Minister, Central Statistical Office, 1992.

The major religious groups in the country are the Roman Catholics (29.4 percent) and the Hindus (23.8 percent), as can be seen in table 2.

Table 2: Religious Composition—Trinidad and Tobago

Religion	Percentage
Roman Catholic	29.4%
Hindu	23.8%
Anglican	10.9%
Muslim	5.8%
Presbyterian	3.4%
Other	25.7%
Not stated	1.0%

Source: Government of the Republic of Trinidad and Tobago. *1990 Population and Housing Census: Population by Sex, Number of Households, Number of Buildings; Institutions and Business Places for Major/Minor Divisions at Locality and Town/Village Levels.* Port of Spain: Office of the Prime Minister, Central Statistical Office, 1992.

Ethnic and religious groups intersect to a large degree. Furthermore political and social affiliations are shaped to some extent by race. These complex interrelationships make for interesting dynamics within the society.

Managing Cultural Diversity: The Role of Government

The legacies of the violent oppressive forces of colonization, slavery, and indentureship have shaped the fabric of the society for over five hundred years. The virtual decimation of indigenous peoples, forced religious conversion, loss of language, destruction of the family unit, and the severing of cultural ties created a people adrift, in search for a new cultural identity. The postcolonial

period saw "entrenched ideological and institutional racism."[4] The institutional aspect of racism was "manifested in discrimination against non-whites in business, the civil service, the churches and schools, the courts and social life in general."[5] In the last one hundred years much has been done to weave the fabric of Trinidad and Tobago's cultural identity in the face of growing socioeconomic problems; subtle prejudices; and deeply entrenched political, ethnic, and religious biases.

The advent of national independence merely marked the beginning of yet another phase in the long and difficult journey towards national unity. At that time, the new National Anthem of the Republic made a promise that every creed and race should find an equal place. The pursuit of this goal has been a difficult challenge confronted by successive political regimes. Critical elements of the emerging government strategy to deal with this challenge were legislative reform, the creation of a state agency to manage resources allocated to culture, the formulation of a national cultural policy, and the development of an appropriate infrastructure.

The primary aim of legislative reform was the discouragement of discrimination in all forms in order to create an atmosphere where cultural sensitivity is displayed and all cultural art forms can find a home. The Constitution of the Republic recognizes the right of all individuals "without discrimination by reason of race, origin, colour, religion or sex to freedom of conscience and religious belief and observance and freedom of association and assembly."[6] An independent judiciary safeguards these constitutional rights. The strength of the constitution itself is reinforced with a legislative framework that has been significantly modified over the last one hundred years.

One of the changes to this framework was the removal of laws that discriminated against the cultural and religious practices of certain sections of the population. There were statutes that hampered the free religious practices of two groups of African Origin: the Spiritual Baptists and the Orisa.[7] During the period of colonialism, these groups were legally restricted from beating drums, blowing horns, or using noisy musical instruments in public places—activities which are considered integral to their religious observances. In addition, there was modification of existing legislation to ensure that the definition of blasphemy, a punishable offence, was appropriate for a multiethnic, multireligious society such as the Republic of Trinidad and Tobago.[8] Culturally specific Christian terms, such as "church" and "clergyman," were removed from the law books and substituted with neutral language such as "religious building" and "religious head or official" respectively, thereby providing protection under the law for all religious groups. Laws were also enacted to provide for the recognition of Muslim, Hindu, and Orisa marriages.[9]

To ensure that the rights of all ethnic groups were protected, new equal opportunity legislation was enacted.[10] This legislation prohibited discrimination for reasons of race, ethnicity, and religion in both the public and

private sector. It also provided for the appointment of an Equal Opportunity Commission and a Tribunal to investigate allegations of discrimination.

Legislative reform also facilitated the declaration of national public holidays, days of religious and/or historic cultural significance to the recognized religious and ethnic groups within the society.[11] Many other legislative changes and additions have been made or are on the agenda as dialogue with all relevant stakeholders continues to ensure legislative equity and transparency, which is the foundation upon which cultural development must take place.

Hand in hand with legislative reforms, the government had to create a primary agency to manage culture. This agency is the Division of Culture, which has been allied to a variety of government ministries over the years. This entity is mandated to protect the components of the nation's multifaceted cultural heritage, and to uphold the values and cultural identities of the constituent groups. Successive governments over the last twenty years have, through the Division of Culture, granted financial and technical assistance to various national religious and cultural organizations to produce festivals and celebrations. While the support given to culture by the division has indeed been invaluable, much of the work done over the years has been on an ad hoc and on-demand basis. A more coherent approach involving all stakeholders is necessary. This must go hand in hand with a clear long-term vision and an articulated strategic plan for the realization of this vision. The public must also be kept abreast of all plans and ongoing progress, so that those who are part of the journey may see how resources are being distributed and what advancements are being made.

Central to the creation of a home for culture is the state policy on culture. The national policy has found embodiment in several documents that have been proposed over time to effectively promote cultural diversity. In consultation with all representative cultural and artistic organizations across Trinidad and Tobago, the government drafted a policy reflective of the multiethnic and multicultural fabric of the republic. The Visual and Performing Arts Policy of Trinidad and Tobago was approved in 1999. It guarantees that "creative spaces and infrastructure for diverse ethnic arts and cultures would be given high priority by the Government and that they would be strategically located in both rural and urban areas to ensure that blossoming cultural activities are appropriately nurtured."[12] Subcommittees for the visual, performing, musical and carnival arts work with the Cultural Council of Trinidad and Tobago to fulfill the vision articulated in this policy. Although the advent of this policy is recent, it has served to fill a large gap in the government's strategy for the management of culture. The current governing regime is revisiting it.

It is clear that effort has been made by the government to create an environment conducive to a multiplicity of cultural expressions. Nevertheless, there is still a great deal of dissatisfaction by many groups with regard to the performance of the state. Rumblings of discontent center around the conflicting

perspectives on what really constitutes national culture and equity in the distribution of national resources to support cultural spaces and activities. Further discontent has been caused by the fact that many of the promises made by successive governments have not been kept. Another factor that has contributed to the growing number of disgruntled individuals is the fact that a few politicians and other prominent members of the society have sought to create a power base within the society, by playing upon religious, ethnic, and cultural differences. Despite the negative effects of this "divide and conquer" strategy, the various political parties that have governed the nation since independence have still managed to make strides in finding a hospitable environment for the cultures of the existing ethnic groups. The government's continued commitment to the principles of equity and transparency, the devotion of greater manpower and financial resources for cultural management, and continued dialogue among all stakeholders will continue to be of critical importance if the goal of sustainable cultural development is to be realized.

Other Catalysts for Cultural Development

Apart from the efforts by the public sector, there have been several other major catalysts that have contributed to the development of a home for the disparate elements of local culture. The recognition and acclaim given to artistes locally and internationally have served to validate efforts and sacrifices made for the various art forms over the years and acted as a stimulus to cultural development. The support provided by the various stakeholders within the society has also contributed significantly to developments in the area. National arts festivals and competitions have also encouraged artistic innovation and creativity on an ongoing basis. Collectively these elements have aided burgeoning local cultural industries, which are now well poised for future growth. These catalysts will be examined briefly as a preamble to the exploration of the types of cultural spaces that exist and how the various cultural groups have adapted them for their needs.

Since independence there has been an increase in public appreciation for the talent and proficiency of the local artiste. This has only been achieved after a long uphill battle against the pervasive psychological complex of inferiority borne of the colonial experience. This growth in the belief of the intrinsic value of expressions of local culture has been buoyed by the local and international recognition received by local artistes. At a local level the state has bestowed national awards on many individuals and associations from diverse areas of the arts.[13] These awards do not have a financial component, but they bring substantial prestige. National awards were first granted seven years after independence in 1969, and have been presented annually by the president of the republic to commemorate this event. Some of these artistes have also received acclamation at a regional or international level. Accolades received range from the Commonwealth Writers Prize and Tony Awards to the Nobel Prize

in literature.[14] On rare occasions, other local artistes have made a name for themselves in the entertainment industry, locally, regionally, or internationally, reaping great personal financial benefits. Such successes have been invaluable in reinforcing the belief of local artistes in their own abilities, and inspiring others to strive to achieve similar acclaim and prestige.

The recognition attained by local artistes has led to increased interest and active support for the arts by corporate entities as well as many prominent individuals, foundations, alumni associations, trade unions, social and sports clubs, professional and amateur groups, and many other groups. Foreign governments and international agencies have also been a source of constant support for the arts. The critical role of these groups is to fill the gaps in funding to sustain local cultural activities. These various entities also provide access to private spaces for public cultural events and invest time as well as their own human resources in cultural endeavors on an ongoing basis, sometimes setting up mutually beneficial relationships, which last many years, but do not reap any financial rewards.

Another of the key factors that has contributed to not only the development of cultural consciousness but also the very art forms themselves is the tireless work of the various artistic associations and councils. Their efforts have truly been a labor of love. These associations range from those that are purely artistic in nature to others that are aligned to a particular religious or ethnic group. With over seventy of these associations working assiduously for the benefit of the visual, performing, carnival, and festival arts over the decades, there is now a much greater level of mutual acceptance of the cultural expressions of the different ethnic groups, as well as a growing commitment to preserve the national patrimony for future generations.[15]

Festivals and competitions have also been an important catalyst in the development of cultural manifestations. These range from religious festivals to national competitions that showcase visual and performing arts.[16] These activities provide an outlet for the untapped creative and physical energy in communities across the country.

The entrepreneurial possibilities presented by nascent local cultural industries are definite catalysts to cultural development. These industries are also a growing contributor to sustainable development since they provide sources of employment and avenues for wealth creation. Locally, however, these industries provide somewhat limited opportunities for artistes. A great deal of development for this market is still needed if these industries are to become economically viable.

The role of these myriad agents of cultural development in creating a home for the arts will continue to be critical. It is the interplay of the major stakeholders with the government and the major catalysts that will create the synergy required to help the nation fully realize its unique cultural identity and achieve national unity.

Evolving Cultural Spaces in Trinidad and Tobago

A cultural space "is an anthropological concept that refers to a place or a series of places at which a form of traditional or popular cultural expression occurs on a regular basis. However, the value of such cultural expression is not necessarily dependent on a particular space. Both cultural spaces and cultural expressions qualify to be regarded as masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity."[17]

Locally, cultural spaces are informal as well as formal, private as well as public, and physical as well as virtual. While the use of the available physical spaces plays an important role in cultural development, these spaces are not evenly distributed. They tend to be centered in large towns and cities. This means that small rural communities are at a disadvantage, because they do not have equal access to many aspects of cultural life simply by virtue of their size and location. It is not surprising therefore that citizens have always had to improvise when finding outlets for cultural creativity.

The most easily accessible and widely used cultural spaces are streets and other open areas. These informal spaces are of fundamental importance for many cultural activities. Indeed many of the national religious and arts festivals find their home on the streets, among the people. Associated activities range from street parades to outdoor rituals, concerts and displays, and celebrations involving thousands of spectators as well as participants. Apart from the streets, spaces such as public squares in the tradition of the Spanish *Plaza Mayor* and national and community parks are traditional outlets for creative output. The use of these informal spaces means that culture in its many forms can be taken to the people, wherever they are, with a minimum of cost. Apart from open spaces, all categories of performance, visual, and festival artistes have had to improvise by making full use of cinemas, hotels, sporting arenas, art galleries, church and community facilities, community and youth centers, private and public schools, cultural and sports clubs, homes of private citizens, and political party group facilities. These multipurpose spaces have had to serve as home to every imaginable type of cultural manifestation.

The government has over the years developed several types of formal cultural spaces. One such category is museums.[18] A small network of museums is being developed in conjunction with various nongovernmental organizations and individuals with the requisite expertise. Although there is no national theater, the government has built and maintains several spaces, which are used to fulfill the role of such a facility. These spaces are located in the country's two largest cities, which are the capital city of Port of Spain in the west of the island and the city of San Fernando in the south of the island. In Port of Spain the largest dedicated cultural facility is the Queen's Hall, which has just been remodeled. This facility is a 1500-seat theater with modern lighting and sound. Another smaller facility in the capital city is the Central Bank

Auditorium with a seating capacity for 500 persons. Although its stage space is relatively small, this venue is nevertheless frequently used for theater productions, concerts, and other cultural events. The most recent addition to the available cultural spaces in the capital is the amphitheater of the National Library with a seating capacity of 300. In the south of the island the primary cultural space is the Naparima Bowl. The Naparima Bowl has a seating capacity of 500 and is an excellent dance space that is also frequently used as a venue for dramatic performances.

The national network of public libraries also constitutes an important cultural resource at many levels.[19] In many rural communities, the library is the focal point of community life, providing a cultural space for art education, poetry readings, folk story telling, small-scale artistic productions, and other similar cultural expressions.

For decades the University of the West Indies (UWI), St. Augustine Campus, has been a hub of cultural activity. At the center of activities has been the Faculty of Humanities and Education, and in more recent times the Centre for Creative and Festival Arts. In the absence of a national academy for the arts, this entity has attempted, with limited resources, to fill some of the skills gaps that exist nationally. The Creative Arts Centre instructs two groups of students. The first is practitioners of the arts, and the second is undergraduates of the university. Areas of study include the carnival, visual, theater, and musical arts. The UWI, which is funded by regional governments, also has two theater spaces, one with new modern equipment, which can house up to 1500 persons, and an older one with a capacity for up to 500 persons. Another dimension of the university's importance as a cultural space is the presence of special collections of documents and artifacts in its many libraries.[20] Not only are these rare materials of local, regional, and international significance valuable research resources, they also constitute critical elements of national cultural heritage.

New media sources have brought virtual spaces for cultural expression as well as a unique set of challenges for future development. Currently there are twenty-one radio stations, three local television channels, three daily newspapers, four widely distributed weekly newspapers, and countless other irregular serial publications emanating from local publishing houses. In addition, several recording studios generate music recordings for local, regional, and international consumption. Half a dozen Internet service providers (ISPs), using state-of-the-art telecommunications technology, have also sprung up within the last decade, further enhancing the possibility of using new media sources as channels for cultural expression. The fight for resources and the struggle for acceptance of the local art forms exist even in virtual space. One example of this is the fierce lobbying by music artistes and their supporters who have been demanding that local music receive 50 percent of airplay. This was in direct response to the fact that there is only seasonal acceptance of many local

musical forms and that the local media has become increasingly dominated by North American popular culture. American values bombard the nation through music, film, and cable television. This, in the eyes of many, has served to further erode the fragile cultural identity. This particular battle in the ongoing war for cultural preservation and validation clearly illustrates the stage that the national psyche has reached in cultural awareness.

The Way Forward

Local cultural expressions have found a home that is still evolving, as gradual improvements are made in infrastructure, attitudes, and available resources. Changes thus far have facilitated the transformation of these expressions from being primarily classical and European to being rich with the flavor of the various ethnicities present. Despite the obvious gains, it is evident that much still needs to be done if further development is to be achieved. There are many ongoing battles to be fought. One is the battle against varying levels of cultural bias and prejudice. Another one is against the powerful tide of globalization, which can erode indigenous cultural values and render cultural expression homogenous. In addition, there is the battle for adequate resources. While striving to achieve sustainable cultural development, one must devise strategies to promote cultural development. These include extensive education and training of artistes in newly established specialized academies, and the further integration of cultural studies into curriculum. Focus on the youth will be a critical ingredient in the success of any initiatives undertaken to develop culture. "Despite vast differences in education and opportunity, it is a fact that no young generation has ever been as literate and conscious of the multiplicity of the world as the present one. Today's youth demonstrate a degree of political awareness and sensitivity to social injustice as never before."[21] Increasing the youth's level of awareness will be a necessary catalyst to development of culture. Another critical element in further progress is a commitment by influential members of society, especially politicians, to cease using race as a tool for leveraging their hold on power. Such tactics undermine the fabric of the society, and leave it vulnerable to the escalation of racial tension. The media must also act responsibly by educating the society with regard to religion and ethnicity and not providing an avenue for the repetition of the fanatical rhetoric of those who would divide for their own personal gain. Finally, cultural development will remain a low-level national priority while existing socioeconomic problems continue to escalate. Development must occur on all fronts if the society is to realize sustainability in all areas.

NOTES

1. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), *Universal Declaration on Cultural Diversity* (UNESCO, 2002), http://www.unesco.org/culture/pluralism/diversity/html_eng/index_en.shtml, accessed January 5, 2003.

2. Ibid.

3. This summary of the history of the Republic of Trinidad and Tobago was condensed from the following sources: A. Garcia, *History of the West Indies* (London: Harrap, 1965); Bridget Brereton, *A History of Modern Trinidad, 1783–1962* (Kingston: Heinemann, 1981); Bridget Brereton, *Race Relations in Colonial Trinidad, 1870–1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

4. Brereton, *Race Relations in Colonial Trinidad,* p. 199.

5. Ibid., p. 203.

6. Government of the Republic of Trinidad and Tobago—Constitution Commission, *Constitution of the Republic of Trinidad and Tobago* (Port of Spain, 1980), http://www.gov.tt/government/constitution.pdf, accessed March 23, 2003.

7. Government of the Republic of Trinidad and Tobago, *Miscellaneous Laws Act,* no. 85 of 2000.

8. Ibid.

9. Government of the Republic of Trinidad and Tobago, *Muslim Marriage and Divorce Act,* chap. 45:02. Government of the Republic of Trinidad and Tobago, *Hindu Marriage Act,* chap. 45:03. Government of the Republic of Trinidad and Tobago, *Orisa Marriage Act,* no. 22 of 1999.

10. Government of the Republic of Trinidad and Tobago, *Equal Opportunity Act,* no. 69 of 2000.

11. Government of the Republic of Trinidad and Tobago, *Public Holidays and Festivals Act,* chap. 19:05.

12. United Nations Committee on Economic, Social and Cultural Rights (CESCR), 28th sess., April 29–May 17, 2002. Item 6 of the Provisional Agenda: Consideration of Reports Submitted by State Parties in Accordance with Article 16 of the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights: *Replies by the Government of the Republic of Trinidad and Tobago to the List of Issues (E/C.12/Tr&Tob/1) to be Taken up in Connection with the Consideration of the Second Periodic Report of Trinidad and Tobago Concerning the Rights Referred to in Articles 1–15 of the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights (E/1990/6/Add.30)* (Geneva: Office of the High Commissioner on Human Rights, 2002), p. 117.

13. National awards are not without controversy. The highest national award since independence has been the Trinity Cross. There has been an ongoing lobby to disassociate this national award from the symbol of the cross. In the eyes of many, this represents a distinct cultural bias that should be addressed.

14. Local writer Earl Lovelace won the 1997 Commonwealth Writers Prize. Geoffrey Holder is best known for his Tony Award–winning (1975) direction and design of the Broadway musical *The Wiz.* A gifted and imaginative choreographer and set and costume designer, he has also worked with the Dance Theater of Harlem, the Alvin Ailey American Dance Theater, and many other noted African-American dance ensembles. Nobel Prize winners include Sir Vidiadhar (Vidya) Surajprasad Naipaul, who was the winner of the 2001 Nobel Prize in literature; and Derek Walcott, who was the winner of the 1992 Nobel laureate in literature. Naipaul was born in 1932 in Chaguanas, Trinidad, in a family descended from immigrants from the north of India. His grandfather worked on a sugarcane plantation and his father was a journalist and writer. At the age of eighteen, Naipaul migrated to England. Walcott, though not a citizen of Trinidad and Tobago, has for a long time been an integral part of the local cultural landscape for some fifty years. Not only was Walcott a national arts critic with a regular column in local newspapers for many years, he was also the founder of one of the country's best-known and most accomplished theater companies "The Trinidad Theatre Workshop," which has served as a training ground for many accomplished local professionals.

15. CESCR, 28th sess., *Replies by the Government,* p. 117. Some of the more well-known associations include the following: the National Drama Association, the National Dance Association, the Music Festival Association, the National Council of Indian Culture, the National Cultural Council, the San Fernando Arts Council, the Indian Council for Cultural Relations, and the Trinidad Music Association.

16. National festivals held on public holidays include the following: Christmas; Corpus Christi; Good Friday; Easter Monday; Emancipation Day; Shouter Baptist Liberation Day; Arrival Day; Labor Day; Boxing Day; New Year's Day; *Divali,* the Hindu festival of light; and *Eid-Ul-Fitr,* which marks the end of Ramadan (the ninth month of the Muslim year). Some popular religious festivals that are not held on public holidays are the Shiite Muslim festival of *Hosay; Phagwa,* which celebrates the Hindu New Year; and the Santa Rosa Festival, which celebrates the cross-cultural relationship between the remaining indigenous peoples and the Roman Catholic Church. Carnival Monday and Tuesday are not official public holidays, but are nevertheless not days of work.

Some of the best-known festivals in the annual arts calendar include the following: the National Arts Festival; the National Drama Association Festival; the Prime Minister's Best Village Competition; the Tobago Heritage Festival; the National Village Olympics; and the Trinidad Music Association Festival, which started in 1955.

17. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity,* http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/index.shtml#Cultural%20spaces, accessed April 12, 2003.

18. Museums in local national network include the National Museum and Art Gallery in Port of Spain, which maintains a small display in the small town of La Brea on the Asphalt Lake. The government also operates other small museums that are not directly under the National Museum. These have been incorporated into the system of national parks located in Lopinot, Cleaver Woods in Arima, and River Estate in Diego Martin. In Tobago there is the Tobago Museum and Fine Arts Centre operated by the Tobago House of Assembly. This museum showcases the history of Tobago dating from its Amerindian presence. There are also several independent museums and collections in Trinidad and Tobago. These include the Chaguaramas Military History Museum, the Toco Folk Museum, the Tobago Heritage Parlour, the Angostura Museum, the Louis B. Homer Collection, and the Kimme Museum.

19. There are currently twenty-one public libraries, eighteen in Trinidad and three in Tobago. Of prime importance in the network of libraries is the National Library of Trinidad and Tobago, which opened in 2003. It houses the Heritage Library, which seeks to collect, organize, preserve, and disseminate all print and nonprint information about the nation's diverse ethnic groups and cultures. This includes also primary sources of orally transmitted knowledge.

20. Seventy special collections are located at the Main Library of the University of the West Indies, St. Augustine Campus. Two of these collections have been named to the UNESCO's Memory of the World Register. These are the Derek Walcott Collection and the Eric Williams Memorial Collection.

21. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, *Our Creative Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development,* 2d ed., rev. (Paris: UNESCO Publications, 1996), http://www.unesco.org/culture/policies/ocd/html_eng/chapter6.shtml, accessed February 14, 2003.

BIBLIOGRAPHY

Allahar, Anton, L. "Unity and Diversity in Caribbean Ethnicity and Culture." *Canadian Ethnic Studies* 25, no. 1 (1993): 70–84.

Arizpe, Lourdes, ed. *The Cultural Dimensions of Global Change: An Anthropological Approach.* Paris: UNESCO Publications, 1996.

Augier, F. R., S. C. Gordon, D. G. Hall, and M. Reckford. *The Making of the West Indies.* London: Longmans, 1960.

Barnes, Natasha. "Body Talk: Notes on Women and Spectacle in Contemporary Trinidad Carnival." *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 7 (March 2000): 93–106.

Brereton, Bridget. *A History of Modern Trinidad, 1783–1962.* Kingston: Heinemann, 1981.

———. *Race Relations in Colonial Trinidad, 1870–1900.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Duff, Ernest. "Attack and Counterattack: Dynamics of Transculturation in the Caribbean." *Studies in Latin American Popular Culture* 12 (1993): 195–203.

Garcia, A. *History of the West Indies.* London: Harrap, 1965.

Glazier, Stephen D. "African Cults and Christian Churches in Trinidad: The Spiritual Baptist Case." *Journal of Religious Thought* 39, no. 2 (fall 1982/winter 1983): 17–26.

Government of the Republic of Trinidad and Tobago. *Constitution of the Republic of Trinidad and Tobago.* Chapter 1:01.

———. *Equal Opportunity Act.* No. 69 of 2000.

———. *Hindu Marriage Act.* Chapter 45:03.

———. *Miscellaneous Laws Act.* No. 85 of 2000.

———. *Muslim Marriage and Divorce Act.* Chapter 45:02.

———. *National Trust of Trinidad and Tobago Act.* No. 11 of 1991.

———. *1990 Population and Housing Census: Population by Sex, Number of Households, Number of Buildings; Institutions and Business Places for Major/Minor Divisions at Locality and Town/Village Levels.* Port of Spain: Office of the Prime Minister, Central Statistical Office, 1992.

———. *Orisa Marriage Act.* No. 22 of 1999.

———. *Public Holidays and Festivals Act.* Chapter 19:05.

Hadeed, Abigail. "Trinidad Theatre Workshop." *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 4 (September 1998): 158–165.

Hernandez, Eddie. "'They Want to See George Band': Tobago Mas According to George Leacock—An Interview by *Tony Hall* with Carnival and the Community in Tobago." *The Drama Review: The Journal of Performance Studies* 42, no. 3 (fall 1998): 44–52.

Koningsbruggen, Petrus Hendrikus van. *Trinidad Carnival: A Quest for National Identity.* London: Caribbean, 1997.

Nurse, Keith. "Globalization and Trinidad Carnival: Diaspora, Hybridity and Identity in Global Culture." *Cultural Studies* 13, no. 4 (1999): 661–690.

Parekh, Bhikhu C. "A Commitment to Cultural Pluralism." *The Power of Culture: The Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development.* Sweden,

March 30–April 2, 1998. http://www.unesco-sweden.org/Conference/Papers/paper1.htm. Accessed April 1, 2003.

Reddock, Rhoda. "Jahaji Bhai: The Emergence of Dougla Poetics in Trinidad and Tobago." *Identities* 5, no. 4 (April 1999): 569–601.

Sankeralli, Burton. "Indian Presence in Carnival." *The Drama Review: The Journal of Performance Studies* 42, no. 3 (fall 1998): 203–212.

Schechner, Richard, and Milla C. Riggio. "Peter Minshall: A Voice to Add to the Song of the Universe." *The Drama Review: The Journal of Performance Studies* 42, no. 3 (fall 1998): 170–193.

Scher, Philip W. "Copyright Heritage: Preservation, Carnival and the State in Trinidad." *Anthropological Quarterly* 75, no. 3 (2002): 453–484.

Stephens, Sharon, ed. *Children and the Politics of Culture.* Princeton: Princeton University Press, 1995.

Sue Wing, Jean. *Jean Sue Wing Papers, 1958–1997 (Bulk covering 1961–1975).* Collection: St. Augustine, University of the West Indies. Jean Sue Wing was the officer in charge of drama at the Ministry of Education and Culture in Trinidad and Tobago from 1961 to 1982. She was also an actress, director, and adjudicator at the Trinidad and Tobago Arts Festival. Her collection consists of photocopies of newspaper articles concerning drama in Trinidad and Tobago along with programs and posters for theatrical productions and concerts.

United Nations Committee on Economic, Social and Cultural Rights (CESCR). 28th sess., April 29–May 17, 2002. Item 6 of the Provisional Agenda: Consideration of Reports Submitted by State Parties in Accordance with Article 16 of the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights: *Replies by the Government of the Republic of Trinidad and Tobago to the List of Issues (E/C.12/Tr&Tob/1) to be Taken up in Connection with the Consideration of the Second Periodic Report of Trinidad and Tobago Concerning the Rights Referred to in Articles 1–15 of the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights (E/1990/6/Add.30).* Geneva: Office of the High Commissioner on Human Rights, 2002.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. *The Cultural Dimension of Development: Towards a Practical Approach.* Paris: UNESCO Publications, 1995.

———. *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity.* http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/index.shtml#Cultural%20spaces. Accessed April 12, 2003.

———. *Our Creative Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development.* 2d ed. Rev. Paris: UNESCO Publications, 1996. http://www.unesco.org/culture/policies/ocd/html_eng/chapter6.shtml. Accessed February 14, 2003.

———. *Universal Declaration on Cultural Diversity.* UNESCO, 2002. http://www.unesco.org/culture/pluralism/diversity/html_eng/index_en.shtml. Accessed January 5, 2003.

———. *World Culture Report.* Paris: UNESCO Publications, 1998.

20. Cultural Evolution and Cross-Fertilization in Trinidad and Tobago

Yacoob Hosein

> I am not Africa, I am not Europe, I am not India, I am not China, I am that, I am Caribbean. And I dare say if I open up anyone of you would find inside of yourself all of these many flavours have mingled to form something new, something special, and especially special, because it is contained in such a small place.[1]

The quotation taken from Peter Minshall, celebrated Trinidad and Tobago carnival bandleader and choreographer, is a reflection of the rich culture that emanates from a people whose ancestors were African, Portuguese, East Indian, French, Spanish, Chinese, Lebanese, Syrian, American, Venezuelan, and native Amerindian. This paper examines cultural evolution and cross-fertilization of these ethnic groups, particularly between the Afro-Trinidadians and the Indo-Trinidadians in the areas of music, food, and dress.

Introduction

The population of Trinidad and Tobago consists of 39.5 percent Afro-Trinidadians, 40.3 percent Indo-Trinidadians, 18.4 percent mixed descent, 0.6 percent white, and 1.2 percent other. With the assimilation of these ethnic groups over the past 150 years, almost every religion has its following in Trinidad and Tobago. The religious composition is as follows: Catholics (29.4 percent); Hindus (23.8 percent); Anglicans (10.9 percent); Muslims (5.8 percent); and small percentages of Presbyterians, Baptists, Pentecostals, Seventh-Day Adventists, and Moravians.[2] The diverse structure of the society lends itself to complications in race relations, particularly between the two major ethnic groups. Nevertheless, this splendid mix of ethnicity provides a warm, friendly people with a blend of wonderfully diverse cultures, which is reflected in music, dress, and cuisine. To this end, many aspire to use the creative arts of music, dress, and food as elements of societal integration.

Background

The original inhabitants of the islands were the native Amerindians who were quickly decimated through overwork, ill treatment, and diseases associated with the conquests by the Spaniards from 1498. Trinidad, the larger of

the two islands, was underdeveloped with fertile lands. In 1783, the Spaniards introduced the "Cedula of Population" as an inducement to French settlers for concessions of land for cultivation. They converted the forests into plantations and in the process created their cultural niche on the island.

From the mid-seventeenth century to the early-nineteenth century, Africans were imported as slaves to work on the sugar plantations. With the Emancipation Act of 1833 and the ultimate freedom of slaves at the end of the apprenticeship period in 1838, Africans could no longer be forced to work on the plantations. Their aversion to plantation work provided them with the impetus to seek alternative means of livelihood such as petty trading, craftsmanship, and gardening. In addition, large numbers abandoned the estates for the attractive urban life, creating a severe labor shortage. To fill this shortage of labor, the planters sought Portuguese and free African immigrants from Madeira. This stream of labor failed as the Portuguese quickly settled as shopkeepers and small businessmen. The importation of Chinese for the plantations also proved futile as they abandoned the estates for entrepreneurial pursuits.

The planters resorted to India, which ultimately provided a source that was abundant and cheap. These indentured laborers were contracted to the plantations for a period of five years after which time they were given the choice of a return passage to India or a grant of land for settlement. Between 1845 and the end of indentureship in 1917, over 238,960 indentured laborers were brought to the islands. Many of the indentured laborers accepted the grant of land and settled on the islands.

The Indian immigrants, like the African slaves, were brought solely for economic reasons. The planters were not interested in creating a social environment that would facilitate behavior patterns that existed in their former society. Morton Klass observed that "the plantation system into which the indentured East Indians were introduced was not one constructed to suit the needs, expectations or customary patterns of interaction."[3] However, unlike the African slaves, they did not make it impossible for these social patterns to be exercised. For the plantation manager and his staff, the only condition was that the immigrant workers comply with labor discipline. Indian manners and customs were tolerated so long that they were not in conflict with that requirement.

Immigrants on the same ship developed the "brotherhood of the boat" or the enduring ties of "Jahaji Bhai." This newly created bond was a dynamic cultural response, and it transcended the bounds of caste and religion. Bonding was also achieved through the formation of villages and their involvement in entrepreneurial pursuits. The early immigrants had brought and retained their cultural forms as they considered themselves transient and expected to return to their homeland after serving the period of indentureship. As they settled, cultural values were reinforced with the continuous importation of immigrants

who would inform them of events in India. With the termination of indentureship in 1917, contact with India was lost and many adopted Trinidad as their homeland.

The last ethnic group to the island during the period of indentureship was the Syrians/Lebanese in the 1890s. They were predominantly Christian with a small minority being Muslim. They spoke Arabic and brought their Middle Eastern customs, which are highly reflected in contemporary cultural life through their food, dance, music, and dress. There has been a constant trickle of these immigrants up to the present time, which reinforces family and cultural ties.

With the multiplicity of races in an area of less than two thousand square miles, it is evident that there is much complexity and diversity in the society. However, cultures are dynamic elements in human interaction and account for a certain measure of evolution and hybridization in today's society. These diverse ethnic groups continue to shape the cultural landscape of Trinidad and Tobago, making the islands the "rainbow" country of the Caribbean.

Music

Development of Afro-Trinidadian Music

Calypso music dates back from the days of slavery. This form of indigenous music and dance of the Caribbean had its primary development in Trinidad, where it was associated particularly with the pre-Lenten carnival. Before the carnival begins, musicians would rehearse their songs nightly before audiences in the capital city, Port of Spain. The more popular calypsos are sung and played during the carnival. The words of calypso songs are witty and humorous and convey commentaries on social, political, or economic problems. They are also concerned with topical and satirical themes, and characterized by arbitrary shifts in the pronunciation of English words. The growth of this music was the preserve of the African urban underclass and was performed by working-class blacks for primarily black audiences. Today, there is greater participation by the other ethnic groups in the development and success of this cultural form.

A successful attempt at the hybridization of the musical art form of calypso was made by the calypsonian Ras Shorty I (formerly Garfield Blackman) in the early 1980s. This form of calypso labeled soca, according to Shorty, is the depth and life of calypso, a bridging of the two major ethnic groups of Trinidad and Tobago—the African and the East Indian. For Shorty, soca was the "Indianization of Calypso." This mixing of African and Indian music rhythms created a more up-tempo form of calypso for parties and fetes. Soca music continues to evolve to greater heights and has provided the genre for other types of music, namely, chutney soca, ragga soca, and rapso, and this list is expected to grow with further musical fusion.

Parang, the traditional folk music of the Christmas season, has also succumbed to the change in the cultural milieu. Parang comes from the Spanish word "parranda" (action of merrymaking). This traditional music is presently evolving as soca and calypso have now fused with parang to create soca-parang with lyrics in English and an appeal to all ethnic groups. Recently, Indian tassa drumming and chutney have added a new mix to the parang music.

Pan music or steelband music, which had its humble beginnings in the economically depressed urban areas of Port of Spain by the Afro-Trinidadians, is now one of the foremost music types on the islands. Its evolution can be traced from the days of the skin drums in the 1880s to the "Tamboo Bamboo" phase at the turn of the century, then to biscuit tins, garbage can covers, and motorcar brake drums in the 1930s, and finally to the birth of pan in the 1940s. Pan is the only percussion instrument to be invented in the twentieth century. Pan music is still associated with the Afro-Trinidadians. Although pan music is accepted in large measure by the younger generation of the Indo-Trinidadian society, active participation in the playing of the instrument is negligible. Today, the "Skiffle Bunch" is one of the few predominantly Indo-Trinidadian steel bands in Trinidad and Tobago.

Development of Indo-Trinidadian Music

Despite the influences of other types of music, traditional Indian music continues to play an important part in the national culture of Trinidad and Tobago. The roots of "tan-singing" or traditional classical Indian music originated in the culture of the Bhojpuri-speaking region of North India whence more than two-thirds of the immigrants came to Trinidad. They brought their language, music, and traditions. There is some debate as to the nature of the transmission of this culture. However, it can be deduced that as a conscious act at cultural survival, traditions were handed down through an oral tradition that would lend itself to an evolving genre of music. Narsaloo Ramaya in *East Indian Music in the West Indies* states: "Music traditions were handed down orally, and if there had been great and knowledgeable musicians and singers, those who learned at their feet would surely have remembered their names and passed them on, but there is no evidence of this."[4]

Today, tan-singing is on the gradual decline. There is still an emphasis by traditional families to invite and hire performances at weddings, "jags," wakes, and competitions. Ethnomusicologist Peter Manuel noted that tan-singing "has taken the form less of creolization or westernization than of a dynamic evolution along distinctively Indo-Trinidadian lines—hence, [his] description of tan-singing as 'neo-traditional' music."[5] The media through the television and radio stations is attempting to slow down the process of decline and at the same time keep the traditions alive, particularly in rural communities.

Another aspect of cultural evolution in Indo-Trinidadian music is the development of chutney. This music also has its origins from the Bhojpuri

region of North India in the matrimonial celebrations of "matikor" and "laawa," where female relatives and friends of the bride danced and sang songs with sexual overtones. Unlike tan-singing, chutney has evolved into a whole new dimension as it constitutes a revival and repackaging of this folk genre. Its present style involves the flouting of social inhibitions that previously restricted dance and its acceptance as a form of public culture enjoyed and performed by both men and women. Manuel noted his first experience:

> What [he] was witnessing was not just a changing wedding custom but an entire society at transition. Chutney, in its brash exuberance, had emerged as the favored dance idiom of the community that was merrily shedding many of its traditional inhibitions while retaining its own distinctive sense of ethnicity. Unfortunately, from the perspective of the elders such as Sookdeo [Sookdeo Sookraj, an Indo-Trinidadian, renowned for his songs in traditional classical Indian music], chutney seemed to be flourishing at the expense of the hoary art of tan-singing, whose refined Hindi lyrics were no longer widely understood and whose pace was slow for a younger generation bred on soca, reggae, and disco-influenced Indian music, and television.[6]

Historian Brinsley Samaroo described chutney as "grassroots Indians . . . creating their own Indo-Creole cultural and physical space in which to get on bad."[7] Samaroo further noted that chutney was the subject of contestation among the Indo-Trinidadian elites.[8]

This music gained popularity among the masses during the 1980s as an Indian artistic response to the Afro-Trinidadian calypso and soca. However, chutney music had to face the wrath of the leaders of the Hindu religion as well as the Indo-Trinidadian elites. They took offence at what they termed the lewd and vulgar dancing associated with this music. Indirectly, it was a response to maintaining their social position in the society. Baksh-Soodeen's reaction to the offence was made in the following manner:

> What is also notable is that this hysteria is coming from the middle and upper classes of the Hindu community, who see themselves as the preservers of the so-called authentic Hindu culture in the country. As has taken place throughout history, it is the lower classes who always lead the struggle for meaningful social change. . . . Middle and upper class Indian women [that is, HWO—Hindu Women Organization] must not take the position of their men in what is clearly a movement of lower class Hindu women against male control, and towards greater personal and communal freedom since, ultimately, all Indian women in this society, whatever their class position, can only benefit from this development.[9]

This evolving sociomusical phenomenon of chutney has as its momentum the broader transformation that has been taking place in the Indo-Trinidadian society within the last thirty years. These processes include the decline in ancestral traditions as in the castes system, rituals, and rigid codes of female comportment; the revival of Indian culture (consciousness) sparked by the Black

Power movement; the ongoing creolization or acceptance of values from the mainstream society; the increased affluence of the Indian community through economic wealth and power; the loosening restrictions of dance, which was considered immoral; and the promotion of concerts and weekend fetes by organizers in the 1980s. By the 1990s, cultural entrepreneurs like the Mohammed Family of San Juan have promoted and marketed chutney fetes throughout the island at such venues as the Rienzi Complex in central Trinidad, the Himalaya Club in North Trinidad, and the Samar Entertainment Center in the south of the island. These Indo-cultural centers were synonymous with chutney singing. Chutney music has become a prominent feature in the landscape of the Indo-Trinidadian society in Trinidad and Tobago. The evolution of this type of music can be seen as an unconscious attempt at forging a musical identity that is parallel to the Afro-Trinidadian musical culture. As Manuel noted: "Indeed, it is in music more than any other art forms that Caribbean East Indians have been able to create expressive form that have flourished by being firmly rooted in tradition and at the same time, flexible enough to evolve and adapt to changing conditions."[10]

Indian cultural rejuvenation in music was rekindled with the development of the Indian film industry that provided the Indo-Trinidadians a means of cultural contact with their ancestral roots, which were severed with the termination of indentureship. Ranjit Kumar, a London-trained engineer, originally from Lahore, had introduced movies like *Bala Joban, Afzal,* and *Midnight Mail.* By 1945, these films had made an impact on the cultural revival of the Indo-Trinidadians. Today the Indian film industry continues to make its impact, and it is popular for local cinemas and television stations (including cable television) to show East Indian movies from Bollywood, the home of the Indian film industry. Film stars like Shah Rukh Khan and Aishwarya Rai are as popular here as the Denzel Washington and Halle Berry of Hollywood fame. This industry continues to provide musical and cultural identification to a significant proportion of this ethnic group.

Indian artistes from India also continue to propel the cultural development of music. They perform to large audiences and provide a platform for Indo-Trinidadian consciousness. Performers like the renowned Lata Mangeshwar, Oudit Narine, and Alka Yaghnik, to name a few, are the heartthrob of many in the society. With the growth in technology, contact with cultures and traditions are only a click away on the Internet.

Radio programs also constituted a major factor in the evolution of Indian music. These programs started in 1947 on Radio Trinidad and featured songs and music. The most popular Indian radio program in the 1970s was "From the Silver Screen" (610 Radio Station), which featured songs and music from Indian movies. The second most rated program at that time was the "Sunday Morning Indian Hour" on the islands' second radio station, Radio Trinidad. Presently, there are five radio stations that play predominantly Indian music,

catering to different audiences and styles, which include younger listeners, film soundtracks, "chutney fusion" music, classical, and traditional Indian songs.

Added to the consciousness in traditional musical cultural form is the growth of several professional dance and music schools where classical dance and musical instruments such as the sitar, tabla, and tassa drum are taught. The Mahatma Gandhi Institute funded by the Indian Government provides classes in traditional dances, music, and the teaching of Hindi.

Attempts at Musical Evolution and Hybridization

Many musicians in Trinidad and Tobago envisioned music as a cultural bridge for the races, and attempts are being made for its realization. These artistes drive the cross-fertilization process as they play with the art forms to create a new dimension to the music. They experiment with new ideas and in the process create a fusion of the music.

The first attempt at Indo-Trinidadian participation in pan music was the young Malaviya Maharajh (Mal) whose interests in pan started at the early age of eight. Together with his siblings (Kush, Ranee, Mickey, and Anand), they formed the "Maharajh Kids Steel Orchestra." By 1959, the Maharajh Kids were a household name in Trinidad and Tobago. They competed successfully in contests, and performed at concerts with local and international entertainers. They traveled regionally to Barbados to deliver performances. However, the Kids had to face the growing opposition from the Indo-Trinidadian population. In later years, their mother wrote: "the Maharajh Kids along with their parents withstood a lot of ridicule, harassment, and put downs, for being involved in an art form that was, at the time, not considered the thing for children of East Indian or any other ethnic background to do so."[11] The Kids were also pleased to note that "it's exciting to see how attitudes towards the steel pan have changed, to the point where the Pan is now a recognized musical instrument throughout the world."[12]

The Government of the Republic of Trinidad and Tobago has recognized pan as the national musical instrument of Trinidad and Tobago, and its introduction into the curriculum of schools provides the leverage for greater participation at the national level. Stephen Stuempfle noted the institutionalization of the music in the following manner:

> For many Trinidadians the steelband is an indigenous music that transcends ethnic heritage. . . . Though it was developed by Afro-Trinidadians and was most firmly rooted in Afro-Trinidadian folk music, the scope of the music was expanded to encompass other cultural traditions, and some members of other ethnic groups eventually participated in the movement. Many people, regardless of ethnic background, conceive of pan as a unique local art form and central symbol of national unity.[13]

Another Indo-Trinidadian to cross the musical divide was the brilliant Jit Sukha Samaroo. His involvement with the steel pan began at age ten when he

joined the "Village Boys," a pan around-the-neck steel band. At fourteen, he became a member of the prestigious "Lever Brothers Camboulay Orchestra." Later, he formed his family band, "The Samaroo Jets." Samaroo's involvement with the steel band "Renegades" has brought him international acclaim having performed to audiences worldwide. Simeon L. Sandiford described Samaroo as

> the most "clinically accurate" steelband arranger of all. He is capable of realizing the true potential in a calypso and structuring it in a very exciting and dynamic way. His unique style is derived from the way he optimizes the middle and background instruments of the steel orchestra. Execution of his arrangements literally leaves musicians drenched in sweat.[14]

For his outstanding contribution to the culture, Samaroo was awarded the National Hummingbird Medal of Merit (Silver) by the government of Trinidad and Tobago in 1987.

An Indo-Trinidadian artiste that was successful at driving the cross-fertilization process in music was the renowned sitarist Mungal Patasar. Patasar successfully merged the music of the sitar and the steel pan for a sound he called "pantar"—a word that is also the name of his musical band. His aspiration for the music was to forge a level of cultural hybridization and the acceptance by the races to the diverse cultural forms. He noted that "We live in a small island with different races. I believe if you could find a common ground where everyone can meet this would go a long way towards bettering communication in our land. We're all God's children and we all deserve an equal place."[15] He continued by saying:

> When Boogsie and I started in 1978, we found that there was never a meeting place between the African and Indian music, except for Shorty's use of the rhythm in his creation of soca. Boogsie and I found the sitar and the pan blended well together to give a unique sound because they are both vibration instruments. The pan vibrates and when a note is played on the sitar, it vibrates with the next note. The two together absorb each other's vibrations and merge harmoniously.[16]

A prominent Afro-Trinidadian musician to drive the force of a new genre of music was Andre Tanker. With his extraordinary talents, Tanker experimented with different styles and rhythms and carved a musical path for over four decades. At the age of seventeen, he had formed "The Coronets Combo," and later pioneered the integration of the steelband and conventional musical instruments with "The Flamingoes." Tanker described his work as "Caribbean World Music." Like Patasar, his dream for the band "One World Contraband" was to use music as a vehicle for national unity. He also experimented with the sitar on his recording "Carapichaima," as well as the use of other indigenous music styles. His concert in 1998, "Drum Trinity," staged at the Central Bank

Auditorium in celebration of the twenty-fifth anniversary of the nation's independence, revolved around the three rhythms of the people of Trinidad and Tobago—African, Indian, and steel drums. His music later combined African, Indian, European, and the region's Amerindian traditions. Tanker even experimented with Latin American music, African music, jazz, calypso, and rapso, giving his music a Trinidad and Tobago character that embraced the steel bands of his boyhood days (1940s) to contemporary rapso/soca music. His music was all embracing and one of his famous songs "Sayamanda" even had the spiritual chants of the Baptist faith.

Dress

The Development of Afro-Trinidadian Dress

The African slaves on the islands were not in any position to determine their manner of dress. When the slaves were emancipated in 1834, they imitated the pattern of dress of their former masters. This ethnic group continues to adapt their mode of dress to the designs and fashions of the Western world. A shift in paradigm was the Black Power movement of 1970, which was the result of racism, class discrimination, and deprivation amongst the main ethnic groups. This movement brought a rude awakening of national and Afro-centric consciousness amongst the Afro-Trinidadian population. As newswriter Rosemarie Stone wrote: "Everyone is wearing African prints. Everyone wears jersey outfits slashed to give a fringy appearance, also juju beads on wrists, necks and gold-rimmed glasses. Khaki is also popular."[17] Victoria Pashley later wrote: "The wearing of selected African and Indian clothing showed an identity with Africa and India rather than Europe while confronting Western ideals of appropriate dress. Natural Afro-hairstyles also represented an acceptance of the beauty of African hair, thereby contesting western standards of beauty."[18] The "dashiki" became a design of formal dress for the National Joint Action Committee, promulgators of the local Black Power movement.

Another significant event that increases awareness amongst the Afro-Trinidadians in traditional wear was the proclamation of Emancipation Day as a public holiday in 1985. The Emancipation Support Committee of Trinidad and Tobago noted that "For Africans themselves, who have the strongest emotional ties to emancipation, the occasion is one of deepening self-knowledge and rebuilding self-esteem."[19] This Afro-centric pride promoted the wearing of African designed dress and beads. This consciousness had grown into traditional African-style weddings, which were prominently featured in the media. Globalization and international travel have also impacted the culture, as authentic African wear can now be purchase in selected stores on the islands. With the growth of global e-business, there is likely to be an upsurge in this type of dress.

The Development of Indo-Trinidadian Dress

Unlike the Africans, the indentured Indian immigrants brought their cultural tradition of dress to the island. The Hindu men wore the "dhoti," which consisted of a cloth about five meters in length and a meter in width. It was tied around the waist and covered the lower part of the body from the waist to the ankles. The well-to-do Indians in society also wore the dhoti on formal occasions. The poorer classes of Hindu men wore the "Langotha" during the day in the fields. This consisted of a cotton wrap of two and a half meters that extended from the waist to the knees. The upper part of the body was covered with a "kurta," which was a long-sleeved, white cotton shirt that was opened down the chest. Many East Indian women at the time wore the "Lahnga-Dupatta," a loose frilled skirt that covered the body to the ankles, and a blouse when working in the fields and plantations.

Another common dress of the Hindu women was the sari, which was made of rough cotton with a length of about five meters. It was tied in several ways to cover the lower body. It was most commonly bound around the waist, forming several pleats down to the ankles and leaving sufficient material to be thrown around the shoulder. The head was covered with a veil called an "orhni," which consisted of fine material, and was pinned to the "choli" or blouse. The waist was normally left exposed. The saris were of various colors with intricate designs.

The early attitude towards Indian dress was one of open hostility and compulsion to the wearing of trousers by males. The impetus for cultural change of this traditional dress was made by the arrival of the Canadian missionaries in 1868. Reverend John Morton, their leader, saw education as the vehicle for the conversion of the Indians to Christianity. These missionaries established a network of primary schools in the southern part of the island and trained Indian teachers. It was compulsory that Indian teachers be converted to Christianity. English was the official language of instruction and Hindi formed a mode of translation in these schools. Indian female teachers were to encourage parents to send their daughters to school as tradition dictated that the girls stay at home. The traditional wear of the pupils gradually gave way to uniform Western dress at these schools.

The conversion to Christianity also meant the acceptance of Western dress, which is important for group identification and socialization. However, the retention of the orhni or veil continued for a long time to be part of the dress requirements of the traditional Indian female. This cultural retention has almost disappeared in Indo-Christian families.

Education provided the means of social mobility and Christianity was the medium for its transformation. Later, the Presbyterian secondary schools of Naparima Colleges, Hillview College, and Iere High School were to satisfy the aspirations for social development. The small percentage of Indians who

were converted to Christianity became an elite group of the Indo-Trinidadian society and was the first to adopt Western wear.

Cultural Retention in Indo-Trinidadian Dress

Hindu weddings provide an interesting aspect of the cultural accommodation of dress. For the religious ceremony, the bride and groom wore traditional Hindu garb only to change into Western-style suits and wedding dresses when leaving for their honeymoon. The Muslims, however, had accepted from the inception the traditional Western-style wedding dresses and elegant suits. Within the last ten years, there is a gradual shift by the Muslims for the "hijab" and kurta for weddings.

Both Muslim and Hindu women wear the "shalwar kurti" for religious purposes and festive activities. It consists of loosely fitting pants with long coats falling below the knee. The coat is elegantly decorated with laces, beads, and embroidery. The orhni to cover the head and shoulders complements this dress. However, the Hindu women wear the sari for prayer and festive occasions. It is also worn as an eveningwear for social occasions, particularly amongst the recent immigrants from India. The Hindu pundit has abandoned traditional garments except for religious purposes and this includes the dhoti (loin cloth) and the kurta (loose flowing shirt). The Muslim priests, on the other hand, still wear the kurta.

Another type of dress that is accepted as a growing part of the Muslim community, which is predominantly Indo-Trinidadian, is the hijab, which consists of a veil and loose fitting garments for the women, and the topee (cap) and gown for the men. The code for this type of dressing has been ordained to Muslims through their biblical book, the Koran. Within the last ten years there has been a visible growth of these garments worn by Muslims. With the increased numbers of Muslims making the annual pilgrimage to Mecca, traditional dress values have been evolving. Cable and satellite television have increased the awareness and acceptance of this traditional wear. With a buoyant economy, many Muslims are able to fulfill the fifth pillar of Islam, namely, the pilgrimage to Mecca, and on their return continue with the traditional Middle Eastern dress. Globalization has also impacted in that travel has enabled local Muslims to identify with the "brotherhood of Islam" through dress.

Indian cultural consciousness in dress at the national level has grown with the formation of the National Council for Indian Culture, sponsors of the Divali Nagar, which involves annually a week of Hindu activities prior to the festival of Divali. The proclamation of Indian Arrival Day as a national holiday in 1996 and the celebration of the 150 years of Indian arrival sparked further consciousness by the Indo-Trinidadian population.

What is particularly noteworthy at the societal level in Trinidad and Tobago is the appreciation of traditional dresses by other ethnic groups. It is not uncommon for ministers of government to attend cultural and religious

occasions in traditional attire, and cross-ethnic dressing is common in festivities. Within the last five years, it was common for staff in the private sector, particularly in banking, to attire in traditional Indian dress on working days prior to Indian festive and religious occasions. This attitude at cultural hybridization in dress is gradually being spread to the other sectors in the economy.

Today most of the population has resorted to Western-type clothing of shirts and trousers and Western-style dresses for work and social functions. The various ethnic groups are always ready to participate in local and international beauty pageants, and Trinidad and Tobago has on many occasions captured the titles of these contests. Designer clothing can be bought in numerous stores throughout the country. The country could boast of their local designers competing successfully with international designers at international pageants. With the exception of the Muslims, traditional Hindu wear has now been relegated to the religious and festive occasions. The traditional as well as the modern dress has its place in society.

Food

Development of Afro-Trinidadian Foods

The early African slaves had to adjust to the foods distributed to them by their masters, which were different from what they were accustomed to in their homeland. However, the slaves found foods in the Caribbean that were similar to those grown in their homeland. Cassava was one such food, which was eaten either as boiled vegetables or reduced to a flour to produce a paste called "coo coo" when mixed with hot water. This is eaten with a thick "ochro" soup. The damp flour from the fresh cassava tubers was also baked into cassava bread—circular cakes about a half-inch thick baked on a heated iron plate. A pudding called cassava pone was also made from the freshly grated cassava, mixed with sugar and spices.

Cocoa was another food found in Trinidad and Tobago and also common to Africa. The beans were roasted and grounded into chocolate blocks for hot chocolate or candies. Corn or maize was another staple food, which was eaten as boiled corn or when dried, milled into flour to make a sweet or salt pudding called corn coo-coo (foo foo) or into corn bread. Corn coo-coo is a famous Afro-Trinidadian dish and is eaten with callaloo. The plantain, which was also found in the Caribbean, was sliced and fried in butter or oil and eaten with meat or fish. This was called "dodo" by the Yoruba tribe of Africa.

A point to note is the emergence of local foods with an African flavor. These are called "Creole foods" and are popular in many food outlets throughout the country. Popular Creole foods include the pelau, bake, callaloo, and "oil-down" (steamed breadfruit). Pelau is rice cooked with meat, coconut, and pepper while callaloo consists of crab, pepper, seasonings, and dasheen leaves (a spinach-type leafy vegetable). Curry crab and dumpling is a specialty of the island of Tobago.

Development of Indo-Trinidadian Foods

Indian dishes have become an essential food for the existence of the people of Trinidad and Tobago. The most common is roti, which is an Indian flatbread served with meat and/or vegetables. "Dhalpuri," a type of roti, which is made with chickpeas, is sold in most roti shops and restaurants. Another Indian food that has gained national acceptance is the "bara" or "doubles" which is sold throughout the island. The doubles consists of two fried hand-sized roti-type skin with curried "channa" or chickpeas in the middle. What is significant is that the Afro-Trinidadians have entered this brisk trade in the capital, Port of Spain.

The existence of rice as a staple in the diet was due to the Indian influence. Rice has been the staple diet amongst the Indians for centuries and was brought by indentured laborers to the islands. Indian sweets are also popular amongst the ethnic groups and these include the "laddu," "julabi," "kurma," and "ghulab jamun." Certain places such as Debe and Penal in South Trinidad have become cultural spaces for authentic Indian delicacies. These sweets have been produced commercially and are available at supermarkets and food outlets.

The Indians in turn have borrowed dishes and new cooking methods from the rest of society. Certain dietary foods, which were forbidden for religious reasons, have become increasingly common in their homes within the last twenty years. Pork was considered unclean by the higher caste Hindus and taboo by the Muslims. It was eaten by those of the lower castes Hindus or "chamars." Beef is also taboo by the Hindus. There are quite a few Hindus who eat beef and Muslims who eat pork. This change in dietary habit has been strengthened by the growing tendency to eat in restaurants and hotels where these dishes are served. Formerly, hotels and restaurants were considered unclean and immoral places.

Indian dishes have exerted tremendous influence on the society and in turn the Indians have borrowed from other sections of the society. The Indians have adopted foods from the Afro-Trinidadians, which include bake, callaloo, oil-down, fried rice, crab, dumpling, and stewed meats.

Attempts at Food Evolution and Hybridization

Education at the secondary level in cookery and home economics where multicultural cuisine is taught is responsible to a large measure for the acceptance of ethnic foods. This education is extended to the tertiary level where the Trinidad and Tobago Hospitality Institute and the University of the West Indies train students for the world of work in food nutrition, dietetics, management, and catering. Competition in foods is another means of highlighting the acceptance of ethnic foods as well as the hybridization and evolution of new dishes. The annual "doubles" competition at Maracas Beach on the North Coast of the island of Trinidad is a popular affair and lends itself to the acceptance of ethnic foods. The food competitions attract wide media coverage.

Cookbooks have also provided a rich source of cultural hybridization for the ethnic groups through foods. Wendy Rahamut's *Caribbean Flavours* and the *Multicultural Cuisine of the Caribbean* are two celebrated local books on multiethnic cooking in Trinidad and Tobago.[20] In addition, Rahamut's weekly televised broadcasts on cooking provide an active culinary audience. The recipes are creative, with an emphasis on local foods, timeliness in cooking, and cost effectiveness.

The School Feeding Programme introduced by the Ministry of Education in April 1978 to provide lunch to the unfortunate students in the society provided the stimuli for the acceptance of foods by different ethnic groups. According to Henry James, former program coordinator, "the menus provided are nutritionally well-balanced and incorporate a contrast in colour, shape, flavour and texture. Consideration is given to ethnic, geographical, social, cultural and religious backgrounds in the preparation of the menus."[21] The program was extended in May 2000 to provide breakfasts.

An important factor that propels the ethnic groups at cultural evolution and hybridization is the fortunes of the economy within the last thirty years through its oil and natural gas explorations. The buoyant economy enabled the population to have opportunities in education that would give them greater mobility and prospects in the world of work. The concomitant factor of socialization and hectic schedules provided the opportunity for cross-ethnic eating at food outlets and restaurants. The cultural tradition of foods continues to provide a common meeting point for the ethnic groups of Trinidad and Tobago.

Conclusion

Cultural relations continue to be an issue faced by the society of Trinidad and Tobago. Ramesh Deosaran, psychologist at the University of the West Indies noted:

> Cultural relations in this country are not static; they are not irretrievably hooked to racial categories. There is cultural fluidity that is often ignored. . . . Indians as a group are now undergoing more cultural change than any other groups in society. . . . There is a process of selective integration within the Indian community itself, that is, they are practicing westernized, creolized lifestyles while at the same time retaining their traditional rituals and modes of cultural practices.[22]

Merle Hodge, a sociologist at the University of the West Indies, also recognized the joint effort of these ethnic groups to cultural integration. She noted that "cultural pooling, voluntary and unforced, rather than cultural leveling out of what is to be desired. And already, almost imperceptibly, Africans and Indians have begun to adopt what they will of each other's culture."[23] She envisioned that "this stealthy interlocking of our cultures, this consummation of our personalities, is very promising [and] as a society we shall have attained to a rare degree of civilization when the rich diversity of our racial and cultural

characteristics implies no conflict with our people."[24] To this end cultural harmony would be a shining example of ethnic relations in Trinidad and Tobago.

NOTES

1. Keith Smith, "Minshall Back to Basics," *Express,* February 23, 2003, p. 15.

2. "The World Factbook 2002," http://www.cia.gov/cia/publications/factbook/geos/td.html, accessed May 21, 2003.

3. Morton Klass, *East Indians in Trinidad: A Study of Cultural Persistence* (Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 1987), p. 17.

4. Peter Lamarche Manuel, *East Indian Music in the West Indies: Tan-Singing, Chutney, and the Making of Indo-Trinidadian Culture* (Philadelphia: Temple University Press, 2000), p. 24.

5. Ibid., p. 13.

6. Ibid., p. 1.

7. Brinsley Samaroo, *Sunday Express,* May 16, 1993, cited in Selwyn Ryan, ed., *The Jhandi and the Cross: The Clash of Cultures in Post-Creole Trinidad and Tobago* (St. Augustine, Trinidad and Tobago: Institute of Social and Economic Studies, 1999), p. 177.

8. Ibid.

9. R. Baksh-Soodeen, "Power, Gender and Chutney," *Trinidad and Tobago Review* (February 1991): 7.

10. Manuel, *East Indian Music,* p. 13.

11. "Whatever happened to the Maharajh Kids?" http://maharajhkids.islandmix.com/cgi-bin/framed/3095/indexbio.html, accessed March 26, 2003.

12. Ibid.

13. Stephen Stuempfle, *The Steelband Movement: The Forging of a National Art in Trinidad and Tobago* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995), p. 221.

14. Simeon L. Sandiford, "The Man—Jit Samaroo," http://www.renegades.co.tt/samaroo.htm, accessed March 17, 2003.

15. Debbie Jacob, "Mungal Patasar Releases His First CD: Pantar from Ragas to Reggae," *Sunday Express,* November 2, 1997, sect. 2, p. 2.

16. Ibid.

17. Rosemarie Stone, "The Black Power Movement," *Express,* March 15, 1970, p. 7.

18. Victoria Pashley, *The Black Power Movement of Trinidad and Tobago: An Exploration of Gender and Cultural Changes and the Development of a Feminist Consciousness* (N.p., n.d.).

19. The Emancipation Support Committee of Trinidad and Tobago, "Emancipation Day Teaches Racial Harmony," *Trinidad Guardian,* July 25, 2000, p. 25.

20. Wendy Rahamut, *Caribbean Flavours: Over 150 Recipes from the Heart of the Caribbean* (Oxford: Macmillan Caribbean, 2002). *Multicultural Cuisine of the Caribbean: Naparima College Cookbook* (San Fernando, Trinidad: Naparima Girls' High School, 2002).

21. Henry James, "School Feeding Programme," *Trinidad Guardian,* April 21, 1991, supp., p. 1.

22. Ramesh Deosaran, "Voices of the Past, Visions of the Future," *In Celebration of 150 Years of Indian Contribution to Trinidad and Tobago,* vol. 2, ed. Brinsley Samaroo et al. (Port of Spain, Trinidad: D. Quentrall-Thomas, 1995), pp. 181–182.

23. Merle Hodge, "The Peoples of Trinidad and Tobago," http://users.rcn.com/alana.interport/hodge.html, accessed January 22, 2003.

24. Ibid.

BIBLIOGRAPHY

Blake, Fido. *The Trinidad and Tobago Steel Pan: History and Evolution.* N.p., 1997.

Brereton, Bridget. *Social Life in the Caribbean, 1838–1938.* London: Heinemann Educational, 1985.

Dabydeen, David, ed. *India in the Caribbean.* London: Hansib, 1987.

Elder, J. D. *African Survivals in Trinidad and Tobago.* London: Karia Press, 1988.

Hill, Errol. *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre.* London: New Beacon Books, 1997.

Johnson, Kim. *Renegades: The History of the Renegades Steel Orchestra of Trinidad and Tobago.* Oxford: Macmillan Education, 2002.

Klass, Morton. *East Indians in Trinidad: A Study of Cultural Persistence.* Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 1987.

La Guerre, John Gaffar, ed. *Calcutta to Caroni: The East Indians of Trinidad.* London: Longman Caribbean, 1974.

Lawrence, Earl. "Ras Shorty I—Pioneer of Soca: A Tribute to the Man who Created Soca." http://www.angelfire.com/ny/playmas/shorty.html. Accessed May 9, 2003.

Manuel, Peter Lamarche. *East Indian Music in the West Indies: Tan-Singing, Chutney, and the Making of Indo-Trinidadian Culture.* Philadelphia: Temple University Press, 2000.

Paddington, Bruce. "Andre Tanker: The Bob Dylan of Trinidad, whose Music Embraced Many Styles but Kept a Political Edge." http://www.guardian.co.uk/obituaries.story/0,3604,913103,00.html. Accessed May 9, 2003.

Pawan-Taylor, Daphne. *Parang in Trinidad.* [Port of Spain]: National Cultural Council of Trinidad and Tobago, 1977.

Ramesar, Marianne D. Soares. *Survivors of Another Crossing: A History of the East Indians in Trinidad, 1880–1946.* St. Augustine, Trinidad and Tobago: School of Continuing Studies, University of the West Indies, 1994.

Ramnarine, Tina K. *The Development of Indian-Caribbean Musical Tradition.* Mona, Kingston: University of the West Indies Press, 2001.

Rohlehr, Gordon. *Calypso and Society in Pre-Independence Trinidad.* Port of Spain, Trinidad: G. Rohlehr, 1990.

Ryan, Selwyn, ed. *The Jhandi and the Cross: The Clash of Cultures in Post-Creole Trinidad and Tobago.* St. Augustine, Trinidad and Tobago: Institute of Social and Economic Studies, 1999.

Samaroo, Brinsley, et al., eds. *In Celebration of 150 Years of Indian Contribution to Trinidad and Tobago.* Vol. 2. Port of Spain, Trinidad: D. Quentrall-Thomas, 1995.

Stuempfle, Stephen. *The Steelband Movement: The Forging of a National Art in Trinidad and Tobago.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

21. Libraries as Cultural Spaces: The University of the West Indies Library System

Kathleen Helenese-Paul
Nel Bretney
Enid Brown

Introduction

The concept of the library as cultural space is not a new one. Ever since the advent of writing on papyrus, parchment, or paper, the library, whether represented by a collection of reading items or by a physical building housing such artifacts, has been performing such a function. Be it a collection of scrolls hidden away in jars in the hills of Israel (the Dead Sea Scrolls) or the library in Alexandria, Egypt (contained some 700,000 scrolls by 290 B.C. and was a center of learning for the Mediterranean), the library, in concept and execution, has been a cultural focal point. Writing meant that human experience and behavior were no longer dependent on man's memory or oral tradition for transmission and preservation. The culture of man could now be documented.

It is to be noted however, that while the book as content provided a cultural legacy, the book as form also embodied a cultural expression. The early book or scroll became a work of art. Such "documents became precious artifacts in their own right . . . a powerful medium of communication to the reader, providing a sense of immediacy with the past and possessing their own aesthetic and emotive qualities."[1] Each illuminated page became a creative product that was unique and visually appealing. This paper attempts to discuss further the concept of the library as cultural space, particularly as it relates to the libraries of the University of the West Indies (hereafter referred to as UWI Library System).

The University of the West Indies is a regional institution comprised of three campuses, which vary in physical size and number of students but are similar in terms of the range of services offered. At the Mona Campus in Jamaica, which is the oldest of the three campuses, the campus libraries consist of three branches: the Main Library, the Science Library, and the Medical Library. Together they form the largest information resource in Jamaica. At the St. Augustine Campus in Trinidad and Tobago, apart from the Main Library, there are branch libraries devoted to education, medical sciences,

seismic research, and international relations. The library facilities at the Cave Hill Campus in Barbados, the youngest and smallest of the three campuses, consist of the Main Library, the Law Library, and the Documentation Center Related to Education.

The University of the West Indies, as a premier institution of higher education, seeks to create an environment for learning and discovery, and also plays a role in the development of the creative arts and the fostering of cultural awareness. The library plays a crucial role in this mission. This paper will consider how the constituent libraries of the UWI Library System have been used as cultural spaces. It will show that the three campus libraries have been a focal point in expressing the university's commitment to fostering and developing the arts in the region. It will also show that the cultural holdings of the three libraries reflect the cultural, political, and social factors affecting each campus territory and wider society.

Architectural Design and Cultural Space

Considered in a purely physical sense, the library as cultural space is dependent on architectural design. At the three campus libraries, space has been either designed or made available for the permanent display of works of art, although the range and scope at each library is dependent on individual resources of the campus, as well as the social and political events pertinent to the respective campus territory.

In the library at Cave Hill, a nondescript building whose original design was functional rather than aesthetic, there was little room for the visual arts. However, with recent expansion, additional wall space has afforded the opportunity to display works of art, one of the media through which social and cultural spaces are created. The Catalogue Hall now houses three assemblages entitled "Non-ID" by the Rastafarian artist Ras Ishi Butcher. Two of the works are on loan; the library has purchased one. Ishi Butcher explores the identity of the Caribbean person by using pieces of material (wood, metal, nails, and mesh). The work is esoteric in its appeal; Ishi Butcher forces the viewers to look and look again as he presents them with a pictorial essay on which they are seen in jettisoned to everyday material. What the viewers see comes before the words they use to describe what is before them, and very often, the strangeness or novelty of the scene prohibits spontaneous understanding and forces them to use a vocabulary in a different context and make new associations in an attempt to unravel and understand. Thus spawns a new cultural experience. Such is the effect of the work of Ishi Butcher.

The Main Library at the Mona Campus also houses permanent exhibitions of artifacts, sculptures, and paintings related not specifically to the English-speaking West Indian islands but to other parts of the broader Caribbean region. The permanent exhibitions of Taino pottery and artifacts are reproductions of pieces that were found in Cuba's Oriente province. The

Tainos were Arawak Indians, who had originated in the Guiana region and Venezuela and then settled on several of the Caribbean islands. The reproductions were done by the Montane Archaeological Museum of the University of Havana and were gifts to the University of the West Indies from Dr. Fidel Castro, during his visit to Jamaica in October 1977.

There is also a permanent exhibition of Peruvian art, "Llama" and "Bull," acquired by the library in 1964 from a Peruvian art exhibition, and Edwin Todd's "Loquacious Pelican," acquired in 1965. In the analysis of the survey of exhibits and displays in college libraries, Jane Kemp states that artworks are largely considered a readily available means of filling display areas and that, most often, off-campus originating materials utilized for library displays and exhibits are art works.[2]

At the St. Augustine Main Library, some of the permanent pieces on display reflect the collaboration between the St. Augustine Campus and the national and international community. For example, on the third floor of the library, which houses the humanities and education collections, are three busts of the following prominent Latin American leaders: (1) José de San Martin, 1777–1850, military commander of the liberation army of Argentina, Chile, and Peru; (2) Simón Bolivar, 1738–1830, liberator of Venezuela, Ecuador, and Bolivia; and (3) Andres Bello, 1781–1865, Venezuelan intellectual and poet, and chancellor of the Universidad de Santiago, Chile, whose scholarly writings influenced a generation of Latin American leaders and thinkers. These busts were all donated by the respective embassies in Trinidad and Tobago, which is indicative of the campus's outreach to and relationship with the wider community.

The Library and National Cultural Heritage

If culture is a society's way of life and if the book is indeed "a story told in a perpetual dialogue with human experience,"[3] then the library, as the repository of the book in all its forms, must be the collective memory of the nation's culture. Each of the campus libraries has developed separate collections, which have concentrated on ensuring the literary and cultural heritage of the territories and the region. In the West Indies Collection at the Cave Hill Campus, the library, since its inception in 1963, has been gathering "irreplaceable records of the nation's political, administrative, economic, religious, intellectual and social life."[4]

The role of the campus libraries has therefore been expanded beyond the collection of print and other traditional library materials, and each campus library has become a repository for the works of the artists indigenous to the respective campus territories. In seeking to explain the fledgling efforts of the university to collect works of art, Karl Craig, senior lecturer of the Visual Arts Institute of Education at the Mona Campus, stated the following:

> The Art of the English-speaking is as diverse as its people and this, to some extent is reflected in the works within the collections of the University of the West Indies. . . . Because there has never been a policy of acquisition, or set body established towards this purpose, the collections have grown in a haphazard manner, depending largely on the individual, keen on art, who felt strongly enough to acquire the occasional piece for his or her department.[5]

This is indeed evident as the size of the collections of art pieces and method of acquisition varies on each campus.[6] As is to be expected the largest collections are at the Mona Campus library, which houses the A.D. Scott Collection of Jamaican Art, a collection of tremendous significance that is on permanent display in the Reserve Book Collection (RBC), Reserved Waiting Area/Overnight Reading Room in the Main Library. The late A.D. Scott was a noted Jamaican engineer, who was involved in the construction of many important Jamaican edifices, including the University of the West Indies, Mona chapel, using the stones from the ruins of an eighteenth-century sugar warehouse. Scott was also known for his legendary collection of art housed at the Olympia International Art Center, which he founded in Kingston, Jamaica.

Scott's interest in art developed as he began to collect the works of Jamaican artists. In the 1960s and 1970s, he was undoubtedly the premier art collector in Jamaica, amassing a collection of nearly one thousand prime examples of Jamaican art. Scott was an artist himself. He was self-taught and produced both paintings and sculptures, which were exhibited in several venues in Jamaica and overseas. He donated large groups of his masterpieces to the National Gallery of Jamaica and the University of the West Indies. Later, in 1992, after being approached by members of the Faculty of Social Sciences, Scott made another major donation to the university and the library. Included in this donation of twenty-five works are those of three major artists: Edna Manley, noted sculptor and artist who played a major role in the development of Jamaican art in the 1930s, 1940s, and 1950s[7]; Mallica (Kapo) Reynolds, one of Jamaica's best-known intuitive artists, self-taught and equally famous as a painter and sculptor; and Barrington Watson, one of Jamaica's principal academic/realist painters. Included also are works by Surinamese and Guyanese artists.

Apart from the A.D. Scott collection, the library has several collections of artworks, paintings, and sculptures on permanent exhibition in all the public areas of the Main Library and branch libraries, and in workrooms and general offices. They have been acquired over the years since 1957, either through purchase or bequest. These include the works of noted Caribbean artists: Ralph Campbell, Gloria Escoffery, Alexander Cooper, Albert Huie, Roger Mais, Karl Craig, and Alan (Zion) Jennings. Worthy of note is the gift from an anonymous donor of Edna Manley's *The Land,* an imposing and beautiful mahogany sculpture that stands 101.5 cm high. This piece graces the Catalogue Hall of the Main Library. It was completed about 1947, the eve

of the establishment of the University College of the West Indies. Important reminders of Jamaican and university history are seen in such works as Vasco Lazzolo's oil on canvas of former Jamaican prime ministers and national heroes, Alexander Bustamante and Norman Washington Manley, and portraits of early administrators of the University of the West Indies.

At the Cave Hill Campus library, an example of a work of art that fosters interdisciplinary research is the recently acquired *Spirit of the Past: Man and Machine,* by Joyce Daniel. Executed in 1996, the work encapsulates the rise and fall of King Sugar in Barbados. It is a mixed media work with the focal point being a wheel taken from a dismantled sugar factory that once was a proud symbol of Barbados's sugar production. The demise of the factory parallels the decline of sugar. The central figure represents Daniel's father, who was an engineer at the factory for over forty years. Surrounding the focal point and central figure are vignettes illustrating the cultivation of sugarcane. It is a seminal work by the Barbadian artist and one of two on the same theme. This work is part of the island's cultural patrimony, and it is fitting that it hangs in the national university's library, thus helping to fulfill the library's role as a cultural space and a protector of national patrimony.

The Main Library at the St. Augustine Campus is also fortunate to have acquired some outstanding pieces of sculpture and artwork of its local artists. Among these are sculptures donated by the director of the School of Continuing Studies, which include two pieces by sculptor Ralph Baney: *Form in Space,* made from black fiberglass; and *Drummer Boy,* made from samaan wood, indigenous to the island. *Drummer Boy* is very dramatic as it embodies and celebrates one aspect at the very heart of Caribbean culture—the drum. These pieces adorn the Engineering and Physical Sciences Division in the library, thereby adding texture and movement in the midst of a library space devoted to a discipline known for it rigorous adherence to scientific principles. The library is very proud of these two pieces because Ralph Baney, a Trinidadian, is an internationally known artist who has numerous private and public works in at least three countries.

The St. Augustine Campus library is also proud to have pieces by one of Trinidad and Tobago's leading craftsmen who works in copper, the late Ken Morris. Morris was considered to be a pioneer in the use of copper in carnival costumes in Trinidad when historical and biblical portrayals in carnival were popular. The sculpture *Lamp of Learning,* done in copper and occasioned by the Vacation School of the Arts in 1987, was crafted under the tutorship of Ken Morris.

A sculpture by Ken Morris called *We Achieve* appropriately adorns the main lobby of the library. This sculpture is a striking and imposing example of the art of metalwork with the dimensions 122 x 81 x 61 cm. This piece was among those chosen for the Shared Visions Traveling Art Exhibition in 1997.

As a result of the library's close collaboration with local artists, it has had the good fortune to receive a donation of four carnival dolls. They depict carnival costumes of varying styles, themes, and design; these costumes add some color to the Rare Books Collection area of the library where they are kept. Another significant item is a glass reproduction of the *Fatel Razak,* the ship that transported the very first 225 Indian indentured immigrants to Trinidad in early 1845. The ship was built in Denmark in 1844 and continued working at least until 1897 after which no record remains. Carib Glass, a local bottle manufacturing company in Trinidad "in remembrance of the spirit and courage of the East Indian immigrants who made the first journey,"[8] has reproduced what they believe is the most authentic version in any medium of the *Fatel Razak.*

Paintings by renowned artists adorn the walls throughout the library, giving fact to the testimony that the university "acknowledges the visual arts as points of power on its campuses by housing the works of a wide range of artists."[9] Some of these artists include Jackie Hinkson, Nina Squires, and Carlyle Harris. Two paintings by Stephen Wong Kang, another local artist, can be found in the West Indiana and Special Collections Divisions in the library. One entitled *Balandra* is a very picturesque depiction of a beach on the east coast of Trinidad, while the other is of a typical Trinidadian house in the architectural style of a bygone era. A painting by the late Carlyle Change of the St. Augustine Estate, which predates the present-day St. Augustine Campus, and a painting of C.L.R. James by David Skinner of Barbados grace the West Indiana Division, thus enriching and enhancing the environment for study and learning. Not on display but in the library are several illustrations of Derek Walcott's *Joker of Seville.* On the occasion of the naming of the Derek Walcott Collection to the UNESCO Memory of the World Registrar, several of these and other selections were put on display.

The Library and Cross-Fertilization in the Arts

The literary arts and the visual arts are often seen as two separate forces on the cultural spectrum. But they are not strange bedfellows, and the library can serve as the meeting place where the marriage takes place. A book and a painting are equally capable of evoking an emotional response, admittedly the picture more immediate than the print. While the learning styles of viewers and readers may differ, both are capable of enjoying an enriching experience, more so when print and picture are variations on the same theme. Literary research skills and visual literary can be married in the library thus encouraging the needed cross-fertilization in the arts.

The Main Library at Cave Hill can offer several examples of this cross-fertilization. The theme of Caribbean unity is one dear to the hearts of many West Indians. Authors like C.L.R. James, Sir Arthur Lewis, and Sir Roy Marshall have all documented the failed attempts at federation. Others have

voiced their concern on the need for unity in this age of globalization, on the success or otherwise of CARICOM and the OECS, the divisiveness of each paddling its own canoe. Visual artists have also given input. Two sculptors have expressed their desire for Caribbean unity in wood sculptures—the Guyanese Andre Sealey and the Barbadian Kenneth Blackman. Andre Sealey's work entitled *Cooperation* is a nonfigurative piece of sculpture, highly abstract, and is composed of a series of interlocking forms. The oneness of the Caribbean is clearly exemplified. Kenneth Blackman's *Unity,* on the other hand, is an arrangement of repetitive shapes with variations in size. Ostensibly, there is a high level of abstraction, and significant negative space, but in reality, the myriad shapes and sizes represent the geographical differences of the various Caribbean islands. The two vertical sides, which interlock at the top, are in fact two people dancing, signifying the desired unity of the Caribbean people. The Guyanese work was presented to the West Indian Commission who in turn donated it to the Cave Hill library.

There was a period when the St. Augustine Campus library, in seeking to fulfill its broader mission as a place that aims to enrich the cultural life of the community, provided a venue for people to come together to share ideas through lectures and discussions, and to support the liberal arts mission of the university. A monthly lunchtime program called "Music at Noon" (September 1988–May 1998) was a forum at which leading national artists were invited to discuss their music and other aspects of their career. The university community and the artists themselves (calypsonians and musicians) always responded enthusiastically to the invitation, and there were many spirited and enlightening discussions that resulted. Calypsonians David Rudder; Slinger Francisco, more popularly known as the Mighty Sparrow; the late Aldywn Roberts, also known as Lord Kitchener; sitarist Mungal Patasar; and others have graced the library with their presence, willingly sharing their lives and their work with the university community.

The regional nature of the University of the West Indies makes each campus a natural meeting place for many students throughout the region and provides an opportunity for cooperation and understanding among the region's youth. Separated geographically, they assemble on campus in search of academic success. They present a colorful mosaic of Caribbean society. Each island represented, with two exceptions, is an independent territory with all the accoutrements of sovereignty. Every year, as each island's anniversary of independence approaches, the campus libraries make available, at students' request, their display cases for exhibitions on the relevant island's achievement, culture, and heritage. Thus the UWI Library System becomes a vehicle for nurturing greater understanding amidst cultural diversity. In addition to this, staff members usually guide the students on proper display ethics, formats, and standards. The entire experience usually makes for mutual camaraderie, sharing, and enrichment of cultural appreciation across the campus.

But this cross-fertilization in culture is not only meant for Caribbean people. The library is cognizant of the shrinking of the world into the "global village" concept, and of the interconnectedness of peoples of the Diaspora. It was for these reasons that the Cave Hill Campus library agreed to host a traveling exhibition of the noted Nigerian sculptor Hassan Olanipekun. Not only was it a visual and tactile experience, but since the work was so intertwined with African religious beliefs, interaction with the artist proved to be a learning experience for the university community and general public. Library space is indeed a cultural haven.

Although the UWI Library System does not for the most part promote cultural programs within the library or cannot be considered a cultural center, to this end of supporting culture, periodic displays and exhibitions on a wide range of themes are mounted at the three campus libraries, either in the Main Library or branch libraries. Exhibitions range from recognizing significant Caribbean (but mainly Jamaican) historical milestones, such as Independence Day, Jamaica Heritage Week, the 1938 Jamaica Disturbances, and West Indian Federation, to highlighting Caribbean culture and history, outstanding Caribbean nationals, and saluting significant events, such as the celebration of Caribbean Nobel laureates, the most recent being V. S. Naipaul.

Caribbean Icons

Substantial exhibits have highlighted Caribbean icons such as the late Sir Alexander Bustamante; Sir Shridath Ramphal, vice chancellor of the university; the late Professor Elsa Goveia, a premier Caribbean historian and first female professor of Caribbean history; the late Hon. A. Z. Preston, vice chancellor of the university, 1974–1986; Rex Nettleford, first UWI graduate as vice chancellor of the university; the late Sir Philip Sherlock, one of the founding fathers of the university; Marcus Garvey, the exhibit entitled: "Garvey: his works and impact"; and the late Walter Rodney, Guyanese intellectual and activist.

Historical Exhibits

Among several historic exhibits are "Engendering History," mounted in support of a conference at Mona; "Rethinking Caribbean History," mounted as part of the Department of History celebration of History Day; "Africa and the Americas: Repercussions of the Slave Trade," mounted for a three-day Faculty of Arts and Education conference on a similar theme; "West Indian Federation"; "Jamaica in the '70s: Crises, Challenges and Responses," in support of a Department of Government symposium; and "Caribbean Intellectual Tradition," mounted for a symposium of the Department of History.

Like the library at Mona, the St. Augustine Campus library has organized exhibitions in keeping with the themes submitted by the various departments and faculties on campus to the relevant subject divisions in the library. The

Humanities and Education Divisions often highlight the religious and cultural diversity of Trinidad and Tobago by mounting substantial exhibits for the Hindu festival of Divali, the Muslim festival of Eid, Indian Arrival Day, Emancipation Day, Black History Month, Easter, Christmas, and Carnival.

Exhibits by the West Indiana and Special Collections Divisions have often highlighted the "hidden treasures" that are contained in them. These have included selections from the Walcott collection; the C.L.R. James collection; first-day stamp covers; early maps; oral history interviews; material from the Imperial College of Tropical Agriculture, the college predating the university; foreign editions of works by Trinidad and Tobago authors; and photographs, mainly of Trinidad and Tobago but including other West Indian islands.

In celebration of community and national events as well as the contribution of icons in the Caribbean, living or dead, the library has been known to host appropriate exhibitions on personalities such as the late calypsonian Aldywn Roberts; the late Sundar Popo, a well-known East Indian singer; and the late C.L.R. James. An excellent opportunity presented itself in recent times when Professor Maxwell Richards, former principal of the St. Augustine Campus, was appointed the fourth president of the Republic of Trinidad and Tobago. There was also the opportunity in March 2003 when the library cooperated with requests from the Parliament library to provide information for their hosting of an exhibition commemorating the one hundredth anniversary of the Water Riots in Port of Spain on March 23, 1903. The riots resulted in 14 people being killed, and 43 people being wounded by police. The Red House, the seat of Parliament, was also gutted by the fire in the same riots.

The Eric Williams Memorial Collection Exhibit

This unique exhibit deserves special mention, as it is a permanent mini-museum/exhibit in the University Library System within a dedicated space. This exhibit showcases the library and archives of the late Dr. Eric Williams, the first prime minister of the Republic of Trinidad and Tobago. The Williams exhibit was inaugurated on March 22, 1998, and includes materials on his family life, his leisurely pursuits, his scholarship, his international statesmanship and stature, his pioneering contributions in forever changing the landscape of housing and the economy, his relationship with children, his man-in-the-street style, and tributes upon his death.

Honorary Graduands

According to Rex Nettleford, vice chancellor of the university, "The University has further demonstrated the importance it places on creative artistic activity by awarding a number of renowned artists [with] honorary degrees . . . [and also] in the field of the visual and plastic arts."[10] Those honored at the Mona Campus include Louise Bennett, the folklorist storyteller and seminal contributor to the development of the Jamaican pantomime; Harry Belafonte,

entertainer and cultural activist of world fame; Edna Manley, who was to create an iconography for the Jamaican visual arts movement throughout the pre-Independence period; and Jimmy Cliff, reggae composer and superstar.

Honored at the St. Augustine Campus were Beryl McBurnie, a pioneer of Caribbean dance and dance-theater; Slinger Francisco, the highly innovative calypsonian; Peter Minshall, the world-class costume designer who has revolutionized the genre in Trinidad Carnival; and Pat Bishop, musician, choral arranger, and steelpan orchestral conductor/arranger. In October of 2000, a display entitled "The Science and Technology of the Steelpan" featuring the honorary graduand Ellie Mannette, one of Trinidad's pan pioneers, highlighted both the cultural viewpoint in steelpan development and the engineering perspective of pan, the instrument.

At Cave Hill Campus the honorees included "Karl Broodhagen whose sculpted font adorns the Mona chapel; Irving Burgie, the composer, balladeer, and arranger working from the West Indian Diaspora in North America; and Kamau Brathwaite, the widely acclaimed poet and cultural historian."[11]

The Digital Library vs. the Library as Cultural Space

Today, the ubiquitous digital library offering virtual reality challenges and indeed rivals the library as a cultural physical space. The library as cultural space presupposes a visit to the site in order to achieve the cultural experience, but digitized materials made accessible anytime and anyplace question this concept. And this is for the good. If national heritage collections like the papers of Dame Nita Barrow (the first female governor general of Barbados) or those of Dame Eugenia Charles (the former prime minister of Dominica) were to be digitized, greater archivability and widespread access would be facilitated. Researchers, students, and the public could make use of the papers without damaging them in addition to affording equitable access across geographical borders. But, is the vicarious experience of seeing a manuscript on screen the same as handling a document in Dame Nita's own handwriting? Perhaps not, but it certainly levels the playing field of access.

Finally, the Internet has metamorphosed the book and almost everything artistic and cultural. In addition, there is the threat posed to cultural goods by the World Trade Organization's policy of globalization and free access. While there is almost worldwide acceptance of the unrestricted distribution of literature, the same cannot apply to other tangible forms of cultural expression. As Xavier Greffe so aptly puts it: "Because of the role that works of art and artistic products play in the development of a country's identity and the education of its citizens, these countries wish to protect such goods from market forces, which are likely to cause the disappearance of local original productions in favor of imports, thus diluting the country's image."[12] The Caribbean region must be aware of the potential dangers. In the meantime, all the libraries at

the three University of the West Indies campuses must continue to cherish and enhance their role as cultural defenders and patrons.

NOTES

1. Hugh A. Taylor, "The Collective Memory: Archives and Libraries as Heritage," *Archivaria* 15 (winter 1982–1983): 118–130.

2. Jane Kemp and Laura Witschi, *Displays and Exhibits in College Libraries* (Chicago: American Library Association, 1977), pp. 20–21.

3. Zygmunt Bauman, "Books in the Global Dialogue of Cultures," in *The Book: A World Transformed* (Paris: UNESCO, 2001), pp. 16–24.

4. John Thompson, "To Serve the Nation: The Heritage Responsibilities of the National Library of Australia," *Australian Academic Research Libraries* 22, no. 4 (December 1991): 68–73.

5. Karl "Jerry" Craig, introduction to *Shared Visions: Celebrating the 50th Anniversary of the University of the West Indies* (Barbados: Canoe Press, 1997), p. 6.

6. As part of the fiftieth anniversary celebrations of the University of the West Indies in 1998, there was a traveling art exhibition, Shared Visions, coordinated by the library at the Mona Campus. The featured artwork included sculpture, watercolor, and oil painting, which were collected from the three campuses. These were exhibited over an eleven-month period in each of the campus territories: the Exhibition Hall of the Central Bank of Trinidad and Tobago, the Barbados Gallery of Art, and the Main Library at the University of the West Indies, Mona.

7. She was the wife of noted Jamaican prime minister and national hero, the late Norman Washington Manley. For her works and contribution, Mrs. Manley received numerous awards including the Gold Musgrave medal of the Institute of Jamaica.

8. Notes accompanying the artifact *Fatel Razak.*

9. Rex Nettleford, "Caribbean Cultural Identity: Arts and Culture and the UWI," in *Shared Visions: Celebrating the 50th Anniversary of the University of the West Indies* (Barbados: Canoe Press, 1997), p. 10.

10. Nettleford, "Caribbean Cultural Identity," p. 10.

11. Descriptions of graduands taken from Nettleford, "Caribbean Cultural Identity," p. 10.

12. Xavier Greffe, *Arts and Artists from an Economic Perspective* (Paris: UNESCO, 2002), p. 250.

BIBLIOGRAPHY

Ally, Shawn A., and Gail F. Stern. "Using Archival Materials Effectively in Museum Exhibitions." *The American Archivist* 50 (summer 1987): 402–404.

Bauman, Zygmunt. "Books in the Global Dialogue of Cultures." In *The Book: A World Transformed.* Paris: UNESCO, 2001. Pp. 16–24.

Chepesiuk, Ron. "Libraries as Cyberspace Guerillas." *American Libraries* 27, no. 8 (1997): 49–51.

Kemp, Jane, and Laura Witschi. *Displays and Exhibits in College Libraries.* Chicago: American Library Association, 1997.

Lewis, Ouida. "Exhibitions at the Main Library, the University of the West Indies, Mona." *Bulletin of the Library and Information Association of Jamaica* (2002): 40–48.

Taylor, Hugh A. "The Collective Memory: Archives and Libraries as Heritage." *Archivaria* 15 (winter 1982–1983): 118–130.

Thompson, John. "To Serve the Nation: The Heritage Responsibilities of the National Library of Australia." *Australian Academic and Research Libraries* 22, no. 4 (December 1991): 68–73.

University of the West Indies. *Shared Visions: Celebrating the 50th Anniversary of the University of the West Indies.* Barbados: Canoe Press, 1997.

———. "The University of the West Indies Draft Policy of Rules and Standards Governing Exhibits in the UWI Libraries." 2003.

Journals and Journal Indexing

22. La experiencia de *El Malpensante:* una revista cultural para el amplio público

Andres Hoyos

El Malpensante nació en un día de Halloween, el 31 de octubre de 1996, lo que ojalá nos haya puesto bajo el auspicio de la muy calumniada cofradía de las damas de la escoba. En ese momento se nos pronosticó un destino similar al de la inmensa mayoría de revistas culturales que nos habían precedido en el país: nuestra muerte sería temprana y nuestra audiencia sería en extremo minoritaria. Casi siete años después, estamos redivivos y cada una de nuestras ediciones llega a cerca de 100,000 lectores, según el EGM (Estudio General de Medios), cuyos resultados son hoy por hoy la referencia obligada para cualquier análisis de lecturabilidad y de perfil de los lectores en Colombia.[1]

La inusitada cifra se inscribe en la parte baja del espectro de las revistas comerciales, con la gracia adicional de que refleja una audiencia más que todo joven y muy calificada en términos educativos. Se concentra un poco en la ciudad de Bogotá, pues es allí donde hemos realizado el grueso de nuestras labores de mercadeo, y predominan en ella los hombres solteros, quizá porque a ellos les queda más tiempo libre para leer. Asimismo, el nivel socioeconómico de nuestro lector típico es medio alto o alto, pero esto puede interpretarse como derivado del nivel educativo, no como un filtro selectivo per se. Incluso, nuestro perfil al principio era más elitista, pero últimamente *El Malpensante* ha ido conquistando nuevos lectores en la clase media educada, es decir, en lo que en Colombia se conoce como el estrato 4. Lo más destacable, sin embargo, es que el perfil no muestra sesgos notorios en términos de profesión, ni tiene adquirida de antemano una predisposición hacia la literatura. En síntesis, nos hemos llevado un montón de sorpresas, la mayoría de ellas positiva. Por eso, al ser invitado a este foro por los organizadores del SALALM, supuse que un fenómeno como el descrito les podía interesar. Al fin y al cabo va en contravía contra la inercia del deterioro social colombiano—anunciado por todas partes, hasta el punto de constituir casi un lugar común entre los académicos internacionales—y va en contravía de las expectativas apocalípticas de quienes sólo nos ven a través del lente de la violencia y del fracaso del Estado.

¿Qué características han sido decisivas en nuestra experiencia? Lo primero que me parece necesario afirmar es que en la frase "revista cultural" el sustantivo pesa más que el adjetivo: esto es, que una buena revista cultural

debe ser primero que todo una buena revista. En realidad, no me siento del todo cómodo con la frase "revista cultural" pero la acojo por falta de otra mejor. Los antecedentes nacionales son relativamente pobres, aunque en el pasado sí hubo en Colombia unas cuantas revistas culturales buenas, ya sea el *Papel Periódico Ilustrado* de Alberto Urdaneta o *El Mosaico* en el siglo XIX, ya sea la *Revista de Indias,* los suplementos literarios de los periódicos en sus breves épocas doradas, *Eco* y, sobre todo, *Mito* en el siglo XX. No obstante, la calidad del promedio y la perdurabilidad han dejado mucho que desear. De ahí que antes que establecer un linaje me interese precisar en qué nos diferenciamos del resto de las revistas, y dentro de las revistas culturales, qué especificidades nos distinguen también.

A la hora de diseñar una revista, es muy importante decidir cuáles puertas se cierran, cuáles puertas se dejan entreabiertas y cuáles puertas se mantienen siempre de par en par. En el caso nuestro, me parece más fácil empezar por las que se cierran: *El Malpensante* no es una revista académica, pues no se somete a las normas de indexación y de peer review típicas en este campo, ni delimita su objeto y su temática según las fronteras usuales en las disciplinas universitarias. Si me presionan, diría que nuestras normas de selección son más estrictas que las burocráticas, pero que al mismo tiempo son bastante más subjetivas. *El Malpensante* tampoco es una revista periodística, así recurra con alguna frecuencia a géneros de la profesión, como el gran reportaje o la entrevista. Nos diferencia de las revistas periodísticas el hecho de que la actualidad noticiosa no es nuestro motor de interés principal, ni predomina en la selección del material editorial. Somos, en ello, una revista que no sufre de lo que en otros textos yo he llamado la "hipocondria del presente". Tampoco nos dedicamos a atender un mercado preexistente según algún diseño importado, como hacen las revistas de sesgo masculino, femenino, vegetariano, ecologista, pacifista, políticamente correcto o referido a un estilo de vida determinado. Mucho menos nacimos a partir del aprovechamiento del mercado creado por un negocio de ingresos recurrentes, como sí lo hacen las vinculadas a las tarjetas de crédito.

Ya dentro de las revistas culturales, son varias las condiciones que nos apartan de las demás. No dependemos del gobierno ni de una institución, como algunas, no somos un vehículo de relaciones públicas o de imagen dependiente de un gran conglomerado, como otras. No tenemos un programa político o ideológico que nos interese impulsar como hacen todavía otras más. Nuestra fórmula es relativamente sencilla: publicamos textos sobre temas variados, privilegiando los géneros literarios clásicos y los enfoques vinculados a lo que se suele llamar el periodismo literario, ensayos, cuentos, poesía, perfiles, reportajes de fondo, entrevistas, ensayo sobre el métier del entrevistado, fragmentos de libros inéditos, textos breves o humorísticos. En un principio aspirábamos a balancear cada número, pero luego entendimos que en el desbalance puede residir a veces algún atractivo. Nuestra afiliación con la literatura no prefiere

la vertiente autorreferencial, es decir que no nos seduce la literatura que habla obsesivamente de sí misma, sino la que pone su ojo milenario sobre cualquier cosa, buscando el ángulo refinado, preciso, profundo o divertido. En apretada síntesis, yo diría que estamos hechos para aquellos lectores que, como sugería Claude Lelouche sobre su cine, tienen en la curiosidad su defecto de cabecera.

Pese a las exclusiones que cito atrás, queda una amplia masa de lectores potenciales a los cuales podemos atraer. Afirmaba no hace mucho el extraordinario crítico australiano Robert Hughes que, en su afán por ganar la carrera a la competencia, muchos medios de comunicación masiva se olvidan de que existe el público inteligente y culto, y en efecto, uno de los peores errores que se cometen a la hora de lanzar revistas es presumir que uno trata con gente estúpida que, por estar ávida de doctrina o de lecciones baratas, acepta cualquier manipulación. En esto algunas revistas culturales no se diferencian de los medios masivos que, al menos en Colombia y con excepciones más que todo ocasionales o singulares, suelen ofender la inteligencia en el tratamiento que dan a la cultura. No pretendemos haber inventado el agua tibia, si bien sí creemos haber decantado una mirada peculiar. Entre los modelos que nos preceden, yo citaría revistas como *Granta* y el *London Review of Books* en el Reino Unido, *Harper's,* el *Atlantic Monthly* y el *New York Review of Book* en los Estados Unidos, *Le Canard Enchaîné, Les Unrockuptibles* y *La Nouvelle Revue Française* en Francia, *Letra Internacional, Lápiz* y *Matador* en España y *Artes de México* y *Nexos* en México, para mencionar tan sólo unas cuantas de estilo muy variado. Todas ellas son revistas de recio carácter, no siempre afortunadas o independientes en el aspecto económico, pero interesantes en su concepción intelectual original.

El lector del presente es, casi por naturaleza, desconfiado. Hasta hace relativamente poco su problema consistía en la escasez de material interesante y pertinente. Hoy por hoy padece el problema contrario: debe escoger en medio de una gran avalancha en la que predomina la mediocridad, cuando no la basura. De ahí que lo esencial en últimas sea la personalidad del medio, su estrategia general como vehículo de comunicación, la ética que uno presume que hay detrás de las decisiones editoriales como respaldo a esta confianza. La relación que se quiere establecer con este lector inteligente tiene que ser entonces una relación ética y estética en el sentido amplio de los términos. Dicho de otro modo, al lector curioso e inteligente le interesa una revista cuando siente que puede confiar en el criterio que predomina al interior de la misma, así no concuerde muchas veces con las decisiones específicas que se toman a la hora de publicar algún texto.

El carácter cosmopolita resulta igualmente esencial para una publicación como *El Malpensante.* A pesar del pesimismo ambiente y del bajo nivel de lectura que reflejan los índices, en Colombia y en América Latina existe una tradición intelectual cosmopolita que ha dado a su literatura un brillo tan sólo equiparable con el de su fútbol y con el de su música popular, muy por encima

del brillo de la política, la creatividad empresarial y el desarrollo económico, para citar tan sólo tres círculos infernales donde pulula la gente que se tiene a sí misma en muy alta estima. Esta tradición cosmopolita parte de que en ningún país de la región está, por así decirlo, el ombligo del mundo, con el corolario crucial de que un intelectual de la América Latina sale a buscar la sabiduría, las influencias y las tradiciones dondequiera que éstas encuentren su mejor expresión, con el obvio y único limitante de la propia capacidad de búsqueda y de comprensión. La exploración de mundos exóticos pertenece a nuestra mejor veta creativa, al tiempo que el espíritu volátil y viajero del intelectual se ve temperado por esa forma nativa del escepticismo conocida con el nombre de malicia indígena.

En cuanto a la forma, no nos seducía demasiado la venerable concepción de la revista-libro, pese a admirar algunos de sus beneméritos usuarios, como *Temps Modernes, La Revista de Occidente, Sur* y *Cuadernos Mexicanos.* Ni siquiera nos seducía el formato como lo utiliza hoy, con mucho éxito, tal vez la mejor heredera de esta tradición: la revista británica *Granta.* Tampoco nos seducía el formato de gran revista de mesa de café, y aunque alguna vez nos llegó una cotización de algún despistado que estaba dirigida a "El mal Paseante"—otra aún más rara llevaba el inefable destino de "Señores: Alma pensante"—resistimos la tentación lujosa por considerarla más propia de los habitantes del planeta del diseño que del planeta de la lectura. De nuevo fueron las revistas anglosajonas la inspiración: formato universal, portada no temática e ilustrada, buena densidad textual y un corpus de ilustraciones que realcen y estimulen al texto, de forma lírica quizá, pero también tranquila. Somos, por encima de todo, una revista para leer.

A contrapelo de mi viejo escepticismo—no en vano soy colombiano y tengo que ver los noticieros que a diario se pasan en este país—debo dar a estas alturas una nota de optimismo. He podido comprobar en varios países que, al contrario de lo que se vaticinaba en los siempre dementes oráculos que surgen alrededor de las novedades tecnológicas, la revolución electrónica no sólo no ha atentado contra las revistas—con tal cual excepción relativa más que todo a ciertos semanarios que pierden su personalidad—sino que en estos tiempos de comienzo del siglo XXI las revistas viven su época de oro. El progreso tecnológico es sin duda omnívoro pero, a despecho del pánico creado en algunas gentes de poca fe, son muchas las cosas que le resultan indigestas. De ahí que el mundo de las revistas sea un lugar donde un puñado de gentes polémicas y visionarias todavía pueden hacer lo que les viene en gana, y cuando lo hacen con donaire e inteligencia, hay público para sus excentricidades. No estoy diciendo que esta descripción aplique a los malpensantes colombianos, pero también es cierto que el que no tiene ilusiones pierde la partida antes de comenzar.

Nada de esto estaba del todo claro cuando me metí a hacer revistas, y hoy por hoy me alegra un poco. Soy, a mi muy minoritaria manera, necesario.

Decía el psicólogo norteamericano Eric Berne que "nacemos príncipes pero el proceso civilizador nos convierte en sapos". No le hace, siempre queda como recurso salvador la variedad posible entre las distintas maneras de croar.

NOTAS

1. El tiraje actual promedio es de 18.000 ejemplares. Según eso, cada revista tiene un promedio aproximado de cinco lectores.

23. Revistas mexicanas sobre artes plásticas y arquitectura como productos de cultura

Elsa Barberena
Carmen Block

¿Qué es cultura?

El significado de cultura tiene una serie de matices que lo torna un concepto incierto y difícil de definir si no se precisa con que propósito se utiliza. Podemos considerar la cultura como una amalgama de productos culturales de los diferentes grupos sociales que viven en un espacio, ya sea región o país; o bien entendemos por ella una serie de rasgos compartidos por un grupo social a través de los cuales observan y definen el mundo, rasgos como la lengua, la religión, la historia, la geografía, organización social, vestuario, cocina.

Si deseamos más amplia la definición, también podemos afirmar que entendemos por cultura "El proceso de creación y recreación del conjunto de creencias, lenguaje, moral, arte, tradiciones, folclore, instituciones y conocimientos sistematizados expresados en las capacidades del hombre como ser colectivo y que identifica y caracteriza a una sociedad de otra".[1]

Vista de esta manera la cultura también puede distinguirse en identidades, en espacios más pequeños como: la ciudad, el barrio, la escuela, las bandas de "chavos", la familia. Elementos fundamentales de la vida cultural de un país son las manifestaciones artísticas o expresiones culturales como la literatura, las artes plásticas, la música y la arquitectura, y las revistas productos de éstas. Así a menudo encontramos en un mismo espacio, demostraciones de diferentes corrientes ideológicas, reflejo de ópticas y posiciones distintas y muchas veces opuestas.

Defender la cultura de nuestro país en todos sus aspectos, no es una crisis de pueril nacionalismo,

> sino, al contrario, porque buscamos un equilibrio en verdad mundial, en que la interdependencia de las ideas y de las fuerzas no constituya el dominio injusto de los intereses de alguno sobre los principios de todos. Porque anhelamos una armonía internacional que no sea el "solo" de un país, de un imperio o de una cultura, frente al silencio de un auditorio desposeído. Porque sabemos que esa armonía requiere voces individuales, características diferentes,

como ya lo declaró el Lic. Jaime Torres Bodet en 1961.[2]

México: los movimientos y proyectos culturales, 1831–1920

En México terminada la guerra de independencia se inició un incipiente proyecto cultural para construir una nación y crear una nacionalidad. La unidad nacional fue requisito para el progreso, pero ésta no logra conciliar y sacar adelante una política cultural. Las expresiones culturales impresas se limitan, aparte de los libros se publican hojas y gacetas, trabajo en el que algunos de los impresores y tipógrafos llegan a ser notables, verdaderos maestros de ese oficio como Ignacio Cumplido, Vicente García Torres y José Mariano Lara. Estos impresores, editores, tipógrafos y litógrafos producen trabajos finos, cuidadosos y con estilo, produciendo de sus prensas innumerables fascículos cuyo contenido e ilustraciones constituían un reflejo de la cultura de la sociedad.[3] Algunas de las publicaciones que se editaban fueron entre otras: *El Mosaico Mexicano, El Museo Mexicano, El Álbum Mexicano, Semanario de las Señoritas Mejicanas,* que ilustraban novelas por entregas, noticias y artículos con excelentes litografías de gran calidad artística. Los editores difundían la cultura a través de estos impresos, principios morales de la época, y los conceptos estéticos que imperaban, la moda, la música, la ópera, las novelas, en fin toda una cultura fincada en la tradición europea.

La política nacionalista fue emprendida por los hombres de la reforma (1857) y aparecen entonces los grandes caricaturistas, que aunque en esa época la caricatura no era considerada como arte, sus creadores ejercían la sátira política y eran reflejo también del ambiente cultural. Un representante notable de este arte fue Constantino Escalante caricaturista de *La Orquesta,* semanario editado por Hilarión Frías Soto.[4] Escalante lo mismo hacía un retrato que la más fina sátira de un político. La publicación sufrió los avatares políticos y fue clausurada. Al cambio de gobierno, en la República restaurada reapareció otro gran caricaturista José María Villasana quien hace una labor de crítica severa por medio de sus admirables dibujos y caricaturas.

Una de las primeras revistas que aparecieron ya dedicadas al arte, como su nombre lo indica fue *El Artista,* publicada por Jorge Hammeken y Mexía y Juan M. Villela. Aquí escribían artículos y crítica de arte, Manuel de Olaguibel, Santiago Hernández y Julio Zárate que los ilustraban con litografías de H. Iriarte y Francisco Díaz de León, artistas la mayoría de ellos formados en la Academia de San Carlos.

En los primeros años del porfiriato hubo gran optimismo porque se pensó que con la modernización habría crecimiento y fluiría el dinero. No fue así y el descontento se hizo general sobre todo en las clases más desprotegidas que al no tener otra manera de protestar, con su humor e ironía siempre han dado, y dan lugar a una cultura popular. Subcultura de la que los grandes caricaturistas grabadores como, Manuel Manilla y el famoso José Guadalupe Posada nos han dejado muestras. Estos dieron a conocer el ambiente urbano, e hicieron lo que conocemos por periodismo ilustrado. En la obra de Manilla destaca la

que produjo para el impreso y el diario *Gil Blas* y *El Popular* y sus suplementos humorísticos de crítica social y política. De la obra de Posada tenemos numerosos y extraordinarios ejemplos, en hojas sueltas, gacetas, ilustraciones de libros y en periódicos que a manera de revistas circulaban entre el pueblo.[5]

Era un intento de contribuir a una cultura nacionalista, pero, a fines del siglo XIX los jóvenes que habían viajado a Europa deseaban a su regreso expresar el arte como lo habían vivido en París y otras ciudades europeas, la cultura se volvía internacional, el gusto por el arte y la arquitectura era afrancesado. Continuaba la corriente academicista en el arte. La Academia de San Carlos con sus maestros traídos de Europa seguía siendo el "espacio institucionalizado con obras numerosas más que excelentes", decadentes al decir de Manuel G. Revilla.[6] Las nuevas expresiones artísticas como, las vanguardias y el modernismo, influyeron en artistas e intelectuales innovadores y de ideas avanzadas. Una revista que da cabida a estas expresiones fue *Azul* publicación de José Emilio Rodó, uno de los más connotados intelectuales de la época, aunque de poca duración daba cuenta del cambio de mentalidad en la cultura.

Dos años más tarde, en 1898, nace la *Revista Moderna,* hogar de los modernistas donde vierten su inconformidad literatos que escribían crítica de arte mientras que las ilustraciones corren a cargo de pintores como Roberto Montenegro, Ángel Zárraga y Julio Ruelas, este último famoso también por los dibujos y viñetas con que ilustró sus páginas y quien elevó la calidad de la revista para que fuera una de las más importantes de América. "Modernismo, 'jugendstill', 'art noveau', 'modern style' eran la misma manifestación de cansancio de un siglo de academismo y búsqueda angustiosa de un arte que respondiera a una nueva conciencia, el siglo XIX se moría y el nuevo siglo que estaba por llegar ofrecía la esperanza de un renacimiento".[7]

Al abrirse el nuevo siglo los movimientos de vanguardias y el modernismo crearon expectativas en esta era de prosperidad nacional, que permitiría el renacimiento de las artes. Desafortunadamente, no fue así, no hubo reconocimiento a los artistas por parte del pueblo ni de las autoridades. Pero eso no fue obstáculo para que siguieran emergiendo nuevos títulos de revistas dedicadas, por lo menos en parte, a la crítica y difusión del arte así como a la arquitectura. Algunas de las conocidas son: *El Mundo Ilustrado, Arte y Ciencia, El Arte y la Ciencia, Arte y Letras, Savia Moderna, Revista de Revistas, Álbum Salón,* y *Argos.*

Durante los vaivenes de la revolución desaparecieron la mayor parte de estas revistas. En 1921 ya terminado el conflicto y apaciguados los ánimos el proyecto del gobierno se basa en la reconstrucción del país, y traza un plan para reconciliar a los mexicanos en torno a un proyecto unificador dirigido a la búsqueda de la identidad nacional que le permita consolidarse como el nuevo gobierno posrevolucionario. Es así como la corriente nacionalista cultural aparece con la creación de la Secretaria de Educación Pública y la llegada del

licenciado José Vasconcelos abogado, filósofo, escritor, uno de los intelectuales mexicanos más connotados del siglo XX, quien desde ahí impulsa el proyecto cultural nacionalista y establece su propósito y su ideal: educar y establecer vínculos nacionales "el arte es la única salvación de México" y su esperanza la "raza cósmica" (el mestizaje cultural y racial en América y unificados por la tradición).

Apoyados por la actitud de Vasconcelos, se desarrolla la Escuela Mexicana de Pintura, y surge el muralismo mexicano representado por grandes artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Carlos Mérida, etc., que en su obra manifiestan la ideología y la mística creativa, pero no sólo las plasman, principalmente, en su obra pictórica, sino que la difunden escribiendo artículos e ilustrando libros y revistas.

Relación entre las revistas y la cultura, 1921 a la fecha

"El estudio de la información hemerográfica es valioso y rico, ya que recoge datos para reconstruir los temas que interesaba o que influían, en la mentalidad de los hombres de una época, así como para conocer las ideas que corrían y se manejaban a nivel cotidiano en algunos estratos de las sociedades urbanas".[8]

Con el objetivo de comprobar que si existe una relación entre la cultura y las revistas, este trabajo muestra algunos ejemplos de revistas representativas de la cultura mexicana tanto en los períodos de enfrentamiento entre el nacionalismo y las vanguardias como del momento actual. Los períodos son:

- *El Nacionalismo,* un arte que implicaba una reflexión sobre la historia del país y su realidad social, un arte público, y por eso necesariamente documental y didáctico, hecho para que el pueblo estuviera consciente de su situación. David Alfaro Siquieros redacta el "Manifiesto" del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores en 1922 y Diego Rivera declara que estudiará el asombroso pasado de México con el objeto de cristalizar algunas ideas de arte para darle un nuevo y amplio sentido a su obra.

- *El Estridentismo,* encabezado por literatos, y donde los artistas, influenciados por los cubistas y los manifiestos futuristas se lanzan a la invención de imágenes que reflejan la fuerza del trabajo mecánico, una aportación a la vanguardia internacional. El "Manifiesto Estridentista" se publica en 1923. Los artistas más representativos: Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas.

- *Los Contemporáneos,* un grupo de jóvenes poetas al que se unieron jóvenes pintores que buscaban una expresión propia y auténtica, una estética fresca y autónoma que ya no dependería de las consideraciones

colectivas sino de los valores propios de cada artista, como Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Abraham Ángel.[9]

El momento actual, representado por revistas que continúan publicándose y que difunden las investigaciones que se realizan, los esfuerzos de arquitectos que están enriqueciendo el bagaje bibliohemerográfico y descubren los nuevos enigmas de una cultura multiforme, dinámica, muy creativa y siempre sorprendente.

El periodo 1920–1934 fue pródigo en discutir y criticar los acontecimientos culturales del momento dentro y fuera del país. La participación de artistas e intelectuales en revistas, manifiestos y volantes demuestra su compromiso en la configuración de la cultura local. Nótese que sus escritos los publicaban en revistas de literatura y de arte, y también en las especializadas en arquitectura como *Cemento* y *Tolteca.*

Cemento (1925–1930)

Inicia con el número 1 y termina con el número 38, se involucra directamente con las propiedades del material, "El material es para siempre" "al concreto la humedad y el tiempo lo favorecen", "el concreto es la letra, el verbo de la arquitectura contemporánea". Influenció de manera determinante no sólo a los arquitectos, sino a los constructores en general y seguramente a todo público porque su tiraje de 8,000 ejemplares mensuales lo avala. Sus artículos versaban sobre las ventajas que ofrecía este material, cemento, asimismo se daban recomendaciones de cómo usarlo, a manera de recetario.

El enfrentamiento que tuvieron los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) contra la arquitectura oficial como era la "colonial californiana" se minimiza con el valor que se le da, en el no. 23 de la revista *Cemento,* a los espacios internos interesantes de muchas de estas casas, a pesar de su aspecto exterior, como son las puertas y ventanas rodeadas de piedra rosada natural o artificial, profusamente ornamentadas. La razón por la que se incluye este estilo en la revista *Cemento* es que ésta influenció no solamente el gusto arquitectónico de la clase alta en las casas de Polanco sino también en la clase media en las casas de la Delegación Azcapotzalco y en la colonia Lindavista.[10]

La revista contribuyó a fijar la relación entre la arquitectura moderna y el cemento, ya que presenta los edificios dentro del concepto de "modernidad". Las imágenes arquitectónicas de las portadas de la revista, plenas de una rotundidad geométrica, estuvieron a cargo de Jorge González Camarena, en ocasiones exponen ambientes fantásticos combinados con paisajes naturales de abierta línea geometrizante. En general, las masas de los edificios que dibuja se relacionan con las viñetas que Jean Charlot y Ramón Alva de la Canal elaboran al mismo tiempo para ilustrar los poemas del Estridentismo,

uno de los grupos que acogieron los más importantes personajes culturales del momento y que junto con Los Contemporáneos se propusieron batir el nacionalismo. En fin, se trataba de ubicar la revista *Cemento* a la par de los punteros artísticos que definían la vida cultural de los veinte.

Mexican Folkways (1925–1939)

La revista está dedicada a los usos y costumbres mexicanos, leyendas, cuentos, festivales, danzas, canciones, arte, arqueología y costumbres indígenas. Es trimestral y se publica en español e inglés. Editores, Frances Toor, Diego Rivera, Jean Charlot y Rufino Tamayo. Incluye reseñas de libros y está indizada en el *Reader's Guide to Periodical Literature.* El antropólogo Manuel Gamio decía que es la primera publicación que presenta las masas mexicanas al pueblo americano, a los interesados en el indio y en el folklore. Entre los artistas que participaron, además de los ya mencionados, están: José Clemente Orozco, Carlos Mérida, el Dr. Atl, Fermín Revueltas, y Agustín Lazo.

Tolteca (1928–1932)

Inicia con el número 1 y termina con el número 24 con tiraje de 30,000 ejemplares de cada uno. Es el órgano propagandístico de la entonces más importante fábrica de cemento: La Tolteca, Compañía de Cemento Pórtland, S.A. Tolteca abrazó la corriente triunfante en Europa, el racionalismo, cuya gradual incorporación al medio mexicano se empieza a manifestar a principios de los treinta.

Esta empresa como recurso propagandístico convocó a un concurso de fotografía y pintura cuyo tema fue la imagen y el impacto de la nueva fábrica en el contexto urbano de Mixcoac. El jurado estuvo integrado, entre otros, por el pintor Diego Rivera, representante de la corriente revolucionaria de la pintura mexicana. El primer premio de fotografía lo recibió Manuel Álvarez Bravo. Los tres primeros premios de pintura fueron entregados a Juan O'Gorman, el más importante defensor del racionalismo arquitectónico; Rufino Tamayo, quien perteneció a la corriente opositora del nacionalismo muralista y Jorge González Camarena quien colaboraba en la producción de portadas y viñetas para la revista. Tanto *Cemento* como *Tolteca* ejercieron una enorme influencia entre los diseñadores mexicanos y por consiguiente en la cultura artística de México.

Forma (1926–1928)

La Secretaría de Educación Pública acogió con beneplácito la idea del pintor Fernández Ledesma de publicar una revista mensual dedicada a las artes plásticas de México, y aparece bajo su patrocinio la revista *Forma.* Es la nueva voz de los artistas plásticos de México y enfatiza el enorme valor que significa tener un arte nuestro, concretado en pensamiento e ideas, en concepto, formas y estructuras nuestras. El criterio sobre educación artística de la

Secretaría se refleja en la revista y el encargado de realizarlo es nada menos que el poeta y crítico Salvador Novo.

En los primeros tres números se formula una encuesta relacionada con los puntos de mayor interés y actualidad artísticos: las opiniones vertidas en estas encuestas se exponen al público aun cuando sustenten ideas contrarias a la editorial de la revista. En la encuesta sobre pintura colaboran José Clemente Orozco, Manuel Ortiz Monasterio, Gilberto Owen y Carlos Chávez. Orozco recalca la importancia del movimiento pictórico de México antes y después de la conquista.

De esta manera se relaciona con la opinión que tiene el escritor contemporáneo Carlos Fuentes, quien comenta "No podemos ver a las culturas como antiguallas, las culturas nos hablan del presente porque nos obligan a recordar y no hay otro pasado que el que recordamos en el presente".[11]

Ortiz Monasterio habla de cómo el movimiento pictórico de México trata de desentrañar del alma misma del pueblo mexicano sus valores racionales emotivos: en cuanto pretende en sus manifestaciones sincronizarse con nuestra evolución social. En resumen, el movimiento pictórico de México es importante por su oportunismo y por sus tendencias nacionalistas.

Entre los artistas que colaboran con la revista están el entonces profesor del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la misma Secretaría, Erasto Cortés Juárez, quien en el número 4 reproduce tres dibujos, y Francisco Díaz de León, fundador del Taller de Artes del Libro, cuyos grabados ilustran el número 2 de la revista. Se hace notar que el Taller es el antecedente de la Escuela de Artes de Libro fundada en 1938 y convertida en 1957 en la Escuela Nacional de Artes Gráficas.

Contemporáneos (1928–1931)

Sheridan detalla la aportación a las artes plásticas de la revista del grupo Los Contemporáneos, el principal defensor del arte de avanzada en la capital, al despertar el interés por la cultura internacional y optar por la pintura abstracta de caballete.[12] Así que Carlos Mérida, el primer abstraccionista responsable de trabajar esta corriente en México es apoyado y comentado por la revista. La batalla que se había iniciado en *Forma* (1926–1928) continúa en *Contemporáneos*.

El área de artes plásticas de la revista *Contemporáneos* fue un importante generador de opciones. El movimiento muralista y los núcleos combativos de artistas plásticos nacionalistas y politizadores se desintegraron con velocidad después de la salida de José Vasconcelos, director de la revista, de la Secretaría de Educación Pública.

Siqueiros quien redacta el "Manifiesto" del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores Revolucionarios fundado en 1922, enuncia los objetivos del nuevo arte revolucionario de México: satisfacer la urgente necesidad de un arte estrictamente nacional, público y monumental, dirigido

al pueblo con el fin de orientarlo, educarlo e impulsarlo a la lucha; un arte socializado y politizado; considerar al indio y a la cultura indígena como única fuente de creatividad nacional; rechazo absoluto a la pintura de caballete y al arte individualista.

Por otra parte Diego Rivera, no toleró el enjuiciamiento que se le hacia a su comportamiento político, acusa a la revista de aristocratismo y desviación de corrientes vitales, por la crítica a su obra como instrumento político social y de estilo trivial que termina contra el enemigo malo con la dialéctica de un líder popular, a pesar de lo valioso de su continuidad, su sentido del color y la forma.

Los muralistas asociaron las expresiones del arte vanguardista con decadencia, imperialismo y reacción política y gracias a ello el arte mexicano renace libre de sujeciones a las reglas arcaicas de la academia. En franca oposición el grupo de Los Contemporáneos llegó a organizar exposiciones de arte vanguardista en el "Pasaje América" con obras de Manuel Rodríguez Lozano y Agustín Lazo.

La revista publicó 19 ensayos dedicados a las artes pláticas de los cuales 9 fueron firmados por mexicanos y 11 versaban sobre artistas mexicanos. Junto a los ensayos y comentarios la revista incluyó invariablemente reproducciones de pinturas, dibujos y fotografías. Aparecieron entre los artistas mexicanos: Julio Castellanos, María Izquierdo, Agustín Lazo, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Alfredo Zalce y Manuel Álvarez Bravo. Salvador Novo justificó la inclusión, quizá por primera vez en México, de fotografías como obras de arte. "La fotografía es arte a pesar del botón del clic porque el arte no está en los mecanismos sino en el gusto".

Frente a Frente (1934–1938)

La revista *Frente a Frente* es el órgano de difusión de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). En este período estaban vigentes en el ambiente intelectual, el estilo nacionalista que debía adoptarse en la pintura. Los artículos son escritos por los miembros de la LEAR y reflejan la ideología del grupo "la función social del arte", rechazo al "arte por el arte" y al arte abstracto, inclusive la pintura de Diego Rivera, Siqueiros la tacha de "símbolos abstractos que pueden descifrarse revolucionarios y contrarrevolucionario de acuerdo con el marchante".[13]

Un rasgo que distingue a esta revista es el uso de ilustraciones en blanco y negro. Por si misma esta información es valiosa porque ilustra la obra de los pintores mexicanos y permite reconstruir la historia de la pintura mexicana en este periodo. Un tema importante en *Frente a Frente* es la reseña de los congresos y exposiciones de la LEAR en México y en España. También lo es la importancia que se le da dentro de la Liga a la Sección de Artes Plásticas "que ha podido desarrollar un trabajo coordinado y eficiente . . . y constituye el grupo de choque de la organización".[14] El choque es con la burguesía

mexicana que en palabras de Fernando Gamboa, museógrafo y director de la revista "está muy lejos de ser sinceramente consumidora y protectora de un arte de calidad. Sus conceptos y gustos estéticos están determinados a sus intereses económicos y políticos".[15]

Por otra parte en el discurso de inauguración del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas se enfatiza que la pintura más revolucionaria de los Estados Unidos la han realizado los pintores mexicanos, ejemplo: los frescos pintados por José Clemente Orozco en la Baker Library del Darmouth College, ya que los artistas americanos más importantes estaban por completo identificados con las clases dominantes.[16]

Otros temas tratados son:

1. En la arquitectura, la Liga desaprueba la influencia del estilo colonial californiano, copia del estilo en boga en los Estados Unidos y que tenía seguidores en el ámbito oficial mexicano. La sección independiente de arquitectura de la Liga discute los problemas de la habitación para los trabajadores. Define al arquitecto mexicano salido de las casas aristocráticas, además que al lado de éste se hallaba el pseudo-arquitecto de tipo comercialista y causante de la introducción del estilo "misión californiana" y "colonial" en nuestra arquitectura.[17] La arquitectura moderna fue prohibida por el gobierno mexicano pero despertó un enorme interés por los norteamericanos, quienes la consideraban un síntoma del progreso actual que se lleva bien con la cultura revolucionaria que fomenta la LEAR.[18]

2. La escultura estaba aislada del medio social, y se dan los ejemplos de Germán Cueto que "una vez en la realidad en sus manos se aleja de ella y se rebela contra ella, como contra las condiciones materiales que la hacen surgir y se refugia en lo abstracto. Subjetiviza la realidad hasta hacerla desaparecer en la geometría de un concepto de la escultura que no tiene sitio en el medio social". La escultura monumental de Ortiz Monasterio la concibe en íntima relación con la arquitectura y también está desvinculada del medio social.[19]

3. El cartel es "un medio particular de expresión cuando logra asociar en el espíritu del espectador, en primer término, una atracción de interés o curiosidad irresistible a un convencimiento respecto de su contenido".[20] Es interesante que el cartel como el libro y la revista va dirigido siempre hacia las masas; no espera a que lo visiten en las galerías, sale hasta la calle y desde la pared donde se coloca grita su objeto a las gentes que pasan. José Chávez Morado, Everardo Ramírez, Feliciano Peña, Gonzalo de la Paz Pérez, Jesús Guerrero Galván, Isabel Villaseñor, Antonio Ruiz, León Plancarte, Enrique Assad, Erasto Cortés ligan íntimamente lo ideológico y lo plástico en la realización de sus carteles.

4. Las galerías no son suficientes, el movimiento artístico revolucionario no ha logrado conmover el ambiente en las exposiciones de las pocas galerías existentes—el Palacio de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Congreso, Arte Mexicano, Independiente e Hipocampo. "La falta de comprensión de la función social del arte por el único patrocinador posible, el gobierno impide que los diversos aparatos burocráticos adquieran obras que, además de servir socialmente al pueblo, beneficien y alienten al pintor".[21]

5. El productor intelectual es uno de los objetivos del Congreso de Escritores y Artistas de México convocado por la LEAR del 17 al 23 de enero de 1937 en el Palacio de Bellas Artes. La Liga pide al Congreso en una doble función: de una parte, la consideración vigilante de los problemas vitales que conmueven el momento a la sociedad mexicana; de otra, el estudio de los problemas técnicos y económicos que afectan a cada tipo de productor intelectual.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (1937–)

López en la presentación de la revista indica su objetivo:

> El Instituto de Investigaciones Estéticas fue creado en la Universidad Nacional Autónoma de México a principios del año de 1936, por iniciativa de la Rectoría, con el propósito de completar el cuadro de órganos universitarios consagrados a la búsqueda de aquellos datos fundamentales que nos entregarán los medios de determinar científicamente la fisonomía cultural de México.[22]

Estos anales presentan una esquemática versión de los trabajos que se están desarrollando en el instituto.

Dyn (1942–1944)

De acuerdo al no. 1 de la revista, *Dyn* es una palabra que propone algo nuevo en arte y pensamiento, es una revista de arte y literatura que pretende abrir el camino para un mejor entendimiento de la importancia de la imaginación, permite una gran libertad de expresión, permanecerá independiente de compromisos comerciales y políticos. No pretende pertenecer a ningún grupo o escuela ni establecer alguno, hará el esfuerzo de levantar un registro social de celebridades, pero también dará oportunidad a hombres e ideas nuevas. Se publicaron seis números, con textos en inglés y francés, incluye varias reproducciones en blanco y negro y color, junto con artículos, poemas y prosa. Los artistas mexicanos representados son: Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Manuel Álvarez Bravo, Carlos Mérida, Miguel Covarrubias, Jorge Enciso, Francisco Díaz de León y Gabriel Vicente Gahona.

El Hijo pródigo (1943–1946)

En abril de 1943, Octavio G. Barreda fundó la revista que presenta los valores del medio literario y artístico de México. Es una de las revistas más representativas de México, aparecida durante la segunda guerra mundial, en una etapa de crisis del hombre contemporáneo, que salió en defensa de los valores del espíritu y la cultura, que tanto peligraban. La revista alentó la aparición de una crítica pictórica moderna. En cada uno de sus 42 números se incluía al menos, un artículo sobre ensayos y notas críticas de las artes plásticas mexicanas.

El arte en México, de acuerdo a Barreda no había comenzado alrededor de 1920 con los muralistas, Siqueiros y Rivera, ni terminaba con ellos.[23] Había un pasado que contaba y, por ende, había jóvenes valores, que debían ser reconocidos. Se publicaron artículos sobre arte precolombino y colonial, se rompieron lanzas a favor de Rufino Tamayo y Juan Soriano. La obra de Tamayo que no fue aceptada hasta 1948, fue defendida por Barreda en El Hijo pródigo en 1944.

Castañón se pregunta "¿Quién es El Hijo pródigo? ¿El heredero inconforme que abandonó el hogar colonial en busca de su propio reino, el derrochador simbólico que decide volver a las fuentes después de haber gastado su exiguo patrimonio en la borrachera del nacionalismo?"[24] Octavio Paz opina lo siguiente: "El Hijo pródigo, sobre todo en sus primeros números, fue una revista polémica que defendió, frente a la confusión entre arte y propaganda, la libertad de la imaginación".[25]

México en el arte (1948–1952, nueva época, 1983–)

El músico mexicano Carlos Chávez, como director de la revista, aclara en la presentación de ella la falsa noción de que el arte corresponde a una necesidad menor para que se vea con claridad que el arte es un fenómeno natural, totalmente indispensable a la vida del hombre y de la sociedad.

Prosigue con la afirmación de que México ha hecho mucho en el arte y que todo eso que se ha hecho y también vivido, es lo que la revista reunirá y presentará en sus páginas, para concretarlo y para difundirlo, y para que en ellas, se encuentre el modo y estilo de expresión, los rasgos de carácter y los trazos de fisonomía, de un México creador y viviente, que tiene en su arte, la expresión de su ser y de su esencia: el arte de México es su rostro y su entraña.

Artes de México (1953–1980, 1988–)

Otra de las revistas es *Artes de México.* El Instituto de Investigaciones Estéticas presenta el índice a la primera época, nos. 1 a 60, 1953–1965,[26] como un instrumental más en la tarea de definir nuestra personalidad con la historia del arte. La revista incorpora no sólo aspectos referentes a la historia del

arte en los términos generales, sino que da cuenta de los cambios operados en el gusto artístico del México de aquellas décadas, como la polémica entre la escuela mexicana y las corrientes más vigentes del arte contemporáneo.

Los editores de la revista han emprendido la tarea de difundir el arte mexicano en el mundo, y de esta manera contribuir a una mejor comprensión de la cultura del hombre. Se ocupa no solamente de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la fotografía, la cinematografía, sino del mueble, del vestido, del arte culinario.

La historia de Artes de México es la historia de la cultura de México, "el país de los tres panes", como decía Alfonso Caso, porque todos los días se come en las casas mexicanas el maíz de América, el arroz de Asia y el trigo de Europa, y esta síntesis cultural se manifiesta también en el arte.

El Frente Nacional de Artes Plásticas patrocina los números 1 al 6 y corrobora, de esta manera, lo que de Anda Alanis afirma sobre el compromiso de las asociaciones de intelectuales y artistas se comprometen a participar en la difusión de la cultura artística a través de las revistas. Alberto Ruy Sánchez, director general de la revista a partir de 1988 la define como "una enciclopedia de las culturas de México" en donde se exploran los más apasionantes aspectos de la cultura mexicana.[27] No se trata de hacer tan sólo una revista de historia del arte o una publicación que reseñe y critique las exhibiciones del momento; se trata más bien de considerar a los objetos de arte como si fueran la punta del iceberg de la cultura mexicana y descubrir los nuevos enigmas de una cultura multiforme, dinámica, muy creativa y siempre sorprendente.

La publicación tuvo varias épocas: la primera, ya mencionada, la dirigió Miguel Salas Anzures, fundador también del Museo de Arte Moderno de México. El encargado del diseño fue uno de los más notables artistas mexicanos, Vicente Rojo. Hasta 1980 se publicaron de los números 61 al 200 y desapareció para renacer como un proyecto cultural en 1988. Retoma lo mejor del espíritu de curiosidad por lo mexicano desde un género pictórico como la pintura de castas y el ritual de la "muerte niña", pasa por la artesanía popular como la de Tonalá y Metepec, al permitir la renovación de las tradiciones y la reactivación de la economía de los gremios, objetivos de la LEAR, hasta el fenómeno cultural como el Tequila, una bebida tan regional como la que se hace alrededor del pueblo de Tequila y que se convirtió en símbolo nacional.

Bitácora (2000–)

Es la revista publicada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. En la editorial del no. 2, Felipe Leal, director de la Facultad y miembro del Comité Editorial de la revista, menciona que ésta se da a la tarea de ser el impulso y la difusión de la cultura arquitectónica adecuada a los tiempos y las necesidades actuales y da cabida a los diversos lenguajes en que se asienta la tradición arquitectónica, que mira al ayer y no deja de moverse hacia el futuro.

Conclusión

Miquel Adriá dice

> que el intercambio de ideas formas y gentes ha sido a lo largo de la historia el animador indispensable para la renovación y el enriquecimiento de culturas y tradiciones. Importar y exportar son condiciones necesarias, ahora exarcebadas por una globalización que en la segunda mitad de siglo pasado afectó a los desarrollos urbanos latinoamericanos. Así como desde los años sesenta la literatura latinoamericana supo imponerse a la atención del mundo, más recientemente las artes visuales y la arquitectura se han integrado al circuito internacional aportando un perfil propio de ideas y realizaciones.[28]

Nuestro mundo poli-cultural está contagiado por la globalización, que desde nuestro punto de vista, hace uso de las tecnologías para bien de la cultura. Prueba de ello es la base de datos Mexicoarte[29] que difunde al nivel nacional e internacional la riqueza artística cultural de México a través de los documentos.

Las revistas son un medio eficiente para difundir y promover a los artistas plásticos y a los arquitectos. A lo largo de la historia son varias las revistas mexicanas que han aportado cultura artística. También los artículos han sido testigos de la destrucción de obras, construcciones y monumentos. Nos unimos a la imperiosa necesidad que tenemos de difundir el acervo hemerobibliográfico de nuestro país de manera de ubicarnos en el pasado, investigar el presente y ofrecer en el futuro la amplitud de la riqueza artística de México.

NOTAS

1. Moisés Ladrón de Guevara, *Política cultural del estado mexicano* (México: CEE, GEFE, 1983), p. 9.

2. Jaime Torres Bodet, *México y la cultura* (México: SEP, 1961), pp. xxii–xxiii.

3. Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México* (México: Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934–1935).

4. Esther Acevedo, *Una Historia en quinientas caricaturas: Constantino Escalante en La Orquesta* (México: INAH, 1994).

5. *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencia* (México: Museo Nacional de Arte, 1996).

6. Manuel G. Revilla, "Las bellas artes en México en los últimos veinte años". En *Guía descriptiva de la Ciudad de México* (México, 1898), pp. 99–108.

7. Eduardo Báez Macías, "Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos 1781–1910" (Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002).

8. Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional (Memoria hemerográfica, 1877–1911). El Monitor Republicano (1877–1896),* vol. 1 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994), p. 22.

9. Enrique X. de Anda Alanis, *La arquitectura de la Revolución Mexicana, corrientes y estilos de la década de los veintes* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), pp. 21, 46.

10. María de Lourdes Cruz González Franco, "El espacio habitacional en México: la casa habitación unifamiliar en la Ciudad de México durante el siglo XX" (Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2002), p. 133.

11. Entrevista a Carlos Fuentes en conexión con la Exposición "Aztecs" en el British Museum, febrero 2003.

12. Guillermo Sheridan, *Índices de Contemporáneos, revista mexicana de cultura, (1928–1931)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988), pp. 22–32, 112.

13. David Alfaro Siqueiros, "Diego Rivera, pintor de la cámara del gobierno de México", *Frente a Frente* 2 (enero 1935): 8.

14. "Exposiciones", *Frente a Frente* 7 (noviembre 1936): 7.

15. "Exposición de artes plásticas en ocasión del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas", *Frente a Frente* 8 (enero 1937): 12.

16. Elsa Rogo, "La actuación del productor de arte", ibid., p. 25.

17. "Arquitectura", *Frente a Frente* 9 (marzo 1937): 9.

18. Carlos Leduc, "La revolución mexicana en la arquitectura", *Frente a Frente* 2 (marzo 1936): 17.

19. Arqueles Vela, "La escultura moderna mexicana", ibid., p. 7.

20. Arqueles Vela, "La exposición de artes plásticas de la LEAR", *Frente a Frente* 4 (mayo 1936): 22.

21. Ibidem.

22. Rafael López, "Introducción", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1 (1937): 1.

23. Francisco Caudet, *Introducción, El Hijo Pródigo (Antología)* (México: Siglo XXI Editores, 1979), pp. 8–52.

24. Adolfo Castañón, ibid., p. 16.

25. Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 16.

26. Elsa Barberena Blásquez, *Índice de la revista Artes de México, 1a época, nos. 1–60, 1953–1965* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982), p. 9.

27. Alberto Ruy Sánchez, "Presentación", http://www.artesdemexico.com.mx (2000).

28. Miquel Adriá, "Introducción", *Arquine* 23 (2003): 1.

29. Mexicoarte, http://132.248.123.89:4500/ALEPH/spa/ART/ART/ART/START? (2003).

24. Embracing "Otherness": Trends in Latin American Cultural Studies as Seen through the *Hispanic American Periodicals Index*

Barbara G. Valk

Latin American cultural studies today are essentially about identity—historical, public, private, ethnic, and intellectual. Although this is certainly nothing new, the issue seems to have taken on a renewed vigor since the phenomenon of "globalization" began to dominate world culture more than a decade ago. Perhaps as a counterpoint to globalization, intellectuals are focusing more than ever on what makes Latin America unique. At the same time, perhaps in response to global pressures for democratization and human rights, they are seeking to break down traditional patterns of social and cultural stratification to embrace contemporary values of twenty-first-century postmodern society.

These changing attitudes have produced ripples that spread throughout Latin American culture. The voices of indigenous groups, women, and other marginalized segments of society are finally being heard. Indian activists from Chiapas and Central America to the Andean region have learned to harness the global media effectively to reinforce their demands for social and political recognition. Also Jews, long invisible in Latin America, are now very much a part of the cultural scene. Women intellectuals have advanced beyond demands for sociopolitical equality to other, subtler feminist and sex-role issues. In recent years, the sex-role question has expanded to include masculinity, homosexuals, and transvestites.

As globalization and its concomitant socioeconomic and political pressures intrude ever more pervasively into everyday life in Latin America, there is also a desire to look inward, to investigate individual histories. From Indians and slaves to authors, artists, and political figures, personal stories capture the public imagination.

The human rights movement that brought to light the crimes of Augusto Pinochet in Chile has also released a flood of heretofore repressed memories about the atrocities of the "Dirty Wars" in the Southern Cone in the 1970s. Continuing social violence in Colombia, Venezuela, and elsewhere stir recollections of Latin America's turbulent political past. Meanwhile, rising crime

rates, particularly in Mexico and Argentina, engender a widespread sense of personal insecurity that is reflected in the literature.

The *Hispanic American Periodicals Index* (HAPI) has documented the publications of Latin American scholars for more than thirty years. Thus, its content provides an excellent source for research on the evolution of intellectual thought in the field. The following discussion represents the findings of a study done in HAPI on cultural studies, focusing primarily on the disciplines of literature and history, from 1970 through 2002.

From concerns about national identity and nation-building in literary texts to studies of ethnic folk music, Latin American writers are focusing today on their multicultural heritage. Postcolonialist historians are using discourse analysis to deconstruct colonial era chronicles and political treatises as well as delving into wills; court proceedings; birth, death, and marriage certificates; and other minutiae of the past to find the voice of the common person and to embrace the role of the Indian, the mestizo, the Jew, the woman—the "other"—in the formation of Latin American society.

"Otherness" is a concept long seen in both literary and historical writing from and about the continent. In the 1970s, it was couched in the metaphorical guise of the characters Ariel and Caliban from Shakespeare's play *The Tempest.* Ariel, the sprightly servant of Prospero, represented the invading Spaniard or the culturally dominant North America, while Caliban, the misfit slave, represented the downtrodden mestizo or Indian, or Latin America as a whole. This self-deprecating view has been replaced in recent years by increasingly popular "subaltern" studies, which seek to illuminate the roles of the lower and otherwise unrepresented classes in Latin American history, particularly those of the Indian and the mestizo. There are 195 articles in HAPI specifically on these topics. The seventy-two references to "Caliban" appear primarily in older citations, whereas the first reference to "otherness" is seen in 1986. Scholars today are clearly making an effort to discard the image of Caliban and to embrace "the other."

One notable example of this tendency can be seen in the renewed academic interest in the early-twentieth-century Brazilian author Oswald de Andrade. His *Manifesto Antropófago* and *Revista de Antropofagia,*[1] among other works, use satire to apply the concept of cannibalism to the destruction of traditional Brazilian society, which he felt was being cannibalized by internationalism, much as Brazilian Indians had been defamed in the past for cannibalizing their foreign conquerors. An exemplary article on the topic is Roberto Fernández Retamar's "Caliban ante la antropofagia," which appeared in 1999 in *Nuevo Texto Crítico.*[2]

Interest in ethnicity can also be seen in the growing number of studies on Jews in Latin America. From 1970 through 1979, there were only 61 articles on the topic indexed in HAPI. During the following decade, there were 115, and from 1990 through 2002, there were 210. The articles are mainly historical

and literary in nature, but they also treat the arts; for example, Donald Castro's 2002 article, "The Sainete Porteño, 1890–1935: The Image of Jews in Latin American Popular Culture"[3]; Julio Nudler's recent book, *Tango judío*[4]; and an article in *Art Nexus* published in 2000 on José Gurvich, a contemporary Jewish Uruguayan artist.[5] See fig. 1.

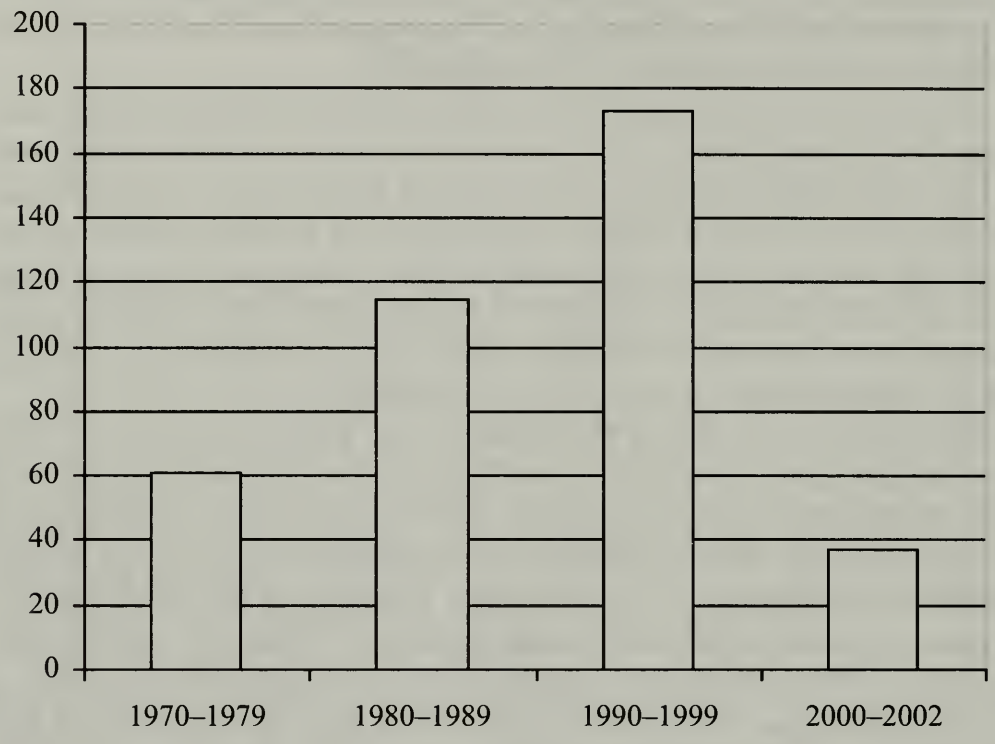

Fig. 1. Articles on Jews.

Probably the most pervasive trend in recent Latin American cultural research, however, has to do with gender. In the 1970s, gender studies had mainly to do with a nascent women's rights movement and pervasive machismo in Latin American society. Little attention was paid to women's literary pursuits. During the period 1970–1979, for example, there were only 53 articles in HAPI under the heading "Women authors." By contrast, there were 92 articles on the subject from 2000 through 2002 alone. See fig. 2.

Women's voices, and their views on their roles in traditionally paternalistic Latin American politics and society, now dominate the literature. Women's literary studies treat not only such contemporary giants as Diamela Eltit, Clarice Lispector, and Rosario Castellanos, but also women writers of the past. The talented and diverse nineteenth-century Cuban Romantic author Gertrudis Gómez de Avellaneda is still being studied, not only for her abolitionist novel, *Sab,* but also for her autobiography and love letters.[6] A recent anthology by Zahidé Muzart treats Brazilian women authors of the nineteenth century.[7] The writing of the Comtesse de Merlin, who described her visit to Havana in the

nineteenth century, is one example of many women travelers of the period whose diaries are now receiving literary attention.[8] June Hahner's anthology, *Women through Women's Eyes,* is another one.[9]

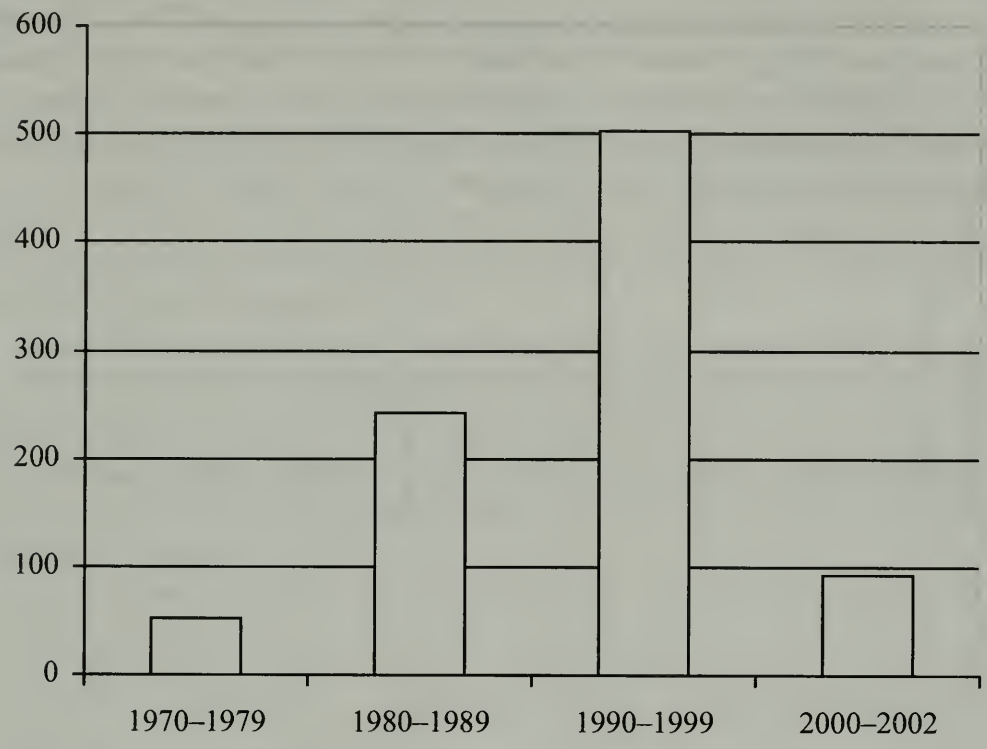

Fig. 2. Articles on women authors.

Sor Juana is still an extremely popular subject for research, having 28 entries in HAPI from 2000 to 2002.[10] Increasingly, one also finds analyses of the writings of other women of the colonial period, particularly nuns who, after all, were among the relatively few educated women of the time. One example of this type of literature is Kristine Ibsen's anthology, *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America.*[11]

Feminist journals abound. Literary ones indexed in HAPI are *Feminaria,* and *Letras Femeninas.*[12] There is also a growing body of feminist criticism. Two books on the subject written within the last decade are *Latin American Women's Writing,* edited by Amy Brooksbank Jones and Catherine Davies, and Amy Kaminsky's *Reading the Body Politic.*[13]

Masculinity is being investigated as well, from all aspects. Although most works on this topic appear in the social science literature, there are a few recent literary studies. Some examples are the book *Murder and Masculinity,* by Rebecca Biron, and an article by Luiz Fernando Valente in *Hispania* entitled "Machado's Wounded Males."[14]

Homosexuality has really "come out of the closet" in traditionally masculine Latin American cultural studies. From 1970 through 1989 there were only

8 articles in HAPI on homosexuality in literature, all from the 1980s, but from 2000 through 2002 there were 52. David Foster is a pioneering literary critic in this area; his most recent book on the subject is *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing.*[15] Among the many outstanding contemporary gay writers are Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, José Donoso, Manuel Puig, and the Chicano author Arturo Islas. In film, *La virgen de los sicarios* from Colombia is one recent example of motion pictures treating homosexuality in Latin America.[16] The Cuban classic *Fresa y chocolate* is another.[17] Reflecting the times, AIDS has also become a literary topic.[18] See fig. 3.

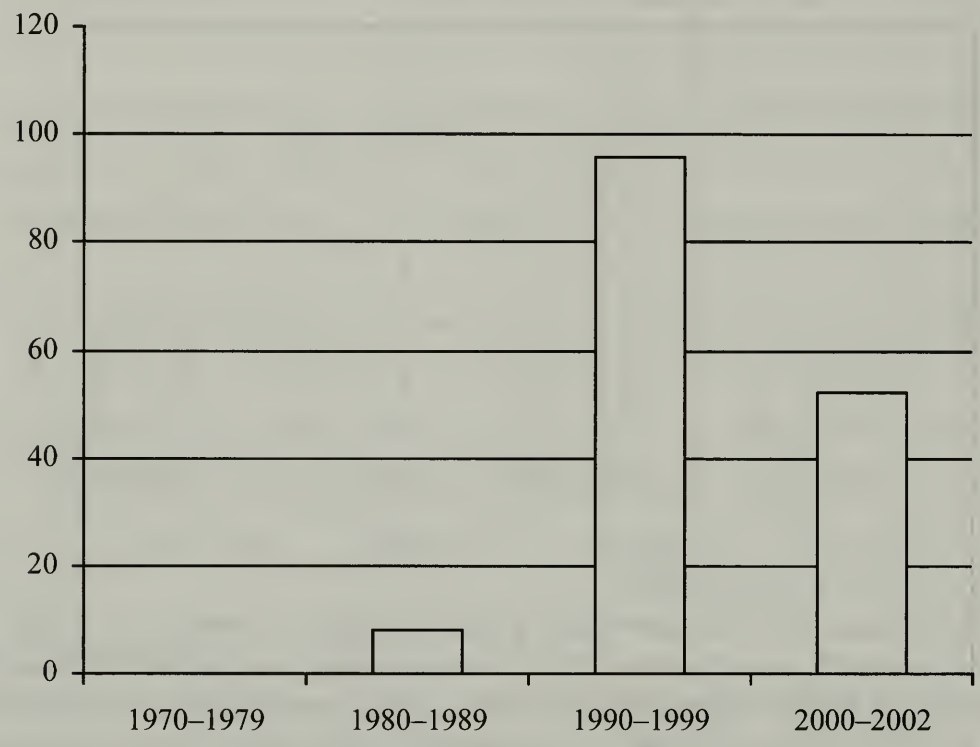

Fig. 3. Articles on homosexuality.

Well-known lesbian authors include, among others, the poet Cristina Peri Rossi and fiction writers Sylvia Molloy and Mayra Montero. In 1996, Elena Martínez published a widely reviewed anthology entitled *Lesbian Voices from Latin America.*[19]

Transvestism is also being discussed. Twenty-seven articles have appeared on the topic in HAPI since 1990. While much of this material is published in the social science literature, the story of "la monja Alférez," the seventeenth-century colonial Mexican bandit who began her life as a Spanish nun known as Catalina de Erauso, stands out for the many translations of her memoirs and the considerable attention that they have received from historians and literary critics alike.[20]

Indian rights came to the forefront of world consciousness in 1983 with the publication of *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.*[21]

Menchú's book has received renewed attention since the 1999 appearance of David Stoll's stinging criticism, *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans.*[22] Along with the earlier story of the Bolivian miner, Domitila Barrios de Chungara's *Si me permitan hablar,*[23] Menchú's work is perhaps the epitome of the genre known as "testimonial literature," which reached its peak of popularity in the 1990s. If Stoll is to be believed, Menchú's work is as much fiction as autobiography, and many such works are openly referred to as "testimonial novels." Nonetheless, the poignant immediacy of her testimony focused world attention on the plight of the indigenous "other" in Latin American society as never before. Many other popular indigenous testimonials followed Menchú's, including, most notably, Gregorio Condori Mamani's 1996 publication, *Andean Lives.*[24]

Juan Francisco Manzano's *Autobiografía de un esclavo,* the only extant Latin American slave narrative written during the slave era, also remains a popular topic of research for its insight into yet another member of the subaltern classes.[25] In all, there were 209 articles on the topic "Testimonial literature" in HAPI between 1990 and 1999. Thirty-six more articles have appeared since then. See fig. 4.

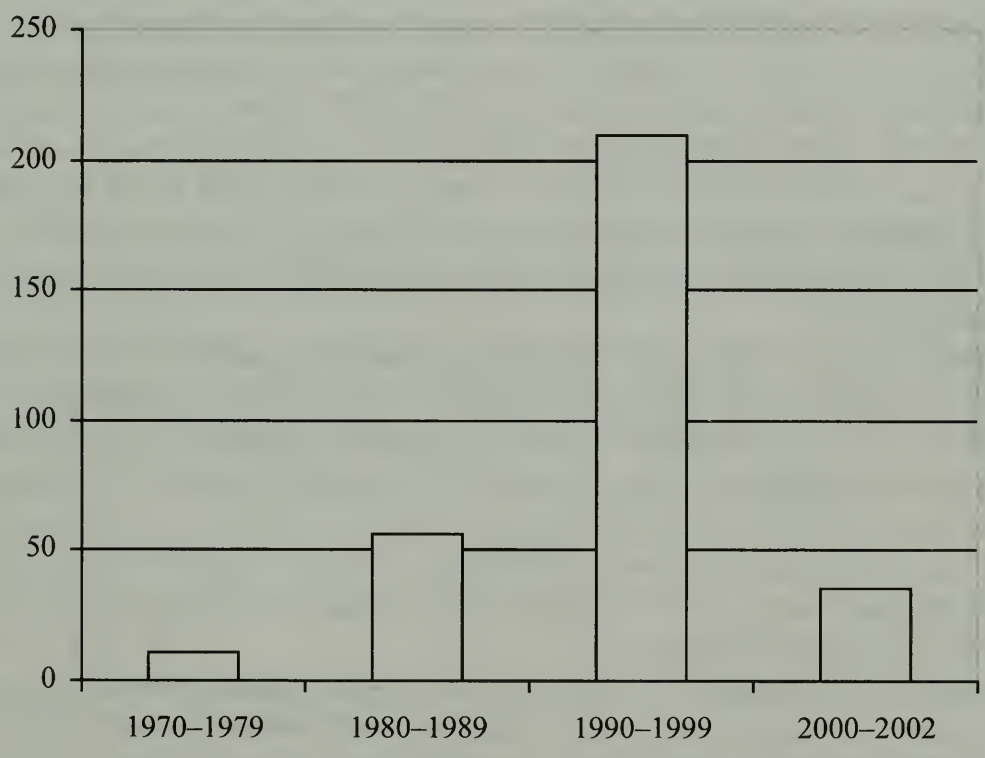

Fig. 4. Articles on testimonial literature.

The diary, too, has been used effectively to expose the conditions of the under classes and to humanize them through the revelation of their hopes and dreams. Perhaps the most outstanding recent examples of this form of social

criticism are the multiple diaries of the Brazilian *favela*-dweller Carolina Maria de Jesus.[26]

Testimonials, diaries, memoirs, autobiographical fiction, and fictionalized biography are all closely related popular genres that reflect the personalization of the Latin American experience. One current form of the "memoria," originating primarily in the Southern Cone, retells from a personal point of view the horrors of twentieth-century political violence and reflects a societal need for the public purging of the events of those times. Just one example of this type of literature from Argentina is Tununa Mercado's *En estado de memoria,* written in exile and recalling the "Dirty War."[27]

The worldwide clamor accompanying the 2002 publication of *Vivir para contarla,* the first volume of Gabriel García Márquez's memoirs, exemplifies the international recognition enjoyed by contemporary Latin American authors.[28] Other recent literary memoirs by major Latin American writers include Marjorie Agosín's *Sagrada memoria* on her life growing up as a Jew in Chile and Isabel Allende's tribute to her daughter, Paula.[29]

La razón de mi vida, the 1951 autobiography of the ever-fascinating Eva Perón, is still being republished and studied, while her life has also been recalled in two films and a drama during the last decade.[30] Similarly, the Mexican artist Frida Kahlo embodies a certain mystique that makes her an irresistible literary subject. Since 1990, there has been a fictionalized biography by Barbara Mujica, an award-winning movie, and a German dance composition, as well a biography, a published diary, a book of her correspondence, and numerous articles on her life and art.[31] Another very popular recent fictionalized biography is Elena Poniatowska's *Tinísima,* which investigates the life of Tina Modotti, the early-twentieth-century Mexican photographer and friend of Frida Kahlo.[32]

Many works of fiction are at least partly autobiographical. This tendency, however, seems to be particularly prevalent among contemporary Latin American and U.S. Hispanic writers who focus on gender issues, politics, society, and acculturation. The Cuban author Reinaldo Arenas; the Dominican American and Puerto Rican American novelists Julia Alvarez and Esmeralda Santiago; and the Chicano authors Richard Rodriguez, Sandra Cisneros, and Gloria Anzaldúa are a few examples of writers whose fictional production rely heavily on personal experience.

From 2000 through 2002, there were 96 articles appearing in HAPI under the heading "Literature and history." Many of these are fictionalized historical biographies that recall Latin America's turbulent political past. Mario Vargas Llosa's 2000 publication, *La fiesta del Chivo,* about the Trujillo regime in the Dominican Republic, has enjoyed great critical success, but classics such as *El señor presidente, Yo, el Supremo,* and *El general en su laberinto* are also still frequently studied.[33] Among the most widely reviewed current nonbiographical historical novels are Isabel Allende's *Hija de la fortuna* and *Retrato en*

sepia, loose prequel and sequel, respectively, to her 1982 family saga, *Casa de los espíritus.*[34]

Perhaps as a reflection of rising crime rates and feelings of insecurity in today's society, readers are turning to detective novels in great numbers, and they are being seriously analyzed by literary critics.[35] Among the most frequently discussed writers of "la novela policial" are Rodolfo Walsh from Argentina and Roberto Ampuera from Chile. Juan José Saer, Ricardo Piglia, and Jorge Luis Borges are among other well-known authors who have written them. Women have also begun to contribute to this genre; among them, the Puerto Rican author Ana Lydia Vega. In contrast, science fiction, which enjoyed popularity among critics in the 1970s and 1980s, currently receives much less attention.

One can generalize that much of the literature in all areas of the humanities today is concerned with the ways in which the subject relates to society, both past and present. In addition to the fields of literature and history, this trend can be seen in music research, which often focuses on popular or folk music having ethnic roots and/or political messages, such as Cuban "son," Brazilian samba, Caribbean reggae, and the Mexican corrido. Even the Brazilian "tropicalismo" of the 1960s has received renewed attention, owing to its social content.

Articles on theater favor socially conscious experimental productions by group companies. Art journals, with the exception of *Artes de México,* which deals innovatively with traditional Mexican art forms, tend to treat performance art, installations, and other forms of social statements. Film reviews also concentrate on productions that involve current social issues.

Finally, it should be noted that Latin American cultural studies is emerging as an academic discipline of its own. Bred in the United States, it attempts to use interdisciplinary research methods to shed light on common underlying societal themes. The *Journal of Latin American Cultural Studies* and *Nepantla* are two periodicals indexed in HAPI that are devoted to this type of investigation. Given the trend toward multicultural, multidisciplinary research, one can only assume that there will soon be more.

NOTES

1. Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago,* 1928; *Revista de Antropofagia,* May 1928–August 1929.

2. Roberto Fernández Retamar, "Caliban ante la antropofagia," *Nuevo Texto Crítico* 12, no. 23–24 (January–December 1999): 203–212.

3. Donald S. Castro, "The Sainete Porteño, 1890–1935: The Image of Jews in Latin American Popular Culture," *Studies in Latin American Popular Culture* 21 (2002): 29–57.

4. Julio Nudler, *Tango judío, del ghetto a la milonga* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998).

5. Alicia Haber, "José Gurvich: A Song to Life," *Art Nexus* 35 (February–April 2000): 60–67.

6. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga, *Sab: Novella original* (Madrid: Imprenta Calle del Banco no. 26, 1841; oldest edition found, but not the original); Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga, *Autobiografía y epistolarios de amor,* ed. Alexander Roselló Selimov (Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1999); Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga, *Autobiografía y cartas,* edited and annotated by Lorenzo Cruz de Fuentes (Huelva, Spain: Diputación Provincial de Huelva, 1996).

7. Zahidé Lupinacci Muzart, ed., *Escritoras brasileiras do século XIX: Antologia,* presentation by Nora Araújo (Florianópolis, SC, Brazil: Editoramulheres; Santa Cruz do Sul, RS: EDUNISC, 1999).

8. María de la Mercedes Santa Cruz Merlin y Montalvo, comtesse de, *Viaje a la Habana* (Havana: Editorial de Arte y Literatura, 1974).

9. June E. Hahner, *Women through Women's Eyes: Latin American Women in 19th Century Travel Accounts* (Wilmington, Del.: SR Books, 1998).

10. Two review articles treating multiple books appeared in HAPI 2002 alone: Karen Dollinger, "The Many Faces of Sor Juana Inés de la Cruz," *Chasqui* 31, no. 1 (November 2002): 106–110; and Linda Egan, "Sor Juana's Life and Work: Open Texts," *Mexican Studies* (Estudios Mexicanos) 18, no. 1 (winter 2002): 205–216.

11. Kristine Ibsen, *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America* (Gainesville: University of Florida Press, 1999).

12. Several journals are mentioned throughout the paper. Full information on all of them can be found in the Journals section of the HAPI website: http://hapi.gseis.ucla.edu.

13. Amy Brooksbank Jones and Catherine Davies, eds., *Latin American Women's Writing: Readings on Theory and Crisis* (Oxford, England: Clarenden Press; New York: Oxford University Press, 1996). Amy Sue Katz Kaminsky, *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

14. Rebecca E. Biron, *Murder and Masculinity: Violent Fictions of 20th Century Latin America* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2000). Luiz Fernando Valente, "Machado's Wounded Males," *Hispania* 84, no. 1 (March 2001): 11–19.

15. David William Foster, *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing* (Austin: University of Texas Press, 1997).

16. Barbet Schroeder, dir., *La virgen de los sicarios* (France/Colombia/Spain, 2000).

17. Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío, dirs., *Fresa y chocolate* (Cuba, 1993).

18. See, for example, Birger Angvik, "Textual Constellations: AIDS and the Love of Writing in the Postmodern Era," trans. Lucy Phillips, *Journal of Latin American Cultural Studies* 7, no. 2 (November 1998): 165–183; and Manuel de Jesús Vega, "Chicano, Gay, and Doomed: AIDS in Arturo Islas' *The Rain God,*" *Confluencia* 11, no. 2 (spring 1996): 112–118.

19. Elena Martínez, *Lesbian Voices from Latin America: Breaking Ground* (New York: Garland, 1996).

20. Catalina de Erauso, *Historia de la monja Alférez escrita por ella misma,* introduction and epilogue by Jesús Munárriz (Madrid: Hiperión, 1986). A recent book-length critical study is Sherry Marie Velasco, *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso* (Austin: University of Texas Press, 2000). Some recent articles include James J. Pancrazio, "Transvested Autobiography: Apocrypha and the Monja Alférez," *Bulletin of Hispanic Studies* 78, no. 4 (October 2001): 455–473; and María Belén Castro Morales, "Catalina de Erauso, la monja amazona," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26, no. 52 (2000): 227, 242.

21. Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia,* ed. Elizabeth Burgos Debray (Havana: Casa de las Américas, 1983).

22. David Stoll, *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* (Boulder, Colo.: Westview Press, 1999).

23. Domitila Barrios de Chungara, *Si me permiten hablar . . . : testimonio de Domtila, una mujer de las minas de Bolivia,* ed. Moema Viezzer (Mexico: Siglo Veinteuno, 1977).

24. Gregorio Condori Mamani, Paul H. Gelles, and Gabriela Martínez Escobar, *Andean Lives: Gregorio Condori Mamani and Asunta Quispe Huamán* (Austin: University of Texas Press, 1996). The autobiographies were first published in Quechua in Quito, Ecuador, in the late 1970s.

25. Juan Francisco Manzano, *Autobiografía de un esclavo,* edited with an introduction and notes by Ivan A. Schulman (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975). On Juan Francisco Manzano (1797–1854), recent critical studies include Susana Draper, "Voluntad de intellectual: Juan Francisco de Manzano entre las redes de un humanismo sin derechos," *Chasqui* 31, no. 1 (May 2002): 3–17; and Jerome Branch, "Mulato entre Negro (y Blanco): Writing, Race, the Antislavery Question, and Juan Francisco de Manzano's *Autobiografía,*" *Bulletin of Latin American Research* 20, no. 1 (January 2001): 63–87. These are two of ten records indexed in HAPI since 1990.

26. Carolina Maria de Jesus, *Bitita's Diary: The Childhood Memoirs of Carolina Maria de Jesus,* ed. Robert M. Levine, trans. Emanuelle Oliveira and Beth Joan Vinkler (Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1998); *I'm Going to Have a Little House: The Second Diary of Carolina Maria de Jesus,* trans. Melvin S. Arrington Jr. and Robert M. Levine, afterword by Robert M. Levine (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997); *The Unedited Diaries of Carolina Maria de Jesus,* ed. Robert M. Levine and José Carlos Sebe Bom Meihy, trans. Nancy P. S. Naro and Cristina Mehrtens (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1999).

27. Tununa Mercado, *En estado de memoria* (Cordoba, Argentina: Alción Editora, 1998).

28. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma; New York: Alfred A. Knopf, 2002).

29. Marjorie Agosín, *Sagrada memoria: Reminiscencias de una niña judía en Chile* (Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994). Isabel Allende, *Paula* (New York: Harper Libros, 1995).

30. Eva Perón, *La razón de mi vida* (Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1951). It was most recently reissued by Planeta (Buenos Aires) in 1997. Recent studies include María Elena González Deluca, "Balance de una passion: Ideas para entender las representaciones de Eva Perón," *Caravelle* 74 (2000): 191–209; and a featured section in *Todo Es Historia* 36, no. 419 (June 2002). Allen Parker, dir., *Evita,* 1996; Juan Carlos Deszano, dir., *Eva Perón: The True Story,* 1996; Copi, *Evita Perón,* dir. Marcial di Fonzo Bo, premiered in Santiago, Chile, June 8, 2001, performed by La Memoria Theater Group.

31. Barbara Louise Mujica, *Frida: A Novel* (Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 2001). Julie Taymor, dir., *Frida,* 2002; winner of 2002 Academy Awards for makeup and original musical score; also nominated for best actress, art direction, costume design, and original song. *Frida Kahlo,* directed and choreographed by Johann Kresnik, premiered in Bremen, Germany, 1992; premiered in Berlin, 1994. Jean Marie Gustave Le Clézio, *Diego y Frida: Una gran historia de amor en tiempos de la revolución,* Spanish ed. (Madrid: Temas de Hoy, 1994). Frida Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait,* ed. Sarah M. Lowe, with an introduction by Carlos Fuentes (London: Bloomsbury, 1995). Frida Kahlo, *The Letters of Frida Kahlo: "Cartas apasionadas,"* ed. Martha Zamora (San Francisco: Chronicle Books, 1995).

32. Elena Poniatowska, *Tinísima: Novela* (Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1992).

33. Mario Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo* (Madrid: Alfaguara, 2000). Miguel Angel Asturias, *El señor presidente* (Mexico, 1946); Miguel Angel Asturias, *El señor presidente,* 2d ed. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1952). It is based loosely on the corrupt regime of the Guatemalan dictator Jorge Ubico. There have been nineteen references in HAPI since 1990. Antonio Roa

Bastos, *Yo, el Supremo* (Buenos Aires: Siglo Veinteuno Argentina Editores, 1974). On Dr. Francia in Paraguay, there have been forty references in HAPI since 1990. Vargas Llosa, *El general en su laberinto* (Madrid: Mondadori, 1989). On Simón Bolívar, there have been twenty-seven references in HAPI since 1990.

34. Isabel Allende, *Casa de los espíritus* (Barcelona: Plaza and Janés, 1982); Isabel Allende, *Hija de la fortuna* (Barcelona: Plaza and Janés, 1999); Isabel Allende, *Retrato en sepia* (Barcelona: Plaza and Janés, 2000).

35. See, for example, Gianna M. Martella, "Pioneers: Spanish American Women Writers of Detective Fiction," *Letras Femeninas* 28, no. 1 (spring 2002): 31–44; David Lagmanovich, "Evolución de la narrativa policial rioplatense," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27, no. 54 (2001): 35–58; and José Angel Rosado, "El género policial en Puerto Rico: El periodismo investigativo, el encubrimiento y el enigma histórico," *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 27, no. 2 (2000): 351–362.

25. Ampliando la red: nuevas iniciativas para indizar y divulgar revistas académicas latinoamericanas

Luis A. González

El propósito de este trabajo es brindar algunos ejemplos de cómo la Internet—la red de redes—ha sido utilizada para atajar un problema apremiante en el ámbito intelectual latinoamericano: la divulgación limitada del conocimiento científico que se canaliza a través de las revistas especializadas.

En muchos campos del saber, las revistas especializadas son el vehículo de divulgación por excelencia de nuevos hallazgos, teorías, metodologías y fuentes. En sus páginas, se entablan debates y controversias, se adelantan datos sobre investigaciones en curso, se dan a conocer fuentes inéditas. Dada la periodicidad con la que se publican, la lectura asidua de las revistas permite que un investigador se mantenga al día en su campo de estudio.

La revista especializada cumple otros propósitos también. En los medios académicos, publicar en una revista prestigiosa trae consigo reconocimiento profesional. En muchos casos, ese reconocimiento sirve para obtener ascenso o permanencia en el puesto de trabajo, un aumento salarial, así como otros beneficios profesionales.

Por las características de su formato, el método convencional de catalogación que se emplea en las bibliotecas para clasificar el acervo bibliohemerográfico no refleja el contenido de los números de una revista. Es por esta razón que ha surgido la indización de revistas y fuentes periódicas como un recurso que permita recuperar el material que aparece en las revistas.

Por medio de la indización puede accederse al contenido de una revista. La indización hace visible lo que se publica en una revista, lo que, de otra manera, pasaría desapercibido, perdido, irrecuperable.

Pero no es sólo el contenido, sino la revista en sí como producto intelectual lo que se da a conocer a través de este tipo de recursos. La indización, entonces, juega un papel crucial brindándole visibilidad, proyección y reconocimiento al conocimiento que se divulga por medio de la hemerografía. Mucho es lo que está en juego mediante la indización.

Hace unos años, en 1995 para ser precisos, la revista *Scientific American* publicó un artículo sugestivo titulado "Lost Science in the Third World". Su autor, W. Wayt Gibbs, planteaba que los servicios de indización de revistas y

fuentes periódicas producidos en los países industrializados apenas cubrían la literatura científica proveniente del mundo en vías de desarrollo. El artículo se refería en particular a la política de indización adoptada por el Institute for Scientific Information (ISI), una entidad privada fundada en 1958.

El ISI—como es conocida por sus siglas en inglés—ha creado una serie de índices en los campos de las ciencias naturales, ciencias sociales y humanidades de gran peso en los medios académicos norteamericanos e internacionales. El artículo se enfocaba particularmente en el *Science Citation Index* (SCI), que cubre la producción intelectual en el área de las ciencias naturales. En general, lo mismo que Wayt Gibbs alegaba acerca del SCI bien puede extenderse a las bases de datos en las humanidades y ciencias sociales creados por la misma firma, a saber el *Social Sciences Citation Index* y el *Arts and Humanities Citation Index.*

El ISI no se dedica solamente a recopilar fichas bibliográficas. Ha creado también un recurso conocido como el *Journal Citation Reports,* el cual se utiliza para medir el uso o impacto de lo que se publica. El *impact factor* es un indicador estadístico que denota la frecuencia con que una revista o un artículo en particular se cita en otras publicaciones. Las fuentes más citadas tienen mayor impacto y son las que pasan a formar parte de la corriente principal, el *mainstream.*

Según los editores de *Journal Citation Reports,* esta medida da un indicio de la "importancia" de una revista en su campo. Con el tiempo, las bases de datos creadas por el ISI se han convertido en la vara con la cual se mide la relevancia, peso y prestigio de una revista. A base de esta información, los autores identifican las revistas en las que se debe publicar; los bibliotecarios monitorean las suscripciones para ver cuáles deben cancelarse; y los consejos nacionales de ciencia, investigación y tecnología otorgan becas y subvenciones a los investigadores que publican sus trabajos en las revistas de mayor impacto, que son, por lo general, en el extranjero industrializado.

Si nos dejamos llevar por el perfil del acervo bibliohemerográfico disponible en el SCI, resulta evidente que los criterios de selección que emplea este índice son muy estrictos, poco parciales y—pudiéramos argüir—francamente excluyentes.

Según el artículo citado, hacia 1994, el CSI indizaba unas 3,300 de las más de 70,000 revistas especializadas en ciencias naturales que se publicaban alrededor del mundo, o sea, menos del 5% de los títulos disponibles. La distribución geográfica de ese núcleo selecto de revistas era bastante sesgada. Los títulos provenientes de Norteamérica, Europa Occidental, y Japón primaban sobre los del resto del mundo. Más aún, al fijarnos en la procedencia de los trabajos que salieron publicados en ese grupo selecto de revistas en 1994, se colige el predominio total de los investigadores y científicos del Primer Mundo, con Estados Unidos a la cabeza, con cerca del 31% de los trabajos indizados. Le seguían Japón (8%); Reino Unido (8%); Alemania (7%); Francia

(5.6%). Como puede apreciarse, estos cinco países contribuyeron con cerca del 60% de la producción intelectual que se plasmó en las revistas especializadas indizadas por el SCI en 1994.

En lo que respecta a Latinoamérica, las cifras son desalentadoras. En su conjunto, los artículos provenientes del hemisferio apenas se aproximaban al 2% del total (1.73%). El país que más descolló en la lista fue Brasil, con 0.65% del total mundial. Le siguieron Argentina, México y Venezuela.

Es patente la representación exigua de las revistas especializadas latinoamericanas en fuentes de indización como el SCI. En ese mismo artículo se señalaba que 70% de las revistas latinoamericanas no constaban en ninguna base de datos. Se acotaba también que, entre 1981 y 1993, el SCI dejó de cubrir 30 revistas publicadas en el Tercer Mundo, una disminución de 80 a 50 títulos en la base de datos, lo cual representa un descenso de 40% aproximadamente. Además, durante el mismo período (1981–1993), ese conjunto de revistas del mundo en vías de desarrollo vio desplomarse su *impact factor.* Lo señalado—es oportuno recordar—no hace menoscabo del esfuerzo pionero y valioso que tanto la Hispanic Division de la Library of Congress como el Latin American Center de UCLA han estado realizando en el campo de estudios latinoamericanos. Gracias a la dedicación y compromiso de estas instituciones hoy contamos con dos índices señeros en nuestro campo: *Handbook of Latin American Studies* y *Hispanic American Periodicals Index* (HAPI).

Así las cosas, estamos ante un ejemplo clásico del círculo vicioso. Las revistas cuyos artículos llegan a ser lo más citados son las que suelen indizarse, lo que les garantiza visibilidad, proyección y accesibilidad. Del mismo modo, si un título no es indizado, deja de conocerse, no atrae a colaboradores de renombre ni el interés de los lectores, por lo que deja de citarse con frecuencia, dejando así de calificar para su inclusión en las bases de datos como las del ISI.

El ISI defiende la alta selectividad de su política editorial. La firma se aferra al principio de que el conocimiento científico más significativo se concentra en un núcleo selecto de revistas. Se ampara en los datos de sus propios estudios bibliométricos para justificar su política. Sus análisis arrojan que el 85% de los artículos publicados y el 95% de los artículos citados provienen de unas 2,000 revistas.

Una política editorial tan rígida como la que sigue el ISI contribuye a perpetuar el problema del conocimiento perdido o más bien desperdiciado—del *lost science* al que alude el artículo de Wayt Gibbs en *Scientific American.* Es decir, si algo no se registra en las fuentes de indización de mayor trascendencia, no cuenta, es invisible, pasa desapercibido.

Me intrigaba comprender la magnitud de este problema. Así que recopilé un listado corto de unas 20 revistas iberoamericanas notables en los campos de historia, sociología, antropología y ciencias sociales en general. Luego revisé si aparecían en el acervo del ISI. La exclusión de revistas cimeras en

el campo de estudios latinoamericanos en las bases de datos del ISI llega a ser desconcertante. No se encuentran publicaciones del porte y trayectoria de títulos tales como *Revista mexicana de sociología* (UNAM, 1939–), *Revista de história* (Universidade de São Paulo, 1950–), *Revista de ciencias sociales* (Universidad de Puerto Rico, 1957–), *América indígena* (Instituto Indigenista Interamericano, México, 1941–), *Desarrollo económico* (Instituto de Desarrollo Económico y Social, Buenos Aires, 1961–). Tampoco constan dos publicaciones colombianas importantes: *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1963–), *Boletín de antropología* (Universidad de Antioquia, Medellín 1979–).

Concentrémonos en la *Revista mexicana de sociología* para determinar si ésta cumple con los requisitos estipulados por el ISI:

- Control bibliográfico: Tiene un ISSN y ficha bibliográfica establecida (título, editorial/entidad, país). Sale con periodicidad. Además, ha publicado un índice comprensivo que cubre desde 1939 hasta 1991.
- Los artículos se someten a evaluación por lectores anónimos *(peer-review).*
- Indización: Es indizada por HAPI; Sociological Abstracts; International Bibliography of the Social Sciences; PAIS International; International Bibliography of Periodicals from all Fields of Knowledge (Alemania); Russian Academy of Science Bibliographies; entre otros.
- Extracto/Resumen: Cada artículo contiene un resumen en español e inglés, con palabras clave en ambos idiomas.
- Junta Editorial: Compuesta por especialistas en varios campos.
- Comité asesor internacional: Compuesto por renombrados especialistas en varios campos del mundo entero: Enzo Falleto (U. de Chile); John Coatsworth (Harvard); Cristóbal Kay (Holanda); Alan Knight (Oxford); Alejandro Portes (Princeton) y Alain Toraine (Francia), por mencionar a algunos.

Lo mismo pudiera decirse de la *Revista de ciencias sociales* de la Universidad de Puerto Rico, una revista que somete sus artículos a un proceso riguroso de *peer-review;* que publica resúmenes en español e inglés, con palabras clave; que es indizada en varias fuentes; y cuyo cuerpo de asesores se compone de pléyades de destacadas figuras, tales como Sydney Mintz, Néstor García Canclini, Helen Safa, Carmen Diana Deere, por mencionar sólo algunos nombres.

El problema de la visibilidad y accesibilidad a la hemerografía especializada del hemisferio no es una novedad. Hace cerca de 40 años (1964), en una reunión de la UNESCO celebrada en San Juan de Puerto Rico, se analizó ese

problema y se lanzaron recomendaciones para remediar la situación. Al cabo de cuatro décadas, el problema no sólo persiste, sino que se ha complicado más. Por un lado, el crecimiento enorme de la educación post-secundaria y la profesionalización de las disciplinas, por el otro, han fomentado la aparición de múltiples órganos de difusión del conocimiento. Por lo regular, la fundación de un programa de post-grado suele ir de la mano de la creación de una revista que recoja el quehacer intelectual del programa. Surge entonces la necesidad de difundir las nuevas investigaciones a través de medios nuevos.

Me di cuenta de esta tendencia cuando estaba trabajando en la página electrónica *Researching Brazil/Pesquisa no Brasil Web site.* La página cuenta con un índice de 70 revistas de historia y ciencias sociales publicadas en Brasil. Lo más interesante e importante es que muchas de estas publicaciones provienen de instituciones de provincia o de asociaciones profesionales creadas recientemente. Un buen ejemplo es la Associação Brasileira de História Oral, una organización nueva de cuño interdisciplinario, cuya revista, *História oral,* comenzó a publicarse en 1998.

Las revistas *Anos 90, Histórica* y *Humanas* se publican en Porto Alegre por instituciones en las cuales se enfatizan estudios sobre las misiones jesuíticas, arqueología histórica, historia colonial urbana y mentalidades. No tenía la más ligera sospecha de que en Brasil se hiciera tan buena investigación sobre estos temas hasta que empecé el proyecto de la página web. En Minas Gerais particularmente, hay varias instituciones que están despuntando como innovadoras en el campo de la investigación. Un ejemplo es la Universidad Estadual de Ponta Grossa que ha lanzado la *Revista de história regional* en formato electrónico.

En resumen, en los últimos años la producción intelectual latinoamericana se ha diseminado más dinámica y ampliamente a través de nuevos órganos de divulgación. El investigador no puede depender de las revistas más reconocidas para mantenerse al día en su campo. Es imperativo recurrir a las nuevas revistas, las cuales, en su gran mayoría, aún no constan en ningún índice.

Por fortuna, las nuevas tecnologías de información y la Internet están despuntando como herramientas útiles para divulgar mejor la producción intelectual latinoamericana. Hay varias iniciativas en curso. El ejemplo más elocuente—y exitoso—del uso expreso de la red para lograr tal objetivo lo constituye *SciELO,* el *Scientific Electronic Library Online.*

Creado en Brasil en 1997, el proyecto consiste en crear una red regional de colecciones de revistas especializadas en formato electrónico. Su creador, el Dr. Abel Packer, ha estado a la vanguardia de proyectos similares en el campo de la salud, a través de su trabajo en BIREME, un órgano afiliado a la Organización Panamericana de la Salud.

Varios países se han unido al proyecto, entre ellos Chile, Cuba, y España; México, Venezuela, y Costa Rica están en camino de hacerlo. SciELO provee acceso de forma gratuita al texto completo del contenido de las revistas

en varios campos del saber: ciencias de la salud, ciencias agrícolas, ciencias sociales, química, ingeniería, y psicología, hasta el momento. La red SciELO comprende 170 títulos aproximadamente. Los sitios SciELO reciben subvención de los consejos nacionales de apoyo a la investigación de cada país. Estas entidades corren con los costos de producción de la versión electrónica de la revista.

Lograr mayor accesibilidad, visibilidad y reconocimiento de las revistas académicas es lo que se persigue a través de este proyecto. A tales fines, SciELO compila estadísticas de uso e impacto de sus publicaciones. Con esto se intenta ampliar la vara con la cual se miden las revistas. Asimismo, se crean enlaces con artículos de otras bibliotecas virtuales si estos citan trabajos de la red SciELO, lo que se conoce como *crosslinking*. De este modo, puede accederse al texto integral del artículo que haya sido citado.

SciELO ha venido a llenar un gran vacío en el ámbito intelectual latinoamericano y en un plazo relativamente corto de tiempo ha cosechado un éxito loable. En el fascículo de la revista *Nature* del mes de enero de 2002, se informaba que los indicadores de impacto de cinco revistas brasileñas se habían duplicado desde que se incorporaron a la red SciELO. Estas revistas habían sido indizadas por el ISI anteriormente. Los autores del estudio compararon datos del ISI antes y después de su inclusión en SciELO y notaron el incremento dramático en los indicadores de uso.

Estos datos preliminares son más que prometedores. SciELO ha probado ser un proyecto viable, con un enorme potencial para resolver eficazmente el problema del conocimiento perdido. Aumenta el acceso y la visibilidad de las publicaciones. Asimismo, se genera interés por parte de los investigadores en publicar en las revistas de la red, lo que incide en mayor reconocimiento y difusión del título.

En la parte final de mi ponencia, paso a describirles una serie de recursos de indización disponibles en la Internet de origen reciente, los cuales ofrecen distintas vías de acceso al excelente acervo bibliohemerográfico producido en el hemisferio.

LAPTOC es la sigla de un proyecto auspiciado por la Association of Research Libraries y elaborado en coordinación con varias entidades latinoamericanas. El proyecto *Latin American Periodicals Tables of Contents* ha sido financiado mediante fondos del Departamento de Educación del gobierno norteamericano así como de las instituciones afiliadas. En sí, *LAPTOC* forma parte de un proyecto más amplio cuyo objetivo primordial es ampliar el acceso a las fuentes de investigación latinoamericanas a través del uso de tecnología y de la coordinación de adquisiciones entre las instituciones. *LAPTOC* le ofrece al usuario los sumarios de unas 800 revistas publicadas en el continente, en los campos de humanidades y ciencias sociales, muchas de las cuales no han sido indizadas en ninguna base de datos. Puede realizarse búsquedas por tema, autor, o titulo del artículo o de la revista. El acceso al banco bibliográfico es

gratuito. Además, se ofrece un servicio de préstamo sin costo alguno a los usuarios que estén vinculados a alguna de las entidades afiliadas al proyecto (http://www.lanic.utexas.edu/project/arl/laptoc.html).

En años recientes, el Instituto Iberoamericano (IAI), con sede en Berlín, se ha unido al esfuerzo de divulgación del material bibliohemerográfico latinoamericano. El Instituto Iberoamericano promueve la investigación y el intercambio cultural interdisciplinario entre Alemania e Iberoamérica. Su colección iberoamericana es la más grande en Europa y una de las más importantes en el mundo. Ha lanzado un servicio electrónico que provee el sumario de cerca de 1,500 revistas especializadas disponibles en su colección. El recurso se llama Servicio de contenido de índices y consiste en las imágenes digitalizadas de los fascículos en formato PDF. Se puede hacer búsquedas por tema, título, país, lugar de publicación, entre otros. Puede accederse gratuitamente al banco de revistas desde la página del IAI (http://www.iai.spk-berlin.de/).

Hoy en día, los investigadores pueden acceder a la versión digital de un recurso muy valioso como lo es *Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades* (CLASE), producido por la UNAM. CLASE le ofrece al investigador acceso gratis al repertorio bibliográfico de más de 1,200 revistas latinoamericanas en las áreas de ciencias sociales y humanidades. El banco permite la búsqueda por autor, tema, título del artículo y por revista (http://www.dgbiblio.unam.mx/clase.html).

El sitio *Researching Brazil/Pesquisa no Brasil Web site* le ofrece a los interesados en estudios brasileños una puerta de acceso a un selecto conjunto de recursos electrónicos especializados. El índice bibliográfico es el componente más importante de una página cuya orientación es historia y las ciencias sociales. Se han reunido en este índice los artículos de temas historiográficos y bibliográficos, así como de entrevistas a investigadores y descripciones de fondos documentales, publicados en más de setenta revistas especializadas del Brasil. Cuando *Researching Brazil* se lanzó hace cerca de tres años atrás, muchas de estas publicaciones no constaban en ningún índice bibliográfico. Es notable la inclusión de publicaciones de primera calidad procedentes de centros docentes y de investigación fuera del eje Rio-São Paulo. Además, se tomó mucho cuidado en diseñar un glosario de términos que facilitara la búsqueda tanto en portugués como en inglés. Búsquedas por tema, autor y título de la revista son algunas de las maneras de acceder a los registros del banco. Duke University alberga este sitio (http://www.lib.duke.edu/ias/latamer/brazil/).

Ya sea a través de iniciativas y proyectos colectivos o individuales, la Internet se ha convertido en un vehículo muy eficaz para facilitar la diseminación del conocimiento científico. Los ejemplos puntuales que he discutido nos hacen visualizar un futuro donde el equilibrio entre los diversos ambientes académicos—hoy caracterizados por relaciones asimétricas—deje de ser quimera y llegue a ser más bien parte de la cotidianeidad.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Wladimir J., y Esteban Fernández-Juricic. "Regional Network Raises Profile of Local Journals". *Nature* 415 (January 31, 2002): 471–472.

Cano, Virginia. "International Visibility of Periodicals from Ireland, India, and Latin America". *Knowledge and Policy* 6, no. 3–4 (fall/winter 1993–1994): 55–78.

Gibbs, W. Wayt. "Lost Science in the Third World". *Scientific American* 273, no. 2 (August 1995): 92–99.

Vessuri, Hebe. "Recent Strategies for Adding Value to Scientific Journals in Latin America". *Scientometrics* 34, no. 1 (1995): 139–161.

Contributors

Elsa Barberena, Universidad Nacional de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras

Adán Benavides, Nettie Lee Benson Collection, University of Texas at Austin

Carmen Block, Universidad Nacional de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas

Nel Bretney, University of the West Indies, Cave Hill, Barbados

Enid Brown, University of the West Indies, Mona, Jamaica

Víctor J. Cid Carmona, El Colegio de México

Alvaro Castaño Castillo, Emisora de Radio HJCK, Bogotá

Fresia Catrilaf Balboa, Bibliobus Regional Ufro, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Temuco, Chile

Allison C. B. Dolland, University of the West Indies, St. Augustine

Georgette M. Dorn, Library of Congress

José Fuster Retali, Comité Organizador del IFLA 2004, Argentina

Araceli García Carranza, Biblioteca Nacional José Martí, Cuba

Ariel González, Casa de las Américas, Cuba

Luis A. González, Indiana University

Nelly S. González, University of Illinois

Adolfo González Henríquez, Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia

Marian Goslinga, Florida International University

Sara Harb, Filmmaker, Barranquilla

Kathleen Helenese-Paul, University of the West Indies, St. Augustine

Yacoob Hosein, University of the West Indies, St. Augustine

ANDRES HOYOS, Editor, Revista *El Malpensante*

EDUARDO ERNESTO MARTÍNEZ PAREDES, Biblioteca Escolar Lamatepec, San Salvador

ENRIQUE LUIS MUÑOZ VÉLEZ, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe, Cartagena, Colombia

LESBIA ORTA VARONA, University of Miami

CECILIA PUERTO, San Diego State University

RAFAEL E. TARRAGÓ, University of Minnesota

VICTOR FEDERICO TORRES, University of Puerto Rico

BARBARA G. VALK, Hispanic American Periodicals Index

Conference Program

Friday, May 23, 2003

9:00 A.M.–6:30 P.M.	Pre-conference Workshop on MARC 21 Cataloging Format
7:00–9:00 P.M.	SALALM Welcome Reception

Saturday, May 24, 2003

8:00 A.M.–5:00 P.M.	Registration
8:30–10:30 A.M.	"Andar Cartagena" Walking and bus tour of Cartagena architecture *Alberto Samudio,* and other faculty from Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe
11:00 A.M.–12:00	Committee Meetings
12:00–1:45 P.M.	Lunch
2:00–3:00 P.M.	Committee Meetings
3:00–4:00 P.M.	Committee Meetings
4:00–6:00 P.M.	Executive Board
6:00–7:00 P.M.	New Members Reception
7:00–9:00 P.M.	LAMP Libreros

Sunday, May 25, 2003

7:45 A.M.–5:00 P.M.	Registration
8:30–10:15 A.M.	**Opening Session**
Welcome	*Darlene Hull* President, SALALM, 2002–2003 University of Connecticut
Welcome and Opening	*Darío Jaramillo Agudelo* Subgerente Cultural Banco de la República, Colombia

Remarks	*María Consuelo Araujo* Ministra de Cultura Colombia
Keynote Address	*Jorge Orlando Melo,* Director, Biblioteca Luis Angel Arango "Investigación histórica y problemas actuales en Colombia: Algunos interrogantes"
Welcome and Announcements	*Hortensia Calvo* Chair, Local Arrangements Tulane University
José Toribio Medina Award	*Iliana Sonntag Blay,* Chair
Rapporteur	*Doug Campbell* Harvard University
10:30–11:00 A.M.	Opening of Book Exhibits and Welcoming Coffee
11:15 A.M.–1:00 P.M.	**Panel I: *La Langosta Azul* and the Tradition of Cinema in Caribbean Colombia** Moderator: *Jerry W. Carlson,* City College and Graduate Center (CUNY) Rapporteur: *Ramón Abad,* Instituto Cervantes Short film showing and presentations by: *Jerry W. Carlson,* City College and Graduate Center (CUNY) *Pacho Bottia,* Filmmaker, Barranquilla *Sara Harb,* Filmmaker, Barranquilla **Panel II: Cartagena y el Regionalismo Caribeño** Moderator: *Iván E. Calimano,* Universidad Interamericana de Puerto Rico Rapporteur: *Gayle Williams,* Emory University *Haroldo Calvo Stevenson,* Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe "Historia económica de Cartagena y la región" *Alfonso Múnera,* Universidad de Cartagena "Vida y Cultura de Cartagena de Indias" *Jorge García Usta,* Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe "García Márquez y Cartagena"
1:00–2:00 P.M.	Lunch

2:00–3:45 p.m.

Panel III: Literature on Tape: Creating and Maintaining Recorded Collections
Moderator: *Ramón Abad,* Instituto Cervantes
Rapporteur: *Patricia Figueroa,* Brown University

Ramón Abad, Instituto Cervantes
"An Introduction to Collections of Literary Spoken Recorded Sound Materials"

Georgette M. Dorn, Library of Congress
"Pájaros a punto de volar: Grabaciones Literarias Lusohispanas"

Alvaro Castaño Castillo, Emisora de Radio HJCK, Bogotá
"La Colección Literaria HJCK"

Panel IV: Conserving and Collocating Resources for Latin America and the Caribbean
Moderator: *Lynn Shirey,* Harvard University
Rapporteur: *Catherine McCann,* Library of Congress

Carlos J. Olave, Library of Congress
Jesús Alonso Regalado, Library of Congress
"Library of Congress Portals to the World: Selected Resources for Latin America and the Caribbean"

Adán Benavides, Nettie Lee Benson Collection, University of Texas at Austin
"The Benson Latin American Collection's Recent Microfilming Projects to Preserve Mexican Newspapers"

Dan Hazen, Harvard University
"Latin American Pamphlet Preservation Project"

Panel V: Indexing, Cataloging, and Full-Text: Issues for Latin American Materials
Moderator*: Barbara G. Valk,* Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
Rapporteur: *Nancy Hallock,* Harvard University

Barbara G. Valk, Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
"Trickle-Down Technology: Full Text Access in HAPI"

Luis A. González, Indiana University
"Casting the Net a Bit Wider: Recent Initiatives for Indexing Latin American Periodicals"

Tina Gross, University of Pittsburgh
Sarah Leroy, University of Pittsburgh
"Working in a Remote Facility: The Impact on Latin American Cataloging at the University of Pittsburgh"

4:00–5:00 P.M. Committee Meetings

6:00–8:00 P.M. Host Reception

Monday, May 26, 2003

8:30 A.M.–5:00 P.M. Registration

8:00–9:00 A.M. Committee Meetings

9:00–10:45 A.M. **Panel VI: Caribbean Culture in Library Collections**
Moderator: *Victor Federico Torres,* University of Puerto Rico
Rapporteur: *Catherine Marsicek,* Florida International University

Victor Federico Torres, University of Puerto Rico
"Colecciones especiales para el estudio del teatro puertorriqueño"

Araceli García Carranza, Biblioteca Nacional José Martí
"Bibliografía nacional de Cuba como sistema de repertorios relacionados con la cultura cubana"

David Dressing, Tulane University
Paul Bary, Tulane University
"Research Treasures from the Northernmost Caribbean City: Resources for Caribbean Studies at the Latin American Library"

Panel VII: Música Colombiana del Caribe y Archivos Musicales
Moderator: *Gayle Williams,* Emory University
Rapporteur: *Micaela Chávez,* El Colegio de México

Adolfo González Henríquez, Universidad del Atlántico, Barranquilla
"Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano"

Enrique Luis Muñoz Vélez, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe
"Lucho Bermúdez Albor y modernidad de la música del Caribe colombiano"

Ana María Ochoa, Columbia University
"Músicas locales, patrimonio intangible y archivos sonoros"

Panel VIII: Bibliotecas en Transición
Moderator: *Irene Münster,* Universidad San Andres, Buenos Aires
Rapporteur: *Pamela Graham,* Columbia University

Denise Mancera Salgado, Departamento de Bibliotecas Públicas
"A Política de Seleção Aquisição do Departamento de Bibliotecas Públicas do Município de São Paulo, Brasil"

Carlos Alberto Zapata Cárdenas, Biblioteca Luís Angel Arango
"Construyendo un Nuevo Modelo de Bibliotecas Públicas en Tiempos de Guerra: El Caso Colombiano"

Irene Münster, Universidad San Andres
"Bibliotecas Argentinas en Tiempos de Crisis"

10:45 A.M.–12:30 P.M. **Panel IX: Música y Danza Latinoamericana**
Moderator: *Patricia Figueroa,* Brown University
Rapporteur: [TBA]

Rafael E. Tarragó, University of Minnesota
"Del barracón a la sala de conciertos: tres virtuosos afrocubanos del siglo XIX"

Eduardo Ernesto Martínez Paredes, Biblioteca Escolar Lamatepec, San Salvador
"Danzas folklóricas de El Salvador"

Rubén Urbizagastegui, University of California, Riverside
"Mito y Simbología en la Lírica de Martina Portocarrero: Acercamiento Bibliométrico a través de la Ley de Zipf"

Panel X: Diversity, Division, and Accommodation in the Caribbean Cultural Landscape
Moderator: *Margaret Rouse-Jones,* University of the West Indies, St. Augustine
Rapporteur: *Peter Bushnell,* University of Florida

Allison C. B. Dolland, University of the West Indies, St. Augustine
"A Home for the Arts: The Case of Trinidad and Tobago"

Elmelinda Lara, University of the West Indies, St. Augustine
"Dividing the Pie: Politics and the Allocation of Resources for Culture in Multicultural Trinidad and Tobago"

Yacoob Hosein, University of the West Indies, St. Augustine
"Cultural Evolution and Cross-Fertilization in Trinidad and Tobago"

Panel XI: Open Forum: Misión y Logros del CERLALC
Moderator: *Anne Barnhart,* University of California, Santa Barbara
Rapporteur: *Holly Ackerman,* University of Miami

Participant: *Adelaida Nieto,* Directora, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC)

12:30–2:00 P.M. Lunch

2:00–3:45 P.M. **Panel XII: Art as Social, Cultural, and Historical Instrument**
Moderator: *Cecilia Puerto,* San Diego State University
Rapporteur: *Anne Barnhart,* University of California, Santa Barbara

Cecilia Puerto, San Diego State University
"Art as Testimony: Writing History, Preserving Memory"

Kathleen Helenese-Paul, University of the West Indies, St. Augustine
Enid Brown, University of the West Indies, Mona
"Libraries as Cultural Spaces"

Enrique Camacho Navarro, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos
"El México revolucionario como espacio de estímulo cultural y artístico"

Panel XIII: Las Revistas como Vehículo Cultural
Moderator: *Pamela Graham,* Columbia University
Rapporteur: *Barbara Robinson,* University of Southern California

Andres Hoyos, Editor, Revista *El Malpensante*
"La experiencia de 'El Malpensante' (una revista cultural para el amplio público)"

Elsa Barberena, Universidad Nacional de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras
Carmen Block, Universidad Nacional de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas
"Revistas mexicanas sobre artes plásticas y arquitectura como productos de cultura"

Barbara G. Valk, Hispanic American Periodicals Index
"Latin American Cultural Studies: A View from HAPI"

Panel XIV: Del lo Colonial al Presente: Revitalización y Re-visionismo de Culturas Latinoamericanas
Moderator: *Micaela Chávez,* El Colegio de México
Rapporteur: [TBA]

Ariel González, Casa de las Américas, Cuba
"Lecturas de la tradición literaria en el fin de siglo cubano: delimitación de un acervo"

Víctor J. Cid Carmona, El Colegio de México
"Espacios y símbolos en la evangelización del México colonial"

Fresia Luisa del Carmen Catrilaf Balboa, Bibliobus Regional Ufro, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Temuco, Chile
"Propiciando la oralidad del pueblo mapuche"

4:00–5:00 P.M. Committee Meetings

5:00–6:00 P.M. Committee Meetings

7:00–12:00 Libreros' Reception

Tuesday, May 27, 2003

8:30 A.M.– 2:30 P.M. Registration

9:00–10:00 A.M. Committee Meetings

10:00–11:30 A.M. **Panel XV: Social Spaces: Faith, Education, and Family in Latin American Societies**
Moderator: *Fernando Acosta Rodríguez,* Princeton University
Rapporteur: *Paul Bary,* Tulane University

Peter T. Johnson, Princeton University
"Cuban Churches Today: Alternative Approaches as Critiques"

José Fuster Retali, Comité Organizador del IFLA 2004
"La familia unida en la sociedad argentina: la tensión entre el mito y la realidad"

Martha E. Mantilla, University of Pittsburgh
"The Hermeneutics of Space and the Use of Symbols in the Construction of Teachers' Identity: The Case of 'Nueva Escuela Unitaria' (NEU) in Guatemala"

Panel XVI: Bibliographic Studies and Cooperative Projects in Cuba and Central America
Moderator: *Nancy Hallock,* Harvard University
Rapporteur: [TBA]

Holly Ackerman, University of Miami
"Moderate Cuban Political Culture: An Annotated Bibliography"

Julio Domínquez García, Biblioteca Nacional José Martí
"Una figura clave en la historia de Cuba: Félix Varela Morales"

Roberto Rodríguez Rojas, Biblioteca Doctor Manuel Gallardo
"Una propuesta de identificación, caracterización y catalogación compartida de fondos regionales

centroamericanos para su registro en el programa 'Memoria del Mundo' de la UNESCO"

Panel XVII: Women Artists and Artisans in Contemporary Latin America
Moderator: *Olga Espejo,* University of Miami
Rapporteur: *Virginia García,* Instituto de Estudios Peruanos

Nelly S. González, University of Illinois
"Eternidad en los Andes: Marina Núñez del Prado"

Marian Goslinga, Florida International University
"Frida Kahlo and Her Struggle against Tradition"

Lesbia Orta Varona, University of Miami
"Amelia Peláez: una mujer entre los hombres"

11:30 A.M.–1:30 P.M. Lunch

1:30–2:00 P.M. Town Hall

2:00 P.M. Book Exhibits Close

2:00–2:30 P.M. Business Meeting/Closing Session

2:30–4:30 P.M. Executive Board

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22703 7592