



MESTIZAJE Y EXPRESIONES CULTURALES IDENTITARIAS EN LATINOAMÉRICA

Una reflexión sobre el costumbrismo del siglo XIX, la música tradicional y la música pop

La ilustración costumbrista americana es el resultado del interés del europeo, en este caso español, por lo exótico, por conocer otras realidades. Es el primer género autónomo que se da en el continente americano (García 2007: 78) Durante los siglos XVII y XVIII, bajo el mandato de la monarquía española, se comisionaban ilustraciones que representaran miembros de las comunidades indígenas nativas como caciques, sacerdotes e indios; esto con el fin de instruir a las cortes europeas sobre algunas figuras que estaban emergiendo en el nuevo continente. Con el advenimiento de la independencia (en el caso colombiano se da en 1810), esta forma de representación pictórica de enfoque realista se centró en atestiguar el desarrollo de los estados nacionales que se fundaron en Latinoamérica a lo largo del siglo XIX. De hecho, el enfoque realista pobló esta expresión cultural con representaciones de hechos cotidianos, eventos culturales y sociales. En el territorio colombiano el trabajo que más se conserva es el de los dibujantes, por ejemplo, la obra del británico Henry Price, quien recorrió la región caribe. También podemos mencionar la obra del bogotano Ramón Torres Méndez, cuyo trabajo se concentró en la región andina.

En la colección de arte del Banco de la República en Colombia se pueden apreciar dos ilustraciones de este último autor: *El bambuco, Bogotá* (1860) y *Baile de campesinos en la Sabana*

Diego H. Franco Cárdenas
University of Bogotá–
Jorge Tadeo Lozano
Colombia



<https://orcid.org/0000-0003-4544-0491>

de Bogotá (1860). Ambas ilustraciones pertenecen al costumbrismo americano y ambas son fechadas en 1860.



Imagen 1: *El bambuco, Bogotá*; litografía iluminada, Ramón Torres Méndez. Colección de arte del Banco de la República. Bogotá, Colombia, 1860.

En *El Bambuco*, Torres Méndez ilustra el tipo de baile que se realizaba, a mediados del siglo XIX, en ocasión de fiestas formales en la capital colombiana. De la imagen, además de la representación del movimiento, se destaca la presencia de un conjunto musical compuesto por tres intérpretes, un violinista, un clarinetista y quien parece ser un guitarrista, éste último ejecutando lo que suponemos que es una guitarra requinto.¹ A través de la disposición en forma de conjunto de cámara de unos músicos profesionales, la imagen sugiere cierto formalismo de la ceremonia de carácter privado. Además, en su organización clásica, pareciera que el conjunto de músicos estuviera rindiéndole homenaje al formato procedente de la formalidad musical europea.

1. La guitarra requinto se diferencia de la guitarra tradicional por su afinación en una relación de intervalo de quinta más agudo y una tescitura más alta, normalmente aprovechado para la ejecución de melodías. Este instrumento es el resultado de la modificación del tiple en la región de Santander y producto de la necesidad de resaltar, sobre el sonido del ensamble al que pertenece, las melodías que ejecuta como instrumento solista.



Imagen 2: *Baile de campesinos*, grabado en aguatinta, Ramón Torres Méndez, Colección de arte del Banco de la República. Bogotá, Colombia, 1860.

Por otro lado, en *Baile de campesinos en la Sabana de Bogotá* (1860) el conjunto musical es más numeroso. En *Baile de campesinos en la Sabana de Bogotá*, el conjunto está compuesto por un guitarrista, un percusionista (quien ejecuta un pandero) y otros dos en la guacharaca.² Adicionalmente, a diferencia de *El bambuco*, pareciera que todos los presentes en la escena estuvieran cantando y gritando. Sin lugar a duda, la escena representada en *Baile de Campesinos en la Sabana de Bogotá* corresponde a una escena mucho más informal y de carácter más alegre. Y aunque no se logre con claridad comprender si la escena en cuestión sea una celebración de carácter privado o público, es importante resaltar una especie de jerarquía que se desprende de la figura de la mujer con mantillo (a la derecha en la composición), que fuma y observa el baile.

El contraste que se da entre las dos ilustraciones es un testigo claro de la ruptura cultural que estaba ocurriendo durante la construcción de la nueva república independiente. De hecho, las dos

2. La guacharaca, nombrada onomatopéyicamente, es un instrumento ideófono que produce su sonido al hacer rosar un raspador sobre su cuerpo estriado. Normalmente es fabricado con troncos huecos pequeños de madera o del tallo seco de la caña de azúcar.

ilustraciones representan dos fiestas que tienen lugar en la misma región, las dos a mediados del siglo XIX, y en las dos vemos cómo se empezaba a construir una identidad colectiva que respondía a las exigencias del nuevo Estado nación. Dicha identidad se consolidaba con la progresiva desaparición de la autoridad española y la paulatina apropiación de los territorios por parte de los criollos.

Desde la época de la Colonia (1555-1822), un importante sector de la estructura social nativa que colaboró con las fuerzas de conquista obtuvo como recompensa una posición social elevada. Por ello se hicieron con propiedades y con una liquidez económica significativa. Este bienestar económico se traducía en un mayor acceso a dispositivos de entretenimiento que en la época resultaban bastante costosos: por ejemplo, un conjunto de cámara.³ Los campesinos, por otro lado, habían continuado con las tradicionales prácticas populares de entretenimiento. En *Baile de campesinos*, por ejemplo, a pesar de no evidenciarse el carácter privado o público de la celebración, se puede apreciar la presencia de unos niños en la ventana. Testigos de la escena, ellos empiezan a apropiarse de ese tipo de manifestaciones culturales, y de una serie de géneros musicales que desde ese momento empezarían a esculpir una identidad nacional.

Ambas ilustraciones, *Baile de campesinos en la Sabana de Bogotá* y *El Bambuco*, vistas como un conjunto, representan el proceso de mestizaje que rodea la consolidación de la música tradicional colombiana en cada una de las diferentes regiones. Si bien la obra de Torres Méndez ilustra los procesos de mestizaje de la región andina de la actual Colombia, podríamos a su vez decir que ésta no difiere de lo ocurrido en las demás regiones del país. Además, la obra de Torres Méndez presenta una serie de analogías con algunos autores extranjeros como Henry Price y Henry Riballier, quienes

3. Al interior de este marco de la construcción de identidad, y bajo el dispositivo de lo colonial, en los sectores altos de la sociedad el término de “ensamble,” “conjunto” e incluso “orquesta de cámara” se continuó utilizando como referencia a los conjuntos musicales utilizados por la monarquía europea. Pero, a diferencia de la usanza en el viejo continente, y bajo la mirada, contradictoriamente, de lo decolonial, el conjunto incluía instrumentos tradicionales o de origen, siempre interpretados por músicos de formación profesional, nuevamente, formados bajo los preceptos de la escolástica europea.

también interesados en el proceso de mestizaje que se estaba dando en esa parte del continente, desarrollaron sus acurelas en las regiones del Caribe.

Como observamos precedentemente, la guitarra es el instrumento que acomuna ambas ilustraciones. Se podría decir que también es el instrumento más emblemático de la cultura española. Básicamente, la guitarra era un instrumento de acompañamiento juglar que había adoptado el sistema temperado de Bach, y que bajo diversas influencias—ej. árabes, africanas, portuguesas—se había consolidado como el instrumento de seis cuerdas que conocemos en la actualidad.⁴ Este instrumento emblemático jugó un papel central en los procesos de mestizaje del nuevo continente.



Diego H. Franco Cárdenas
University of Bogotá—
Jorge Tadeo Lozano
Colombia

Imagen 3: Esquema de las rutas comerciales de esclavos durante la conquista española

Durante la conquista, puntualmente en el caso colombiano, la ruta del río Magdalena fue fundamental. Los puertos de Mompos, Honda y Girardot fueron los ejes que facilitaron el acceso

4. Producto de la configuración de la tesitura de los instrumentos en octavas y la subdivisión de esta en semitonos, la guitarra española fija los trastes sobre el diapasón. Instrumentos previos como la tiorba, la guitarra barroca o incluso el laúd, poseían trastes móviles para el ajuste de la tonalidad. Esta actualización de diseño le brindó una versatilidad que aún hoy en la actualidad le permite desempeñar roles en múltiples géneros.

de expresiones musicales, y de la guitarra. Al entrar en contacto con la población nativa al interior del territorio, este instrumento inició una transformación veloz de las expresiones culturales de los diferentes grupos que en esa parte del nuevo continente se encontraron. El río Magdalena fue el eje fluvial comercial sin el cual el desarrollo, tanto del país, como de la región, no hubiera sido posible, y por consecuencia, fue a su vez el engranaje principal del proceso de mezcla cultural. Es también en este proceso que aparece una figura indispensable para el desarrollo de una nueva identidad.

Como ya mencionado, durante la colonización, los nativos que favorecieron la conquista empezaron a gozar de privilegios. Es de esta forma que se consolida la figura del “patronazgo.” Caciques, sacerdotes y altos mandos militares indígenas que ayudaron a la construcción de las ciudades eran reconocidos a través de la asignación de “solares.”⁵ Su papel social también les otorgaba una posición privilegiada en la forma de representación artística de esta nueva sociedad.⁶ Al interior de este entramado político, los patrones entonces tenían potestad sobre la distribución de solares y de servidumbre. Es allí, al interior de los espacios de esparcimiento en el tiempo libre de indígenas, esclavos y campesinos, en donde, a partir de la imitación, y a través de la mofa del patrón español, se da origen a formas de entretenimiento y bailes. Es también ahí, en esos espacios de encuentro de diferentes culturas en donde aparecen los géneros autóctonos que de manera toponímica se llamarían, Guabina, Bambuco, Pasillo y Joropo,⁷ todos recurrentes en el uso de la guitarra.

5. Durante la conquista, la traza urbanística en forma de damero generaba manzanas las cuales se dividían en solares. De manera concéntrica desde la plaza mayor de la urbe se distribuían la asignación de las propiedades en orden de importancia del rol social y político.

6. La imagen fue una herramienta importante durante la conquista. La evangelización fortaleció su significado y la aparición de figuras en la pintura con el rostro de estos caciques, sacerdotes y comandantes, como donantes, facilitó la evangelización (Gruzinski 2000: 45).

7. Por ejemplo, el baile del joropo y su particular ‘zapateo’ sobre el suelo, tienen su origen en los bailes campesinos en los que los obreros de las haciendas ganaderas, a manera de burla, bailaban y zapateaban haciendo una parodia del flamenco español.

Volviendo a las ilustraciones de Torres Méndez, se puede identificar claramente la influencia colonialista mestiza. *El bambuco*, por ejemplo, nos muestra el surgir de una burguesía con clara ascendencia europea. Una burguesía que se construía sobre las tradiciones y las prácticas sociales de su continente de origen. Por el contrario, en *Baile de campesinos en la Sabana de Bogotá*, la figura colonial se ve representada en la imagen de la matrona, la señora fumando que representa en la ilustración la figura que ejerce todo el poder sobre la escena. La matrona es quien legitima las demás acciones presentes en la ilustración. En palabras de Efraín Sánchez Cabra:

[la matrona] ejerce el gobierno dentro del cuadro. Allí Torres Méndez incursiona en el arte simbólico cuando la dibuja observando la escena, mientras que un perro flaco gira la cabeza hacia ella. El cuadro está construido para decirnos que es ella quien manda en esa casa, la que permite la fiesta, la que ha orquestado todo para que se produzca este contubernio que aún no es dionisiaco, es tanto el poder que ella tiene que se reserva el derecho de admitir personas dentro de la casa, un lugar que no sabemos si es público o privado. (1986: 22)

Diego H. Franco Cárdenas
University of Bogotá—
Jorge Tadeo Lozano
Colombia

Como podemos ver, ambas ilustraciones nos muestran a un grupo de personas que buscan un espacio reconocido en la neo república. A su vez, ambas ilustraciones aspiran a convertirse en espacios de identificación del sujeto. Es decir, en ambas encontramos la clara aspiración de generar formas de identificación nacional. Ya sea para la neo burguesía que encontraba todo un nuevo mundo a su disposición, ya sea para los campesinos, que, una vez rechazados como súbditos de la corona, encontraron una republica capaz de acogerlos.

Es pues el mestizaje la acción natural de combinar o editar materiales existentes para producir algo nuevo quien termina por darle forma cultural a ese nuevo continente. Desde una mirada *warburgiana*, si el mestizaje y la mirada colonial se someten a una evolución genealógica, hallaremos procesos de hibridación fantásticos, como fantásticos son los procesos de adaptación que se dieron en el nuevo continente y que terminaron por crear nuevos instrumentos, nuevos géneros musicales, y por ende, una nueva visión del ser humano. Pensemos, por ejemplo, que en los territorios de lo que hoy es Colombia y Venezuela surge el cuatro llanero,

cuyo origen se entiende como la versión campesina de la guitarra. El cuatro se construía con fragmentos de madera y de cuerdas rotas que los campesinos recogían y reelaboraban en la construcción de un nuevo instrumento. Este instrumento principalmente acompañaba la sátira campesina a la ejecución de rasgueo y zapateo de la influencia flamenca. Esta burla dio origen a las formas llaneras del Joropo, el Pasaje, Seis por derecho, entre otros.

En el resto del continente, gracias al mestizaje, se dieron procesos culturales muy similares, tanto en el desarrollo de instrumentos como el formarse de géneros. Por ejemplo, en las regiones de Bolivia, Paraguay, y el norte de Chile, a partir del caparazón de los armadillos y de su similitud con las curvas en el cuerpo de la guitarra, aparece el charango, que limitado en sus magnitudes, tan solo permitió la inclusión de cuatro órdenes⁸ de dos cuerdas lo que le otorga un timbre agudo y rico en armónicos.⁹ Las formas musicales tradicionales resultantes como la Zamba y la Chacarera en Argentina, la Cueca chilena, Huaylas peruanas, Albazo ecuatoriano y el Pujllay boliviano, se amalgaman por estructuras rítmicas de origen indígena y africano y el sonido de la cuerda pulsada perteneciente al legado de la guitarra. Los anteriores son la esencia de las formas musicales tradicionales, y por ello representan los sonidos que identifican a la majestuosa cordillera de los Andes.

Esta apropiación sonora del territorio es precisamente la que desde el siglo XIX se ha venido consolidando con una fuerza política y social ejercida por grupos de origen europeo, por los sobrevivientes indígenas y las sufridas comunidades africanas que a la fuerza fueron traídas a este nuevo continente. De esta compleja apropiación sonora la ilustración del costumbrismo americano nos ha dejado un gran testimonio. De hecho, esta corriente artística muestra claramente que la lucha por la apropiación del territorio, de las tierras y los medios de producción de valor, no solo le dio forma a la expresión del estado nación en la zona meridional del nuevo continente, si no que este proceso social también

8. En el diseño de los instrumentos de cuerda pulsada en Latinoamérica se llama orden al conjunto de dos o tres cuerdas que se afinan en la misma nota y que enriquecen el timbre del instrumento.

9. La riqueza armónica del instrumento le permite actuar como un instrumento acompañante.

convergió con la consolidación de los sonidos instrumentales nativos que habían resistido a la imposición de la cultura musical escolástica y occidentalizada. El costumbrismo americano es sin duda un claro testigo de la forma en que la lucha identitaria y la mezcla de culturas, una vez adquiere su dimensión popular termina por convertirse en la identidad sonora de las naciones.¹⁰

Un fenómeno interesante, que tiene sus raíces en estos procesos de mestizaje -y al mismo tiempo presenta características similares a los procesos identitarios- se puede encontrar en la música pop contemporánea, en especial manera en la música pop de la década de los noventa.

Hacia la década de 1990, de manera muy similar a la que Torres Méndez observó el territorio, el pop latinoamericano inicia un proceso identitario basado en mirar 'hacia adentro'. Durante la última década del milenio, se empiezan a incorporar, dentro del formato tradicional de rock, instrumentos tradicionales andinos y ritmos de origen indígena. En toda la América de habla hispana, dentro del proceso de apropiación del rock, surge un movimiento identitario que se caracteriza por introducir elementos sonoros tradicionales. Esta práctica rápidamente termina por extenderse al diseño gráfico de los discos.

En 1994, en medio de una colección de trece canciones que se caracterizan por el uso de guitarras eléctricas y sonidos robustos de batería, el grupo de rock argentino, Enanitos Verdes, en un tímido intento de imprimir timbres de identidad local, incluyen la aparición cautelosa de una kena¹¹ en la canción *Lamento boliviano*. La presencia de este instrumento busca 'configurar la locación' (Davis 1998: 142), exponer, en medio de una escena ya constituida,

10. El término de música popular es definido por la *EPMOW* [*Encyclopedia of Popular Music of the World*] como aquella que nace en los nidos de la sociedad urbana e industrial y que en particular, la gran mayoría es difundida por los medios de comunicación. La *EPMOW* no incluye música generalmente clasificada como música clásica o escolástica. Esta definición se aplica a todas las formas de expresión que compartan naturaleza de origen, por lo tanto, puede ser aplicada a las músicas populares Latinoamericanas como al blues, el jazz o el rock en territorios anglosajones.

11. La kena se cataloga dentro de los instrumentos ideófonos de aire. Se fabrica cortando varios tubos de caña a diferentes longitudes con el fin de obtener las diferentes alturas.

el lugar al que hace alusión la canción. De esta manera se evidencia la necesidad de la banda por imprimir una firma sonora que hable particularmente de la región, o mejor, que haga hablar la región en el universo del rock. Un fenómeno similar ocurrió cuatro años atrás cuando el grupo chileno Los Prisioneros incluyó la presencia del charango en *Tren al Sur* de 1990. La presencia del sonido tanto del charango como de la kena, a nivel de arreglo musical y mezcla sonora, no tienen un protagonismo especial. Estos instrumentos apenas cumplen la función ornamental de otorgar una nueva sonoridad. En el disco *El nervio del volcán*, también de 1994, de la agrupación mexicana Caifanes, presenta como primera canción *Afuera*. De esta canción se destaca en particular la sección del solo. Éste es introducido por una pausa súbita luego de la estrofa y el coro que a este punto han sido ejecutados dos veces. El solo se introduce con una transición que inicia con el sonido de instrumentos de percusión autóctona como cascabeles y tambores. La percusión adopta una estructura rítmica muy cercana a las danzas¹² Rarámuris o son Huichol, de las poblaciones indígenas de México. El instrumento principal del solo es la guitarra eléctrica con sonido *clean*,¹³ junto con la imitación de la danza propuesta, ésta ocupa el lugar del que podría ser el violín macurawe o guarijio¹⁴ en los formatos originales a los que hace alusión la canción. Otra guitarra y el bajo se unen en el motivo rítmico de contradanza. La sección del solo de *Afuera*, ubicado al interior de una estructura clásica de ejecución

12. El Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) realizó la compilación de danzas indígenas, grabando in situ los ritos indígenas de las poblaciones vivas del país. Esta serie de grabaciones compusieron el corpus que permitió un exhaustivo análisis que identificó los elementos característicos de timbre y ritmo para cada uno de los oficios.

13. El término hace referencia al sonido que se obtiene de la guitarra eléctrica sin la intervención de efectos sonoros especiales como distorsiones o reverberaciones y ecos.

14. El violín macurawe corresponde a la evolución mestiza del instrumento indígena, arco de una sola cuerda, así llamado por los españoles, quienes al introducir el violín 'tradicional' le agregan a éste otras tres cuerdas. Sin embargo, mantienen su manufactura a partir de maderas vegetales originarias de la región. El instrumento hace parte de los formatos folclóricos mexicanos en la actualidad.

radial,¹⁵ hizo de la canción un sencillo de consumo masivo, no solo en México, sino en toda Latinoamérica. Esto la posicionó también en la escena del rock mundial, gracias a lo exótico de la sección.

Desde *La voz de su amo*¹⁶ de Francis Barraud hasta nuestros días, la industria de la producción musical se ha apoyado en la imagen como herramienta de mercadeo. El uso de tipografías sobre la fotografía del artista en las portadas y afiches de discos y conciertos siempre han buscado brindar una identidad visual a la música. En el caso de la producción de rock en español, como si se tratara de una representación de los ‘símbolos’ sonoros presentes en las estructuras de las canciones que contienen, las portadas de los discos también incluyen elementos gráficos que hacen referencia a las culturas nativas. En otras palabras, las imágenes de las portadas de los discos buscan establecer una relación de pertenencia con la audiencia local sin dejar de ser exóticas para el público foráneo. Pensemos, por ejemplo, en Café Tacvba, un grupo que, en 1995, bajo la influencia del *punk*, transgrede la escena con el lanzamiento de *Re*.



Imagen 4: Detalle de la Portada de *Re* (1994)



Imagen 5: Detalle de la contraportada de *Re* (1994)

15. La industria de la radio, para aumentar audiencias y mantener niveles de escucha, aspira a que el coro de las canciones ocurra en el tiempo cercano a los treinta segundos luego de haber iniciado la canción.

16. La ilustración que identifica a las empresas asociadas a la Gramophone Company muestra a un perro jack russell terrier sentado al frente de una corneta de gramófono escuchándolo con atención. La imagen corresponde al momento en el que el animal escuchaba la voz de su amo, Mark Barraud. La escena fue recreada por el hermano de Barraud, Francis, quien vendió los derechos de imagen a la compañía de aparatos fonográficos. La imagen es un icono de la industria de la grabación musical.

La portada representa en una configuración de trama la talla azteca y maya. Sobre esta encontramos el dibujo del caparazón de una amonita, cuyo fósil es un hallazgo común de la región. En la contraportada, en una configuración de mosaico, con tonos ocres, se representa a dos figuras humanas entrelazadas en un abrazo. Se distinguen por su contrastante color de piel sobre un fondo vegetal verde coronado por un astro, al parecer el Sol. La representación nos recuerda algunas figuras del muralismo de Diego Rivera. Entendemos que este diseño –que por cierto en el álbum la ‘U’ del nombre de la banda es remplazada por una ‘V’ retomando su raíz latina- es una invitación a que el oyente revise en el disco los elementos sonoros que distinguen la identidad cultural mexicana. Contemporáneamente, en Colombia, Aterciopelados publicaba *El Dorado*. En este álbum, de manera mucho más explícita, aparecen los miembros de la banda bañados con polvo dorado haciendo una alegoría clara a la leyenda del cacique muisca Guatavita. La leyenda de El Dorado es una de las manifestaciones de la tradición oral latinoamericana más populares a nivel mundial.¹⁷



Imagen 6: Portada de *El Dorado*, Aterciopelados (1994)

El diseño de la portada de este grupo de rock colombiano además incorpora la imagen de una talla en madera con laminilla de oro

17. La potencia de la narrativa alrededor de la leyenda de El Dorado en su versión colombiana adquiere fuerza gracias a la evidencia que representa La balsa muisca; una pieza precolombina de orfebrería que fue hallada al dragar una laguna en Siecha, departamento de Cundinamarca en Colombia. La balsa en la actualidad hace parte de la colección del Museo del Oro en Bogotá.

que enmarca la imagen de la banda. El marco es característico de la escuela cusqueña de talla, y fue un elemento que se usó de forma recursiva en el arte colonial de la parte septentrional del continente suramericano. En la portada del disco, podríamos afirmar que el diseño coincide con las intenciones gráficas de reflejar elementos musicales autóctonos presentes en el disco.

En cada uno de estos discos se pueden establecer relaciones simbólicas entre ambos, la música y la imagen. En *Re*, al abrir el librito del CD, ilustrando la letra de *El aparato* se dibuja un conjunto Jarcho mexicano y con ellos la característica Jarana Jarocha, instrumento que suena en esa canción. Se establece así una relación simbólica que se fortalece en otras páginas, como en la fotografía de los pies que acompaña la letra de *Ixtepec*, el motivo mural en la página de *Trópico de Cáncer*, el mosaico de *La negrita* o el guitarrón en *Madrugal*. La recurrencia del motivo de la talla fortalece esa relación semiótica. A nivel sonoro, estableciendo la relación analógica, se pueden oír a lo largo de todo el disco sonidos como el de la melódica de *La ingrata*, la Banda Fiestera en *El fin de la infancia*, el bolero de *Madrugal*, los motivos indígenas de *El tlatoani del barrio* o el uso del violín en *El puñal y el corazón*.

En el caso de *El dorado*, *Siervo sin tierra* es la canción que presenta la mayor cantidad de elementos musicales autóctonos. En esta canción, la guitarra sugiere un pasaje llanero que es acompañado por la tambora, que a su vez reemplaza y contrasta el sonido de batería de las demás canciones. Líricamente se mencionan refranes y términos locales de la región del altiplano cundiboyacense ampliamente usados en la época. Cabe mencionar la estructura rítmica del bolero en *El bolero falaz*, así como los gestos melódicos y el estilo de canto flamenco de Andrea Echeverry en *No futuro*, sin olvidar la presencia de un fragmento de la grabación original de la canción *Soy colombiano*¹⁸ (1964) en *Colombia conexión*, lo que evidencia una intención clara de la agrupación por hablar de lo local, desde lo local, pero buscando legitimarlo a partir de la apropiación del rock.

18. La versión de la canción que Aterciopelados utiliza es la realizada por el duo Garzón y Collazos junto al maestro Jaime Llano Gonzalez. 1967, *Soy Colombiano*.

Como podemos ver en estos ejemplos de final de milenio, el sonido de los discos se manifiesta en la imagen y las ilustraciones. Sería posible establecer una relación analógica con la obra de Torres Méndez. En ambos casos, y a distancia de más de un siglo, los elementos autóctonos de la región se convierten, tanto de forma gráfica, como sonora, en elementos narrativos capaces de ejercer una fuerza identitaria. Así como la figura de la matrona y los instrumentos en el siglo XIX, de la misma manera se comportan los diseños que resuenan en las canciones de los discos de rock del siglo pasado. Ambos juegan un papel fundamental en la consolidación de una identidad clara, ya sea en el universo del rock a nivel mundial o en un mundo que se identificaría por el surgir del estado nación y por un largo y sufrido proceso de descolonización que la humanidad se habría de arrastrar por todo el siglo XX.

TRABAJOS CITADOS

- Aterciopelados. *Portada de El Dorado*. Sony BMG, 1994.
- Café Tacvba. *Re*. Warner Music, 1994
- Davis, Richard. "Technical Requirements of the Score." *Complete Guide to Film Scoring*. Berklee Press, 1998.
- García, María Concepción. "Artesanos y Artistas En Iberoamérica Del Siglo XVI Al XVIII." *Revelaciones. Las Artes En América Latina 1492-1820*, 2007.
- Gruzinski, Serge. "Mezclas y Mestizajes." *El Pensamiento Mestizo*, 2000.
- Guillet, Bertrand. Gualdé, Krystel. *Exposición A Bordo de Un Navío Esclavista, La Marie-Séraphique*, 2018, <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/a-bordo-de-un-navio-esclavista-la-marie-seraphique/acerca-de>. Accedido en 10 Oct. 2022.
- Lander, Edgardo. *La Colonialidad Del Saber*. CLACSO, 1992.
- Mignolo, Walter. "La Herida Colonial y La Opción Decolonial." *La Idea de América Latina/The Idea of Latin America*. GEDISA, 2007.
- Osuna, María Isabel. *La Guitarra En La Historia*. Alpuerto, 1983.
- Pérez, María Cristina. "Rutas Terrestres: La Producción, El Mecanismo y El Movimiento Local de Imágenes." *Circulación y Apropiación de Imágenes Religiosas En El Nuevo Reino de Granada, Siglos XVI-XVIII*, 2016.
- Polimeni, Carlos. *Bailando Sobre Los Escombros*. Biblos, 2001.
- Sánchez, Efraim. *Ramón Torres Méndez, Pintor de La Nueva Granada, 1809-1885*. Fondo Cult. Cafetero, 1986.
- Sullivan, Edward. "La Mano Negra: Notas Sobre La Presencia Africana En Las Artes Visuales de Brasil y El Caribe." *Revelaciones Las Artes En América Latina 1492-1820*, Fondo De Cultura Economica, 2007.
- Torres Méndez, Ramón. *El bambuco, Bogotá; litografía Iluminada*. Colección de arte del Banco de la República, 1860.
- . *Baile de campesinos, grabado en aguatinta*. Colección de arte del Banco de la República, 1860.
- Vega, Carlos. "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos." *Revista Musical Chilena*, vol. 51, no. 188, pp. 75-96.

Diego H. Franco Cárdenas
University of Bogotá—
Jorge Tadeo Lozano
Colombia

