



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN HISTORIA DE VENEZUELA

HIMNO DE LA VICTORIA.

UN EXHORTO ELECTORAL COLOMBIANO EN EL ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ

(Cj. 1 lg. 9 n° 12)

www.bdigital.ula.ve

TÁRIBA, ca. 1930-1938

(Trabajo de Grado para optar al Título de Magister Scientiae
en Historia de Venezuela)

Autora: Martha Socorro Medina López

Tutora: Dra. Yariesa Lugo Marmignon

San Cristóbal, abril de 2024

Reconocimiento

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN HISTORIA DE VENEZUELA

HIMNO DE LA VICTORIA.

**UN EXHORTO ELECTORAL COLOMBIANO
EN EL ARCHIVO PERSONAL
MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ
(Cj. 1 lg. 9 n°12)**

TÁRIBA, ca. 1930-1938

Autora: Martha Socorro Medina López

Tutora: Dra. Yariesa Lugo Marmignon

San Cristóbal, abril de 2024

Reconocimiento

AGRADECIMIENTO

A la tutora, profesora Yariesa Lugo Marmignon, maestra de historia: su enseñanza y guía han sido certeras y principalísimas para la conformación de esta investigación.

A todos mis profesores: valoro cada una de sus cátedras.

A la profesora Gladys Teresa Niño Sánchez: por sus gestiones como coordinadora de esta maestría en el Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez.

También por sus orientaciones.

A los jurados, profesores Jean Carlos Brizuela y Francisco Castillo: por la lectura esmerada de este trabajo y su buena disposición para examinarlo.

www.bdigital.ula.ve

A Luis Pastrán, archivero de *Diario Católico*, al personal de la Hemeroteca “Pedro Pablo Paredes” y a Mayra Quiroz en el Archivo Parroquial de la Basílica de Nuestra Señora de Consolación de Táriba: por sus atenciones.

A José Antonio Pulido: compartió conmigo archivos digitales muy útiles.

A: mi hermana Sara Medina López,
Eliomar Pacheco, Gudilia Chacón de Pacheco,
Emma Lucía de González Romero:
su apoyo ha sido fundamental
para la consecución de este estudio.

DEDICATORIA

A mi hijo Francisco Javier, ciprés tierno.

Aun así,

noble cual roble centenario

[como su abuelo].

... y muchas gracias, bien mío.

www.bdigital.ula.ve

Reconocimiento

ÍNDICE

AGRADECIMIENTO	iv
DEDICATORIA	v
ÍNDICE	vi
ÍNDICE DE CUADROS Y FIGURAS	viii
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	x
RESUMEN	xi
INTRODUCCIÓN.....	xi
PRIMERA PARTE.....	20
CAPÍTULO I.....	21
MARCO CONCEPTUAL	21
1. Método histórico	22
2. Manuscrito-partitura <i>Himno de la Victoria</i>	24
3. El texto, los autores del <i>Himno de la Victoria</i> , y Olaya Herrera.	30
4. Música y poesía	32
5. Historia cultural, antropología, símbolo y mito.....	44
6. Imaginario político.....	49
7. Permeabilidad cultural fronteriza	58
CAPÍTULO II	
MANUSCRITO-PARTITURA <i>HIMNO DE LA VICTORIA</i> : ¿DOCUMENTO HISTÓRICO?.....	66
1. Ficha documental.....	67
2. Criterios taxonómicos.....	69
2.1 Criterio posicional	69

2.2 Criterio intencional	70
2.3 Criterio cualitativo	70
2.4 Criterio cuantitativo	71
3. Fiabilidad	72
3.1 Autenticidad.....	73
3.2 Depuración de información	79
3.3 Contextualización	91
 CAPÍTULO III	
“DEL TRIUNFO LAS DIANAS REPERCUTEN YA”	96
1. Letra y música en armonía.....	100
2. La intención en el manejo del lenguaje	111
3. Un exhorto electoral eficaz.....	118
4. <i>Himno de la Victoria</i> o el tránsito binacional de la música y de las publicaciones periódicas	131
 SEGUNDA PARTE	
ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA-MEDINA RAMÍREZ	136
1. Los términos archivísticos	136
2. El Archivo y sus productores.....	138
3. El lugar de creación: la iglesia de Táriba.....	145
4. Descripción multinivel.....	146
5. Descripción archivística.....	156
CONCLUSIONES.....	160
EPÍLOGO	165
FUENTES CONSULTADAS	166

ÍNDICE DE CUADROS Y FIGURAS

CUADROS

Cuadro 1	INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN ELABORADO SOBRE LA BASE DE LOS CRITERIOS DE LA INFORMACIÓN HISTÓRICA (CRÍTICA EXTERNA), TOMADOS EN CUENTA POR MARC BLOCH, CIRO CARDOSO Y JULIO ARÓSTEGUI.....	67
Cuadro 2	CUADRO COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO DEL MANUSCRITO-PARTITURA, EL TEXTO PRESENTADO POR ZAPATA HINCAPIÉ, Y EL TEXTO DEL ARCHIVO DE AUDIO.....	81- 82
Cuadro 3	CUADRO COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO DEL MANUSCRITO-PARTITURA, EL TEXTO RESTITUIDO, Y EL TEXTO FINALMENTE TRANSCRITO.....	86
Cuadro 4	PROSODIAS LINGÜÍSTICA Y MUSICAL DEL HIMNO DE LA VICTORIA.....	101- 102
Cuadro 5	DESCRIPCIÓN MULTINIVEL DEL ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ.....	147- 152
Cuadro 6	DESCRIPCIÓN ARCHIVÍSTICA DEL ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ SEGÚN LA NORMA INTERNACIONAL GENERAL DE DESCRIPCIÓN ARCHIVÍSTICA ISAD (G).....	157- 158

FIGURAS

Figura 1	SÍNTESIS GRÁFICA DE ESTA INVESTIGACIÓN.....	21
Figura 2	FOTOGRAFÍA DEL MANUSCRITO-PARTITURA HIMNO DE LA VICTORIA.....	28- 29
Figura 3	FICHA DE DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO DEL MANUSCRITO-PARTITURA HIMNO DE LA VICTORIA.....	68
Figura 4	LOGOTIPO COMERCIAL DE LA EDITORA DE LA PAUTA MUSICAL	76

Figura 5	BORDE IZQUIERDO (EXTRACTO) DEL f. 1.....	76
Figura 6	EN TRES IMÁGENES, PARTITURA DEL HIMNO DE LA VICTORIA (EN LA 3RA. IMAGEN, UN ASTERISCO (*) INDICA EL INICIO DE LOS COMPASES RESTITUIDOS.....	88- 90
Figura 7	REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA DESCRIPCIÓN MULTINIVEL DEL <i>ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ</i>	154
Figura 8	GRÁFICO DE BARRAS DEL NÚMERO DE UNIDADES ARCHIVÍSTICAS POR CADA SECCIÓN DEL <i>ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ</i>	155

www.bdigital.ula.ve

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

{h} Número de hoja, página o folio

{n} Número de renglón

ca. Cerca de (años)

Cj. Caja

f. folio

lg. Legajo

Ob. cit. Obra citada

nro. número

p. página

www.bdigital.ula.ve

pp. páginas

S/a. Sin la mención del autor

s/f. sin fecha indicada

s/p. Sin número de páginas indicado

vol. Volumen

Autora: Martha Socorro Medina López

HIMNO DE LA VICTORIA.

**UN EXHORTO ELECTORAL COLOMBIANO EN EL ARCHIVO PERSONAL
MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ (Cj. 1 lg. 9 n°12)
TÁRIBA, ca. 1930-1938**

Trabajo de Grado para optar al Título de Magister Scientiae - Maestría en Historia de Venezuela - Universidad de Los Andes -Facultad de Humanidades y Educación - Consejo de Estudios de Postgrado - Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez - Año 2024
179 páginas.

RESUMEN

El *Himno de la Victoria* es una composición musical de los autores colombianos Gabriel González en la letra, y Alejandro Wills y Alberto Castilla en la música, quienes dedican esa obra al Dr. Enrique Olaya Herrera, entonces candidato liberal —y seguidamente, presidente— en el proceso electoral nacional de Colombia de 1930. Una copia manuscrita (de esa partitura), atribuida a Luis Felipe Medina Prada (Machirí, distrito San Cristóbal, 1884 – Táriba, 1938), es el objeto de este estudio. Se encuentra en el *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez*, archivo privado, familiar, reservorio del producto musical de Medina Prada y de su hijo José Luis Medina Ramírez (Táriba, 1914-2017), consecutivamente, como maestro de capilla y organistas ambos, oficios que ejercieron en el templo de Nuestra Señora de la Consolación de Táriba, estado Táchira, Venezuela, ciudad en donde reposa el Archivo. Se procura, como objetivo general, determinar el significado de la presencia del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* en el archivo referido, cumplidos los objetivos específicos. La investigación se estructura en dos partes, y sigue la línea de investigación *historia cultural* bajo la perspectiva de Peter Burke y de Clifford Geertz, para quienes la cultura está determinada por el tenor antropológico. La Primera Parte es de orientación histórica, guiada por los clásicos Marc Bloch, Ciro Cardoso y Julio Aróstegui. El primer objetivo específico es: Levantar una arqueología sobre la *información histórica* del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*. La *información histórica* es la denominación que da Aróstegui a la crítica externa. La intención de ese objetivo es calificar al objeto de estudio como documento histórico. La Primera Parte contempla también el desarrollo del segundo y tercer objetivos: Elaborar el análisis

crítico del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* a partir, 1º) de la aplicación de una técnica de estudios lingüísticos, y 2º) del análisis musical; y: Justificar el manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* como testimonio de la permeabilidad cultural fronteriza entre Venezuela y Colombia, ca. 1930-1938. Se refieren tales objetivos específicos a la crítica interna materializada en estudios lingüísticos y en el análisis musical, en medio de espectros simbólicos, metafóricos, mitológicos, del imaginario político y del tránsito cultural a través de la frontera binacional. En la Segunda Parte, desde el espacio de la ordenación documental, se busca lograr el cuarto objetivo específico: Elaborar dos instrumentos de organización archivística del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*: la descripción multinivel o cuadro de clasificación y la descripción archivística según la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G). La importancia de estos dos instrumentos se asienta en un requerimiento de la aplicación de la crítica externa: el posicionamiento del documento en el Archivo. En consecuencia, los resultados de la investigación, en primer lugar, justifican al manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* como documento histórico y como testimonio del tránsito cultural binacional; en segundo lugar, dan cuenta de la interpretación del texto y música del manuscrito-partitura en el contexto en el cual fue creado: Bogotá, 1930; en tercer lugar, valoran al archivo que lo contiene; y, en cuarto lugar, exponen la efectividad de la operatividad histórica utilizada. Todo, como reflexión en términos actuales.

Palabras clave: *Himno de la Victoria*, Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez, operatividad histórica, permeabilidad fronteriza.

Email: marmedinamusica@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El *Himno de la Victoria* es una composición musical de los autores colombianos Gabriel González en la letra, y Alejandro Wills y Alberto Castilla en la música, quienes dedican esa obra en 1930 al Dr. Enrique Olaya Herrera, entonces candidato, y seguidamente, primer presidente liberal de Colombia en el siglo XX. Según el musicólogo Jaime Cortés Polanía, fue publicada dicha composición en el periódico *Mundo al Día* de Bogotá el 25 de enero de ese año, apenas unos días antes de las elecciones presidenciales. Una copia manuscrita de esa partitura es atribuida a Luis Felipe Medina Prada (Machirí, distrito San Cristóbal, 1884 – Táriba, 1938), y es el objeto de estudio de esta investigación. Su soporte es una cartulina pautada con pentagramas impresos, doblada a modo de díptico. Se ha creado el sintagma nominal ‘manuscrito-partitura’, compuesto de los dos sustantivos inherentes al objeto de estudio.

El manuscrito-partitura se encuentra en el *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez*, archivo privado, familiar, reservorio del producto musical de Medina Prada y de su hijo José Luis Medina Ramírez (Táriba, 1914-2017), consecutivamente como maestros de capilla y organistas ambos, oficios que ejercieron en el templo de Nuestra Señora de la Consolación de Táriba, estado Táchira, Venezuela, ciudad en donde reposa el Archivo, bajo la custodia de la autora de esta investigación. Medina Prada es el productor del Archivo entre 1911 y 1938; Medina Ramírez lo es desde 1938 hasta 2014.

Las anteriores consideraciones derivan en el planteamiento del problema de investigación referente al objeto de estudio, copia de un himno concebido y publicado en Colombia, presente en Táriba. Se procura, en consecuencia, como objetivo general, determinar el significado de la presencia del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*, copia de una composición musical colombiana, en el *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez*. Ello debe lograrse cumplidos cuatro objetivos específicos, cuyo conjunto sigue la línea de investigación *historia cultural* bajo la perspectiva de *cultura* de Peter Burke y de Clifford Geertz,

En ese orden, para Peter Burke, la *cultura*, por su significado amplio, incluye prácticamente todo lo que se puede aprender en una sociedad dada, siguiendo así una línea más antropológica o histórica que la exclusivamente artística (historias del arte) de principios del siglo XIX. Para Clifford Geertz, la *cultura* interpreta las tramas de significación que el hombre ha tejido. Así, las nociones de *cultura* desde la línea de investigación *historia de la cultura* burkeana, y desde la visión antropológica de Geertz, son fundamentales en función de la completitud de su significado, en el sentido de abarcar las expresiones sociales más incomprensibles, a las cuales debe buscárseles su significado y explicación profundos.

La investigación se estructura en dos partes. La Primera Parte es de orientación histórica, y se objetiva en una mirada comparatista entre tres vías prácticas y sus textos fundamentales: Marc Bloch (*Introducción a la Historia*, 1967), Ciro Cardoso (*Introducción al Trabajo de la Investigación Histórica*, 2000 (1ra. edición 1981)) y Julio Aróstegui (*La Investigación Histórica, Teoría y Método*, 1995), preceptivas bajo las cuales se busca lograr tres objetivos específicos. Dichas tres vías: Bloch, Cardoso y Aróstegui se abordan desde un instrumento tipo Cuadro Comparativo creado especialmente para esta investigación.

El primer objetivo específico es: Levantar una arqueología sobre la *información histórica* del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*. La *información histórica* es la denominación que da Aróstegui a la crítica externa. La intención de ese objetivo es calificar al objeto de estudio como documento histórico, de manera tal que cumpla con las condiciones requeridas para ser sometido a la crítica interna. Como parte fundamental del primer objetivo, se realiza una restitución textual y musical del documento-partitura, dado que está incompleto en un pequeño fragmento.

La Primera Parte contempla también el desarrollo del segundo y tercer objetivos específicos. El segundo: Elaborar el análisis crítico del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* a partir, 1°) de la aplicación de una técnica de estudios lingüísticos, y 2°) del análisis musical; y el tercer objetivo específico: Justificar el manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* como testimonio de la permeabilidad cultural fronteriza entre Venezuela y Colombia, ca. 1930-1938. Se refieren dichos segundo y tercer objetivos

específicos a la crítica interna materializada en estudios lingüísticos y en el análisis musical, en medio de espectros simbólicos, metafóricos, mitológicos, del imaginario político y del tránsito cultural a través de la frontera binacional. Los estudios lingüísticos se realizan siguiendo a Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1984). El análisis musical se basa en los textos de Violeta Lárez (*Armonía*, 2007), Hans Joachim Moser (*Estética de la música*, 1966) y José Rafael Saavedra (*Arquitectura de la música*, 2013), entre otros.

En la Segunda Parte, desde el espacio de la ordenación documental, se busca lograr el cuarto objetivo específico: Elaborar dos instrumentos de organización archivística del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*: la descripción multinivel o cuadro de clasificación, y la descripción archivística según la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G). La importancia de estos dos instrumentos se asienta en un requerimiento de la crítica externa: el posicionamiento del manuscrito-partitura en el *Archivo...*

En definitiva, el logro de los cuatro objetivos planteados es el andamio práctico de esta investigación, cuya justificación es la de dar a conocer el *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez*, a través del estudio de uno de sus documentos: el manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*. Su análisis crítico puede hacerse desde diversas miradas; en esta investigación, se aborda evaluando la composición musical propiamente dicha, creada y publicada en Bogotá en *Mundo al Día* y transportada así hasta Tárriba de algún modo y fecha desconocidos, en donde fue copiada a mano por Medina Prada, atribución justificada en el corpus de este trabajo. Los nombres de los autores del *Himno de la Victoria*, así como su dedicatoria, aparecen en tal copia manuscrita.

El estado del arte lo conforman diversos aportes: el trabajo realizado para la Biblioteca Nacional de España: *Propuesta del Cuadro de Clasificación y Descripción del archivo personal del musicólogo Antonio Iglesia* (2017), cuyo autor es Diego Peláez Mateos, es modelo en la construcción de los dos instrumentos archivísticos a los cuales se hizo referencia. Es así, debido a la dificultad de hallar normativas minuciosas para el tratamiento organizativo de los archivos personales o colecciones

cuyo contenido sea mayormente musical. Por otra parte, un estudio del Archivo de la catedral de Salamanca (2015) sirve de modelo para crear la signatura del manuscrito-partitura.

Asimismo, en la interesante tesis doctoral filológico-musical de Susana Elena Rodríguez de Tembleque García, *Ecdótica y Estudio Lingüístico de los Villancicos del Siglo XVIII del Archivo de la Catedral de Málaga* (2016), por la Universidad de Málaga, su autora utiliza para la transcripción paleográfica los *Criterios de Edición de Documentos Hispánicos (Orígenes-Siglo XIX) de la Red Internacional Charta*. Como imitación, los *Criterios*... en su versión de abril de 2013 son utilizados en el tratamiento del documento-partitura *Himno de la Victoria* en su crítica externa.

Además, en 1935 Ascanio Negretti, director de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas (de Veroes a Santa Capilla, Caracas), halló una gran cantidad de manuscritos musicales coloniales en los sótanos de la escuela. Meses después, el ministro de Educación del recién estrenado gobierno de López Contreras, asignó a Juan Bautista Plaza la tarea de ordenar, copiar, clasificar, estudiar y dar a conocer el hallazgo. Plaza era entonces profesor de Historia General de la Música en dicha escuela, y había impartido la cátedra de armonía y composición, siendo, además, maestro de capilla de la catedral y compositor.

Luego de apenas seis años de trabajo archivístico y copista, había ya ochenta obras coloniales copiadas, habiendo Plaza recompuesto algunas partes perdidas o ilegibles. Entre 1943 y 1944 se publicó una primera parte de la histórica colección: doce obras seleccionadas y preparadas por Plaza. El rescate tan importante de buena parte de ese archivo colonial venezolano puede considerarse antecedente, cuando en diferentes contextos y dimensiones se pretende clasificar el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, analizar una partitura contenida en él, restituir parte de ella, analizarla y dar a conocer tanto el documento-partitura como el *Archivo*..., aun cuando el análisis crítico no haya formado parte del trabajo de Plaza. Además, la manera como se obtuvo el *Archivo*... tiene semejanzas en parte, con la manera como fue descubierto el olvidado archivo colonial caraqueño.

En ese orden de ideas, los musicólogos Juan Francisco Sans y Jaime Cortés Polanía son los autores de un trabajo titulado: *Tránsitos musicales entre Colombia y Venezuela en el siglo XIX* (2021) en el cual pasan revista a cuatro documentos representativos del intercambio musical ocurrido a finales del siglo XIX entre ambos países. Esa investigación es referencia, pues los documentos estudiados en ella, preceden en algunos años el tránsito entre Bogotá y Táriba, del impreso *Himno de la Victoria* (o de una copia de él). Durante la elaboración de la descripción multinivel del *Archivo...*, unos de los hallazgos sorprendentes son obras cuyos títulos están relacionados con los cuatro documentos estudiados por Sans y Cortés Polanía.

Tanto en la crítica externa como en la crítica interna, se hace uso de la historiografía en donde aparecen menciones de la partitura *Himno de la Victoria* impresa en *Mundo al Día*. Se trata de las investigaciones, en primer lugar, de Jaime Cortés Polanía: *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)* (2004); en segundo lugar, de Ellie Anne Duque: *Obras musicales colombianas publicadas por el Mundo al Día* (1996); en tercer lugar, de Oscar Javier Zapata Hincapié, *Atraer el pueblo a las urnas: la campaña electoral de Enrique Olaya Herrera* (2011). Cortés Polanía y Duque hacen mención del *Himno de la Victoria*, así como la indicación del diario gráfico en el cual apareció impreso: *Mundo al Día*. Zapata Hincapié lo hace igualmente, transcribiendo además, el texto del himno, mas no la partitura. Los tres trabajos, publicaciones colombianas, fueron descargados de la web en formato PDF.

Una cuarta fuente es estrictamente musical y fundamental. Se trata de una grabación sonora: el disco compacto (CD) titulado: “Alejandro Wills – Parte 2 – Serie Compositores Colombianos”, soporte digital que afortunadamente incluye el track titulado: *Banda Municipal con coro -Himno de la Victoria. (Himno) Gabriel González - Alejandro Wills- Alberto Castilla*. Fue adquirido por la autora de esta investigación mediante una transacción de compra a un coleccionista de música colombiana, en formato digital. Las obras componentes del CD fueron recibidas en formato MP3, vía plataforma digital WeTransfer. La utilidad de dicho archivo de audio es la de servir como referencia al aplicar la crítica externa.

La hemerografía producida en Táriba y en San Cristóbal durante el primer tercio del siglo XX, consultada a propósito de la crítica externa tanto como interna, aporta información muy importante: constituyen testimonios del canje de publicaciones periódicas entre editoras tachirenses y colombianas, entre las cuales se encuentra *Mundo al día*. Dicha hemerografía, además, sirve de fuente acerca de las informaciones producidas en Colombia en relación a las elecciones de 1930: los candidatos, las notas de prensa relativas a Olaya Herrera y su apoteósica campaña electoral, en conjunto con la reacción popular del momento.

En consecuencia, los resultados de la investigación:

- En primer lugar, justifican al manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* como documento histórico y como testimonio del tránsito cultural binacional;
- En segundo lugar, dan cuenta de la interpretación del texto y música del manuscrito-partitura en el contexto en el cual fue creado: Bogotá, 1930;
- En tercer lugar, valoran al archivo que lo contiene; y, en cuarto lugar, exponen la efectividad de la operatividad histórica utilizada. Todo, en una reflexión en términos actuales.

Ahora bien, parte inseparable de la comprensión de los fenómenos sociales —tal como lo es una investigación histórica—, es el sentido de la subjetividad, el cual determina cómo el sujeto ve al objeto, actúa sobre él y habla sobre él. Lo social deviene en subjetivo en la propia historia individual; y las necesidades y esa historia individual que en la subjetividad se desarrollan, legitiman a esa subjetividad, según González Rey. Ello viene a colación, al ser la autora de esta investigación, nieta de Medina Prada e hija de Medina Ramírez. Pudiera el lector sospechar de una suspicaz subjetividad dirigiendo esta investigación. La respuesta a esa suposición la tiene Ricœur, cuando dice que un *juicio de importancia* articulado en la subjetividad como cualidad del historiador (en comparación con la del físico), está por encima de la selección de acontecimientos y factores, e influye al momento de elegir los documentos a investigar. De esta manera, la elección del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* con la finalidad de develar su importancia a partir del análisis crítico de uno de sus

documentos: el *Himno de la Victoria*, está signada por una subjetividad natural y suscrita por el vínculo de sangre.

www.bdigital.ula.ve

PRIMERA PARTE

“... la música es uno de los mejores medios
para aprender algo sobre la naturaleza humana”

Daniel Barenboim en Daniel Barenboim y Edward Said,
Paralelismos y Paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad,
Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pp. 198; p. 50.

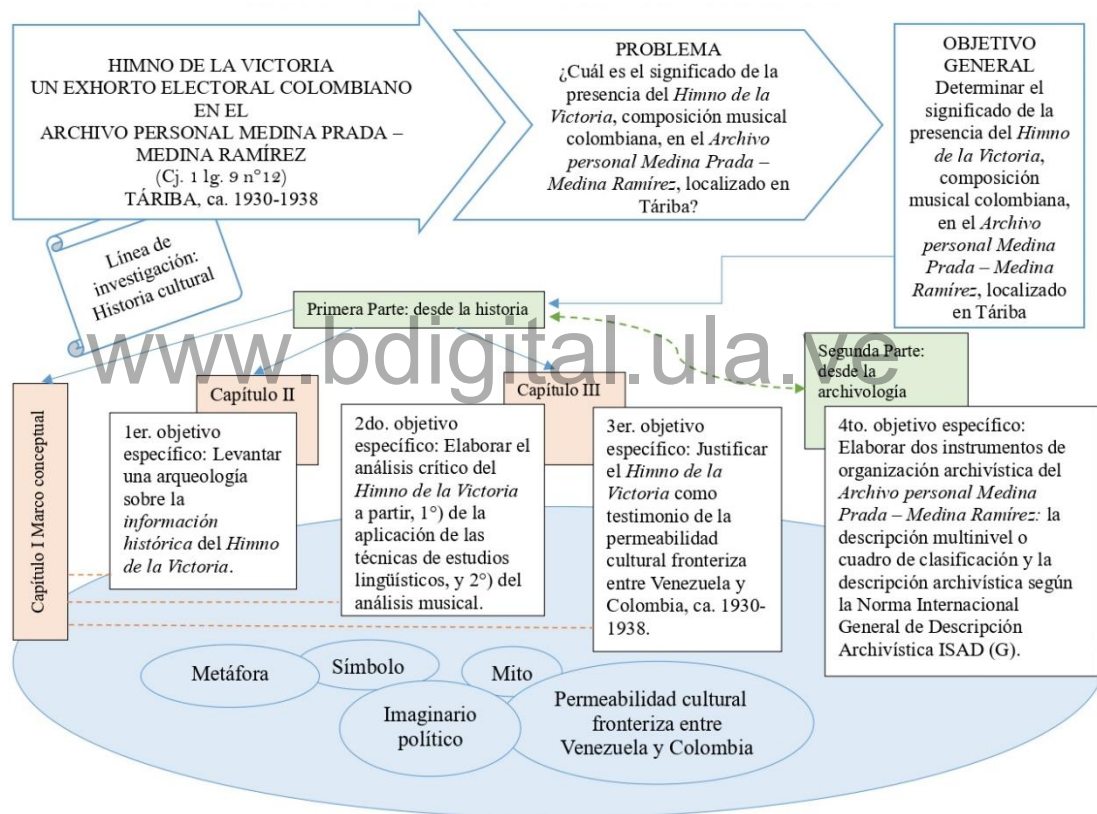
www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

MARCO CONCEPTUAL

En este capítulo se presenta, en primera instancia, la síntesis gráfica de esta investigación, en la Figura 1.

Figura 1
SÍNTESIS GRÁFICA DE ESTA INVESTIGACIÓN



Fuente: elaboración propia.

Según el gráfico mostrado, se toman en cuenta principalmente, luego de exponer el problema, los objetivos de la investigación, a partir de los cuales se crean los capítulos y luego las partes Primera y Segunda, siguiendo la línea de investigación

establecida: la historia cultural, en medio de espectros simbólicos, metafóricos, mitológicos, del imaginario político y del tránsito cultural fronterizo binacional entre Venezuela y Colombia. Dicho esto, de ahora en adelante, en este capítulo se expone la sustancia epistemológica de la cual se hará uso en el desarrollo de los objetivos específicos planteados, y logrados en los posteriores Capítulos II y III. Se inicia el corpus con la médula teórica: el <<método histórico>>.

1. Método histórico

Según Julio Aróstegui¹, los tratados de metodología establecen que todo procedimiento de carácter científico debe cumplir con ciertas fases o estadios de manera general: hipótesis previas, observación o descripción sistemática, validación o contrastación; explicación². Sin embargo, la validación incluye a la experimentación, no aplicando a la geografía, a la economía y a la historia. En referencia a las hipótesis, su planteamiento en las ciencias sociales representa cierta complejidad, debido al alto número de variables que se presentan en los fenómenos sociales. A pesar de ello, sí pueden formularse hipótesis en el campo de las ciencias sociales, si las hipótesis de trabajo están destinadas a orientar la investigación³. El <<método histórico>> no se reduce a la reconstrucción de los antecedentes de un determinado problema; estudia el desarrollo de una variable en el tiempo, o los cambios de un fenómeno total social, o lleva a través de procedimientos más complejos, a una verdadera reconstrucción histórica⁴. Asimismo, aun siendo la historia una ciencia social, tiene de particular, de

¹Julio Aróstegui Sánchez (Granada, 1939 – Madrid, 2013) ha sido uno de los historiadores españoles que más ha contribuido al conocimiento y difusión de la ciencia histórica y a demostrar el valor de la Historia. Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, tuvo una intensa y fecunda trayectoria como profesor e investigador. Fue también catedrático de las universidades de Vitoria, Alicante, Carlos III, profesor invitado en varias universidades extranjeras y doctor vinculado al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. <https://www.esferalibros.com/autores/julio-arostegui/> Consultado el 20-11-2023.

²Julio Aróstegui, *La Investigación Histórica. Teoría y Método*. Barcelona, Grijalbo, 1995, pp. 235; p. 161. <https://s99e4c72426465614.jimcontent.com/download/version/1497239725/module/8876977269/name/Julio-Arostegui-La-Investigacion-Historica-Teoria-y-Metodo.pdf> Consultado el 20-11-2023. Como nota aclaratoria, el archivo en formato PDF descargado, presenta una paginación diferente de otras versiones que aparecen en la web. Es una versión especialmente editada para la red de internet.

³ Ibídem, p. 162.

⁴ Ibídem, p. 168.

específico, “que el tiempo, la temporalidad, el cambio, es el determinante, el condicionante esencial de su investigación”⁵.

La investigación histórica puede ser llevada a cabo mediante muchas maneras, sin embargo, existen “unos presupuestos, unas operaciones y unas cautelas” fundamentales para hablar de investigación, coincidentes en los estudios sociales. La construcción del relato es el fin último de la investigación histórica y debe ella responder a un plan, susceptible de ser modificado en el transcurso de su desarrollo. El plan o diseño de la investigación histórica durante el siglo XIX consistió en dos pasos básicos: (1): la recolecta de los hechos, y (2): la construcción del relato. El primero de ellos consistió en el trabajo propiamente archivístico, en la consulta de documentos o del acopio de información factual. El segundo tuvo que ver con un producto la integración de los hechos de manera cronológica, abundante de juicios, concepción completamente errónea. Es la herencia del inductivismo positivista; el trabajo del descubrimiento de la realidad natural y de la social *no procede así*. En razón de aportar conocimiento más allá de lo común, el plan o diseño de la investigación histórica debe estar sometido al *planteamiento de un problema*⁶.

Marc Bloch ya había expuesto la necesidad del planteamiento del problema histórico en primer lugar; y de observar los documentos, verificando si son ciertos o falsos (la crítica). Luego, deben ser sometidos a análisis histórico, para lo cual deben tomarse en cuenta los contextos sociales⁷. Para Ciro Cardoso, el ‘método tradicional’ comprende los conocimientos previos (heurística y aplicación de disciplinas

⁵Para Marc Bloch, refiriéndose al tiempo histórico, lo interesante de la ocupación de la Galia por parte de César, no es el número de ocho años que necesitó éste para la conquista, sino “señalar el lugar exacto que ocupa la conquista de la Galia en la cronología de las vicisitudes de las sociedades europeas”. Marc Bloch, *Introducción a la Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 3ra, edición en español 1963, pp. 159; p. 23. Título original: *Apologie pour l’Histoire ou Métier d’historien*. Paris, Librairie Armand Colin, 1949. Bloch distingue con el anterior comentario, lo primordial de la temporalidad en la investigación histórica. Se consulta la versión del Fondo de Cultura Económica y no otras más actuales, debido a la facilidad que presenta el manejo del libro físico en toda su extensión. La traducción es similar a otras versiones revisadas en la web.

⁶ Julio Aróstegui, Ob. cit. pp. 155-177.

⁷ Marc Bloch, Ob. cit., pp. 40-44, 108, 112-121.

auxiliares), la naturaleza del método histórico y la crítica externa e interna⁸. En el caso de esta investigación, el problema es: ¿Cuál es el significado de la presencia del *Himno de la Victoria*, composición musical colombiana, en el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, localizado en Táriba?

En ese sentido, en general, el <<método histórico>> conlleva a plantearse el problema de investigación (así como sus límites cronológicos y geográficos atendiendo a las fuentes); a observar los documentos, a organizar y analizar la información extraída de ellos mediante técnicas de investigación histórica, y a explicar el conjunto de la investigación. Todo ello, teniendo clara la técnica a aplicar, para convertir la información documental en datos, sin confundirse en la sola descripción de los hechos o en la recolección de información⁹. El límite geográfico en esta investigación es Táriba, en donde —se presume— fue hecha la copia manuscrita, aunque se toma en cuenta el lugar en donde fue compuesta e impresa la obra y el espacio que transitó esa partitura del *Himno de la Victoria* (o una copia de ella) entre Bogotá y Táriba. Los años entre 1930 y 1938 constituyen el espacio temporal. Se argumenta lo anterior en los capítulos II y III.

2. Manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*

El sintagma nominal¹⁰<<manuscrito-partitura>>, está constituido por dos sustantivos. El primero de ellos es el núcleo (<<manuscrito>>), y el segundo (<<partitura>>), actuando como aposición, agrega información sobre el núcleo. Un manuscrito refiere a un “Documento o libro escrito a mano. // Particularmente el que tiene algún valor de antigüedad o es de mano de un escrito o persona célebre”¹¹, hacia

⁸ Ciro Cardoso, *Introducción al Trabajo de la Investigación Histórica*. Barcelona, Crítica, 5ta. edición, 2000, pp. 210; pp. 135-148.

⁹ Ídem.

¹⁰ “Un sintagma nominal es una palabra o un grupo de palabras que tienen como núcleo un sustantivo o un pronombre, y puede presentar otros constituyentes que lo modifican”. Véase “Sintagma nominal”, Enciclopedia de Lenguaje. Sin datos de edición. <https://lenguaje.com/sintagma-nominal/> Consultado el 3-8-2022.

¹¹ Víctor Arévalo Jordán. “Manuscrito”. *Diccionario de términos archivísticos*. Buenos Aires, Ediciones Del Sur, 2003, pp. 240; p. 162.

1650¹². Visto así, se debe explicar el significado de ‘documento’. Etimológicamente es un término derivado de *doctor* (término conocido a mediados del siglo XIII, tomado del latín *doctor*, *-ōris*, “maestro”, “el que enseña”, derivado de *docēre* “enseñar”. Corominas sostiene que ya circulaba la palabra documento hacia 1520, proveniente del latín *documentum*, ‘enseñanza’, ‘ejemplo’, ‘muestra’¹³. Para José Ramón Cruz Mundet, un documento debe poseer un soporte y contener una información; además, los documentos van constituyendo series organizadas, y surgen como producto y reflejo de las tareas de su productor; no son algo ajeno a él¹⁴. La apreciación de Cruz Mundet es muy importante, pues permite tomar en cuenta, en el caso del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, la viable y permisible relación de apego entre sus productores Luis Felipe Medina Prada y José Luis Medina Ramírez (cada uno en su tiempo y circunstancia), y el *Archivo...*

Por su parte, Antonia Heredia Herrera sostiene que un *documento* es:

“(…) en un sentido muy amplio y genérico es todo registro de información independiente de su soporte físico. Abarca todo lo que puede transmitir el conocimiento humano: libros, revistas, fotografías, films, microfilmes, microfichas, láminas, transparencias, diseños, mapas, informes, normas técnicas, patentes, cintas grabadas, discos, partituras, fichas perforadas, manuscritas, sellos, medallas, cuadros, modelos, facsímiles y de manera general todo lo que tenga carácter representativo en las tres dimensiones y esté sometido a la intervención de una inteligencia ordenadora.”¹⁵

Como se observa, Heredia Herrera incluye a las partituras dentro de la noción de documentos. Por su parte, Aróstegui prefiere hablar de fuente; sostiene: “Fuente histórica sería, en principio, todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo”¹⁶.

¹² Derivado de ‘Mano’. Joan Corominas. “Mano”. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, Editorial Gredos, 3ra. edición 1987, pp. 625; p. 379.

¹³ Joan Corominas. “Documento”. Ob. cit., p. 219. En esta investigación, las diferentes menciones de *archivo* se refieren tanto al conjunto de documentos, como al recinto que los guarda, según sea el caso.

¹⁴ José Ramón Cruz Mundet, *Manual de archivística*. Madrid, Pirámide, 2da. edición 1994, pp. 402; p. 99.

¹⁵ Antonia Heredia Herrera, *Archivística General. Teoría y Práctica*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, 5ta. edición actualizada y aumentada 1991, pp. 477; pp. 121-122. El subrayado es nuestro.

¹⁶ Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 189.

Además, las fuentes son “cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje”, según Aróstegui¹⁷. Lo expresó claramente Lucien Febvre:

*“Hay que utilizar los textos, sin duda. Pero todos los textos. Y no solamente los documentos de archivo en favor de los cuales se ha creado un privilegio... También un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios... Está claro que hay que utilizar los textos, pero no exclusivamente los textos.”*¹⁸

Febvre toma en cuenta a los poemas como documento. Ese valor es pertinente en el caso del documento-partitura *Himno de la Victoria*, pues se trata de un himno, es decir, un poema con música. En adelante, la denominación “documento” o “fuente” en general, dada su similitud en los significados, se hace de manera indistinta en cada oportunidad. Ahora bien, conocido el significado del sustantivo ‘manuscrito’ como documento, es conveniente saber qué es una ‘partitura’, referido al segundo sustantivo del sintagma nominal ‘manuscrito-partitura’. Una partitura es la: “Reunión de la música correspondiente a todas y cada una de las partes en que se divide una composición vocal o instrumental. (...)”¹⁹. Asimismo, cada una de esas partes está escrita sobre el pentagrama:

*“Conjunto de cinco líneas actualmente es uso para indicar la altura del sonido, su duración y en cierta medida la intensidad de la nota musical. La altura exacta de una nota de la escala sonora está determinada por la clave, que establece dónde ha de colocarse cada nota. La duración de las notas, su valor en tiempo, quedan indicados por su forma. Para establecer el ritmo se fragmenta la pauta con barras de compás y se escribe cuál habrá de ser este al principio de la composición. La tonalidad de la música se señala mediante la armadura de clave.”*²⁰

El contenido de una partitura es particular, aunque comparte con otros documentos escritos la forma y el medio por el cual se materializa. Sus signos

¹⁷ *Ibíd.*, p. 188.

¹⁸ Lucien Febvre, “De 1892 a 1953. Examen de conciencia de un historiador” en *Combate*, Barcelona, Península, 1959, pp. 29-30. Citado por Julio Aróstegui, *Ob. cit.*, p. 188.

¹⁹ Enrique Fontanillo Merino (compilador), “Partitura”. *Diccionario de Música*. Madrid, Ediciones Generales Anaya. S. A., 1986, pp. 424; p. 290.

²⁰ Enrique Fontanillo Merino (compilador), “Pentagrama”. *Ob. cit.*, p. 294.

representan una realidad musical, dado que su contenido semiótico soporta música, y además, está sometido a una taxonomía²¹.

Dicho lo anterior. Se presenta, en los subsiguientes párrafos, al manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*. Su posicionamiento en el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, se encuentra en la Segunda Parte de esta investigación, puntualmente en el cuadro de clasificación o descripción multinivel. La signatura correspondiente al manuscrito-partitura es: Cj. 1 lg. 9 n°12. Ella se ha creado con base en un trabajo sobre el Archivo de la catedral de Salamanca (2015), en el cual las abreviaturas ‘Cj.’ y ‘lg.’ significan ‘caja’ y ‘legajo’ respectivamente, en la siguiente secuencia, tomando en cuenta los espacios:

Cj.<espacio>1 o 2 cifras<espacio>

lg.<espacio><1 cifra<>espacio

n°<1 o más cifras>²²

Es muy importante añadir el carácter de COPIA del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*. Fotografías digitales de ambos folios se muestran en la Figura 2. El impreso conocido de dicha composición es el aparecido en *Mundo al Día*, diario gráfico de Bogotá el 25 de enero de 1930, nro. 1080²³, inaccesible por los momentos.

²¹ Jacinto Torres Mulas, “El documento musical: ensayo de tipología”, Revista Cuadernos de documentación multimedia, Universidad complutense de Madrid, nro. 10, 2000, pp. 743-748; pp. 743 y 745. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1408658> Consultado el 28-12-2023.

²²S/a, “Formatos de signatura”. Archivo catedral de Salamanca. (“en el día de Nochebuena de 2015”), pp. 9; p. 8. http://www.archivocatedraldesalamanca.com/_AYUDA/ayuda_signatura.pdf Consultado el 10-2-2024.

²³La datación de la partitura impresa la aseguran tres fuentes conocidas: (1): Jaime Cortés Polanía, *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Facultad de Artes. https://www.academia.edu/33314783/La_m%C3%BAsica_nacional_y_popular_colombiana_en_la_Colecci%C3%B3n_Mundo_al_D%C3%ADa_1924_1938 Consultado el 27-1-2022; Cortés Polanía es historiador por de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura; (2): Ellie Anne Duque, “Obras musicales colombianas publicadas por el Mundo al Día”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Banco de la República, Colombia, Vol. 33, nro. 42, 1996, pp. 127-134; p. 134. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1778 Consultado el 27-1-2022. La autora Duque, musicóloga colombiana especialista en historia de la música de los siglos XIX y XX, presenta en dicho artículo la lista en orden alfabético, de obras musicales que publicó Mundo al Día entre 1927 y 1938; y (3): Oscar Javier Zapata Hincapié, “Atraer el pueblo a las urnas: la campaña electoral de Enrique Olaya Herrera”, *HISTORELo*. Revista de Historia Regional y

Figura 2
FOTOGRAFÍA DEL MANUSCRITO-PARTITURA
HIMNO DE LA VICTORIA (Cj. 1 lg. 9 n°12) ff. 1 y 2



Local. Vol. 3, nro. 6, julio-diciembre, 2011, pp. 192-230; p. 223. Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=345832079009> Consultado el 30-1-2022. El autor, historiador por la Universidad Nacional de Colombia, transcribe en su publicación la letra del *Himno de la Victoria*, pormenor no presentado por los dos primeros autores: Cortés Polanía y Duque.

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of multiple staves with musical notation and lyrics in Spanish. The lyrics are: "Son manos no ce-ras - - el pendón en de - - a; enaja de au-ro-ras - el momento es tá - - Exe per to pi - lo - to - - - la ruta fran - que se - - del triun fo las." A large watermark "www.bdigital.ula.ve" is overlaid on the page. The paper shows signs of age, including stains and foxing.

Fuente: Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez.

Reconocimiento

3. El texto, los autores del *Himno de la Victoria*, y Olaya Herrera.

Se presenta a continuación, la transcripción paleográfica del texto²⁴ como una primera información tal como aparece en el manuscrito-partitura, correspondiendo cada renglón, al texto escrito debajo de cada pentagrama.

TRANSCRIPCIÓN PALEOGRÁFICA DEL TEXTO DEL MANUSCRITO-PARTITURA *HIMNO DE LA VICTORIA*

=Himno de la Victoria= {h 1} {1} Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera Letra de Gabriel González {2} Música de Willis {3} i Castilla). {4} Marziale {5} Abur! colombianos, la patria os es- {6} pera preciso es i urgente a Colombia sal- {7} var. Vamos a las urnas con Olaya Herrera {8} i votar á triunfar á votar a triunfar. {h 2} {1} [música] {2} En manos proceras el pendón ondea; {3} cuaja de auroras el momento está. Experto pi- {4} loto la ruta franquea del triunfo las [*incompleto*]

En el Capítulo II, el texto y la música faltante son restituidos a efectos de la crítica externa, y se justifica la autoría de la copia atribuida a Luis Felipe Medina Prada. Del autor de la letra del *Himno de la Victoria*, Gabriel González, no fue posible obtener algún tipo de información. Los autores de la música, Alejandro Wills y Alberto Castilla sí son reconocidos músicos colombianos. Wills²⁵ (1884-1943) nació en Bogotá en una familia acomodada. Compositor prolífico y ejecutante de la guitarra y el tiple, ejecutó junto a Luis A. Calvo y luego formó duetos, primero con Arturo Patiño y, luego, el más duradero, muy famoso por sus bambucos, pasillos y valeses, con Alberto Escobar. Hizo giras por los países del Caribe (inclusive Venezuela) y Estados Unidos²⁶. Grabó varios

²⁴ Sirve de guía para la transcripción paleográfica la siguiente fuente: S/a, *Criterios de Edición de Documentos Hispánicos (Orígenes-Siglo XIX) de la Red Internacional Charta* (versión de abril de 2013). Sin datos de edición. pp. 39; pp. 10-12. <https://corpora.uah.es/charta/index.php?action=criterios> Consultado el 28-1-2024. {h} indica el número de hoja, página o folio. Un número entre corchetes {} indica el número de renglón.

²⁵ Es importante acotar que en el manuscrito-partitura se lee el apellido “Willis” en lugar de “Wills”, que es apellido correctamente escrito. Tal corrección se hace efecto, al momento de aplicar la crítica externa en el Capítulo II.

²⁶ Peter Wade, *Music, Race and Nation*. Prensa de la Universidad de Chicago, 2000, pp. 331; pp. 49-50. https://www.google.co.ve/books/edition/Music_Race_and_Nation/T40WvPK7o8IC?hl=es-419&gbpv=0 Consultado el 12-12-2023.

discos, en los cuales se conservan algunas de sus obras, además de haber compuesto la música para terceros letristas: *Por el senderito* (danza), *El Voluntario* (joropo), *En la luz de tu mirada* (bambuco), *Mi vida* (danza), *Quiéreme chinita* (bambuco), *Tus ojos* (vals), el *Boga* (bambuco), *Bajo el cafetal en flor* (danza), *Sumercesita linda* (danza), *En la Romería* (bambuco), *Ribereña* (danza), *Florida juventud* (pasillo), *el Ruiseñor* (bambuco), *Dulce antioqueña* (bambuco)²⁷. Por otra parte, *Mundo al Día*, diario gráfico de Bogotá, publicó varias partituras de la autoría de Wills, entre ellas: *A plena luz, Bogotá* (pasillos), el *Himno a la bandera* (Diego Uribe, letra), *Negra mía* (zamba para canto y piano), y el torbellino *Tiplecito de mi vida* (Víctor Martínez Riva, letra)²⁸.

Por su parte, Alberto Castilla (1878-1939) nació en Bogotá. Estudió en la Academia Nacional de Música de Bogotá, en donde fue alumno de Julio Quevedo Arvelo. Compositor, político y veterano de guerra, fundó la Academia de Música del Tolima. Es el creador de famoso *Bunde tolimense*, entre otras varias obras²⁹. Dos coincidencias relevantes ocurren en este punto; la primera tiene que ver con uno de los maestros de música de Castilla: Julio Quevedo Arvelo, bogotano, residió en Tárriba ejerciendo como maestro de capilla en la iglesia de Nuestra Señora de Consolación. Además, Quevedo Arvelo compuso una misa en Tárriba posteriormente ejecutada en iglesias colombianas³⁰. Por otra parte, en la aldea natal del dr. José Humberto Ocariz, médico tachirenses (ejerció su oficio en Mérida), se escuchaban, por los años 30, composiciones de Alberto Castilla así como de otros músicos colombianos³¹.

El doctor Enrique Olaya Herrera (1880-1937) a quien está dedicado el *Himno de la Victoria* por sus autores Wiils y Castilla, fue el presidente de la república colombiana

²⁷ Disco Compacto citado así: *Alejandro Wills – Parte 2 – Serie Compositores Colombianos*. Clásicas Colombianas, s/f.

²⁸ Ellie Anne Duque, Ob. cit., p. 134.

²⁹S/a, “Alberto Castilla Buenaventura y el ‘bunde tolimense’”, Cultura, Radio Nacional de Colombia. Lunes 2 de abril de 2018, s/p. <https://www.radionacional.co/cultura/alberto-castilla-buenaventura-y-el-bunde-tolimense>

³⁰Esa particularidad se destaca más explícitamente más adelante en este capítulo, al citar el trabajo de Juan Francisco Sans y Jaime Cortés Polanía sobre el tránsito de música a través de la frontera binacional.

³¹ José Humberto Ocariz, *Buenavista*. Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 2009, pp. 244; p. 63. Se localiza su aldea natal fronteriza con Colombia en el estado Táchira. Se asume que el medio de transmisión de esa música era la radio.

entre 1930 y 1934. Nació en el municipio boyacense de Guateque en el seno de una familia modestamente acomodada, participando muy joven en una de las tantas guerras civiles que atravesaron el cambio de siglo. En Bogotá se gradúa en Derecho luego de haberse trasladado a esa ciudad con su familia, ejerciendo, además, como periodista. Viaja a Venezuela en compañía del jefe liberal Benjamín Herrera. Es detenido luego en Bogotá bajo la dictadura conservadora de Rafael Reyes Prieto. Al obtener la libertad se exilia en Bruselas; a su regreso funda la Unión Republicana junto a su vocero *La Gaceta Republicana*, y cumple funciones públicas, especialmente diplomáticas. Funda *El Diario Nacional*. Cumplía funciones de embajador en Washington cuando lo sorprende la invitación a participar como candidato en las elecciones de 1930, en las cuales resultó electo luego de una campaña en la cual fueron exaltadas sus cualidades políticas. Murió en Roma³².

4. Música y poesía

Se justifica este subtítulo considerando que el *Himno de la Victoria* es un poema con música. El arte³³ fue la primera mirada de la *historia cultural*. Durante la Ilustración, algunos estudiosos comenzaron a interesarse por la historia de la sociedad, del arte, de la música³⁴; en ese sentido, en Alemania figura la historia cultural *Kulturgeschichte* a partir de 1780. En el siglo XIX, el término *culture* empezó a utilizarse en el Reino Unido, *civilisation* en Francia. Jacob Burckhardt y Johan

³²Mario Latorre Rueda, "Olaya Herrera: un nuevo régimen" en: *Nueva Historia de Colombia. Tomo I. Historia política 1886-1946*. Capítulo 10, Gloria Zea (coord.), Bogotá, Planeta colombiana Editorial, 1989, pp. 407; pp. 284-285.

³³Arte, manera de hacer una cosa de acuerdo con reglas establecidas. Más particularmente, desde el siglo XIX, expresión por medio de una creación estética: bellas artes. El problema filosófico más general consiste en la función del arte: al principio se pensó que dicha función consistía en expresar la belleza. Ahora bien, ¿qué es la belleza? Lo bello, según Kant, es lo que agrada universalmente, aunque no lo podamos justificar intelectualmente. El arte como finalidad en sí misma. La estética (del griego *aisthesis*, facultad de sentir), es la ciencia que trata de lo bello y del sentimiento que nace en nosotros. Quizás la obra de arte es una de las formas de expresión más completas, humanamente más profundas que la expresión verbal. El análisis del sentimiento estético podría ser un método para profundizar en el conocimiento del hombre. Julia Didier, *Diccionario de Filosofía*. México, Editorial Diana, 1983, pp. 335; pp. 25-26, 97.

³⁴Peter Burke, *La Revolución Historiográfica Francesa. La Escuela de los Annales (1929-1989)*. Alberto Luis Bixio, traductor. Barcelona, Editorial Gedisa, 3ra. edición 1999, pp. 147; pp. 15-19. Título del original en inglés: *The French Historical Revolution. The Annales School 1929-1989*. Cambridge, 1990.

Huizinga inician la *historia cultural* clásica, enmarcando la evolución del arte en el contexto histórico. Los estudios empezaron a tomar distancia de la exclusividad de los repositorios oficiales como fuentes documentales. A partir de ello algunos historiadores alemanes centraron su interés en la *geistesgeschichte*, o historia del espíritu, pero que también puede expresarse como *historia de la cultura*, calificando al arte como evidencia de la *cultura* y el período en el que se creaban, ampliando la noción de hermenéutica, el arte de la interpretación³⁵.

En las ‘artes del tiempo’ se sitúan la poesía y la música (artes elocutivas), mientras que las artes figurativas son la arquitectura, escultura, pintura y artes gráficas. El músico compositor es quien proporciona al arte su objeto, mientras que el ejecutante se manifiesta en otra forma, a saber: como realización técnica suprema, como medida extrema de intuición, devoción, abnegación y fidelidad entusiasta en la ejecución³⁶.

*“Johann Matheson (1681 – 1764) publicó algunas guías sobre retórica y música. En Der Vollkommene Capellmeister (1739), propone una técnica interpretativa para denotar las pasiones. Para expresar alegría, por ejemplo, recomienda el uso de intervalos anchos; de lo contrario, para denotar tristeza, intervalos más cercanos. El orgullo, para Matheson, requiere un estilo pomposo y decidido: siempre ascendiendo en intensidad. Las figuras deben ser cortas, coincidiendo con el pulso. Este apunte es especialmente interesante para los himnos nacionales. Tengan, o no, su origen en marchas militares, suelen manifestarse con figuras cortas que se cortan en seco. Ascendiendo en altura e intensidad. Siguiendo un paso que invite a las masas a corear y a las milicias a desfilar.”*³⁷

Esos rasgos se verifican en la música del *Himno de la Victoria* en los capítulos II y III. Musicalmente hablando, está demostrada científicamente la respuesta emocional producto de escuchar música: las tonalidades mayores de las canciones producen bienestar, mientras que las tonalidades menores evocan desaliento, evaluadas esas reacciones en función de los cambios de la frecuencia cardíaca y respiratoria de los

³⁵Peter Burke, *Cultura Popular en la Europa Moderna*. Antonio Feros y Sandra Chaparro, traductores, Madrid, Alianza Editorial, 3ra. edición 2014, pp. 19-22. Título del original en inglés: *Popular Culture in Early Modern Europe*. Inglaterra, Ashgate Publishing Limited, 1978.

³⁶ Hans Joachim Moser, *Estética de la música*, Carlos Gerard, traductor, México, UTEHA, 1966, pp. 218; p. 16.

³⁷ Aleix Herreras Carrera. “Los himnos nacionales. Interpelaciones musicales. Recursos armónicos. Aplicaciones en la comunicación política”. Trabajo de fin de máster. Depósito Digital de la Universitat de Barcelona. 2016, pp. 86; p. 18. <http://hdl.handle.net/2445/101835> Consultado el 11-12-2023.

oyentes³⁸. Esto es, que esos cambios reposo-tensión-reposo imitan a las pasiones humanas, pero sólo cuando esos sonidos son ejecutados y escuchados; y en línea con los códigos culturales³⁹ (“... la partitura no es la verdad. La partitura no es la obra. La obra existe cuando tú la transformas en sonido”)⁴⁰. También, la familiaridad, la repetición de las obras que se consideren importantes, las hace más accesibles, a fuerza de escucharlas⁴¹. En ese sentido, el manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* ha salido a la luz, a la vida, al convertirse en objeto de estudio y ser ejecutada en la actualidad, luego de más de ochenta años oculta en la oscuridad de un closet.

Para la mayoría de las personas la música ejerce un efecto fascinante⁴²; ella tiene la capacidad de crear una ilusión, es metarracional, es decir, va más allá de lo racional o teórico⁴³. “La música es fuertemente emotiva: puede llevar a estados de frenesí, como *Tristán* de Wagner, o conducir a sensaciones extremas de salvajismo, como la *Consagración de la primavera* de Stravinski, y también, la música es uno de los mejores medios para aprender algo sobre la naturaleza humana”: a veces produce desconcierto, y sin embargo ella misma nos hace regresar al orden, o viceversa⁴⁴. Es así como ciertos adjetivos ligados a la sensibilidad definen a este arte productor de sensaciones ilimitadas, sonidos transmitidos a través de vibraciones, pues como dice el reconocido pianista y director argentino-israelí Daniel Barenboim,

“... sólo existe una definición clara de la música, la de Ferruccio Busoni, que dijo: <<la música es aire sonoro>>. Todo lo demás que se ha dicho sobre la música se refiere a las diferentes reacciones que la música suscita en la gente. Puede considerarse como algo poético, sensual, espiritual, emocionante o fascinante desde un punto de vista formal. Las posibilidades sin ilimitadas.”⁴⁵

Además, desde la teoría, los elementos básicos de la música son **la melodía, el ritmo y la armonía**. La **melodía** es el elemento más significativo de la música en

³⁸ *Ibíd.*, Ob. cit., p. 19.

³⁹ *Ibíd.*, p. 38.

⁴⁰ Daniel Barenboim en Daniel Barenboim y Edward Said, *Paralelismos y Paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad*. Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2002, pp. 198; p. 50.

⁴¹ *Ibíd.*, Ob. cit., p. 147.

⁴² *Ibíd.*, Ob. cit., p. 136.

⁴³ *Ibíd.*, Ob. cit., p. 171.

⁴⁴ *Ibíd.*, Ob. cit., pp. 41-42.

⁴⁵ Daniel Barenboim en Daniel Barenboim y Edward Said, Ob. cit., p. 185.

general. Es la idea de un dibujo lineal, monódico, que responde a un carácter expresivo⁴⁶. El **ritmo** es una organización lógica en la sucesión de la duración de los sonidos⁴⁷. La **armonía** es la más reciente de los elementos musicales, la sucesión de acordes. Desde el punto de vista técnico-compositivo- musical, se refiere al tipo de creación melódica sostenida en tres tipos de sonidos: la tónica (estable) y la subdominante (4to. grado) y dominante (5to. grado) (inestables). Los grados se relacionan con el orden de las notas musicales de la escala a partir del primer grado o tonalidad. El primer grado define el nombre de la tonalidad, el tercer grado define el modo mayor o menor. La lógica alternancia entre la estabilidad e inestabilidad, así como con el ritmo, son necesarios en una obra musical. Existe, adicionalmente, una clasificación por géneros, fundamentada en los elementos comunes heredados por la tradición cultural. En pocas palabras, género es música característica. Los orígenes de los géneros de inspiración popular parten de tres troncos básicos: **(1): la canción**, grupo que comprende canciones de trabajo, de cuna, arias, serenatas y todo lo que tenga como misión <<cantar por cantar>> en un contexto funcional y expresivo; **(2): el himno** incluye los cantos de alabanzas, las marchas, las canciones patrióticas. Este grupo posee contenidos ligados a la danza y al ritual; y **(3): la danza**, grupo caracterizado por su ritmo constante, el cual permite y facilita el ritmo corporal⁴⁸. Los aspectos formales de la música son aplicados en los capítulos II y III al manuscrito-partitura.

En los párrafos subsiguientes se expone una síntesis de la **historia de la música cantada**, entramada con la historia de la poesía épico-heroica, es decir, de los himnos. El himno en general posee contenidos ligados a la danza y al ritual⁴⁹. Los himnos más antiguos documentados (se conservan numerosos fragmentos) datan de los rituales del templo sumerio (milenios IV y III a. C.). En los diversos cultos sólo se cantaba un himno o salmo, con base en textos poéticos considerablemente evolucionadas.

“La estructura de esos cantos muestra, por otra parte, la estrecha vinculación en que se encontraban los textos y la música. Hacia el siglo XXI a. C., o quizá antes, la

⁴⁶ José Rafael Saavedra Vásquez, *Arquitectura de la música*. Mérida, Universidad de Los Andes, Ediciones Actual. pp. 209; pp. 9-10.

⁴⁷ *Ibíd.*, Ob. cit., p. 13.

⁴⁸ *Ibíd.*, Ob. cit., p. 30.

⁴⁹ *Ídem.*

técnica del canto litúrgico comprendía la del responsorio (canto alternado entre sacerdotes y coro) y la de la antifona (canto alternado entre dos coros). A cada poema correspondía un canto propio (sir sumerio), canto al que se atribuía un ethos particular que, o bien facilitaba la comunión con una determinada deidad, o bien dotaba a esta deidad de características mágicas precisas”⁵⁰.

Milenios después, los pueblos arios llegaron a la India entre 1500 y 1000 a. C. procedentes de Asia occidental⁵¹. Los antiguos himnos arios se transmitieron oralmente y los sabios indios (rishis) los fijaron por primera vez de manera escrita. Se trata de los Vedas (Veda, literalmente: conocimiento): el Rigveda es el más antiguo de estos, y es utilizado en la actualidad. En China se conserva, del siglo V, un himno de seis estrofas, en el que los danzantes actúan durante tres de ellas, adoptando treinta y dos posturas basadas en la caligrafía del poema, “en el sentido de que los símbolos caligráficos son realmente el aliento de las palabras, y por tanto, a su propio modo, repiten la forma de la melodía inherente a las mismas”. Entre los siglos VII y XIII ya se acompañaban con un órgano soplado, entre otros instrumentos, mientras el coro cantaba los himnos según una melodía formada por notas cortas y largas, correspondiendo a cada sílaba una nota. “El efecto total de un himno clásico chino, interpretado en un ambiente adecuado con cada instrumento construido y pulsado de acuerdo con las exigencias minuciosamente prescritas por el simbolismo, debía resultar una experiencia profunda e impresionante”⁵². Tomando en cuenta lo dicho acerca del símbolo en párrafos anteriores, la cultura se hace posible por el uso de los símbolos, según se expone en el Subcapítulo titulado **Historia cultural, antropología, símbolo y mito**, más adelante en este mismo Primer Capítulo. En ese sentido, los signos constituyen un vehículo idóneo para producir el efecto deseado al ejecutarse el mencionado himno chino, situación que se desvela de modo similar al analizar críticamente el *Himno de la Victoria* en el Capítulo III.

⁵⁰ Peter Crossley-Holland. “Música no occidental” en Alec Robertson y Denis Stevens (compiladores), *Historia General de la Música. De las formas antiguas a la polifonía*. Madrid, Penguin Books, 1977, pp. 475; p. 14.

⁵¹Es un ejemplo del movimiento cultural en las grandes masas humanas en la antigüedad.

⁵²Peter Crossley-Holland, en Alec Robertson y Denis Stevens (compiladores), Ob. cit., pp. 71-74.

En Grecia, los ministriles de las familias aristocráticas tomaron las narraciones de los hechos de héroes y dioses contadas en los poemas épicos, y los cantaban al son de la lira, combinando la poesía y la música, en un estilo recitativo. También, coros de ciudadanos cantaban himnos nupciales, lamentos funerales y composiciones en honor de hombres famosos y de atletas victoriosos, o con otros motivos sociales y políticos, guerreros y al amor, acompañados de danzas. Tirteo, quien vivió en el siglo VI a. C., compuso marchas patrióticas para los espartanos. Hacia finales del siglo VI e inicios del V a. C., el ditirambo y el drama, es decir, la música relacionada con las emociones, se desarrollaron de manera importante, por parte de poetas-músicos creadores de un estilo clásico. La melodía estaba condicionada por los acentos de la letra, y el ritmo musical se basaba en el número de sílabas. Parece no haber diferencia entre los ritmos musicales y los metros poéticos. De Grecia proviene el origen de la teoría musical hoy utilizada por la música occidental, por parte de Pitágoras (finales del siglo VI e inicios del V a. C.). Los pitagóricos concibieron la escala musical como un elemento perteneciente al cosmos, el cual se reflejaba como la armonía de las esferas y el espacio tonal se obtenía por medio de una sola cuerda tensada, así reflejaba esa armonía⁵³. Esta relación entre el verso y la música se aplica al *Himno de la Victoria* en su análisis crítico.

De los himnos judíos, por otra parte, aunque no se conserva la música veterotestamentaria, los textos sí. El ‘Canto de Miriam’, del Libro del Éxodo, sugiere el acompañamiento de bailarinas, así como de instrumentos. El ‘Canto de Deborah’ del Libro de los Jueces, contiene cantos de triunfo relativos a la conquista de Palestina. En el Libro de Samuel se cuenta de los salmos reales, que marcaban los diversos aspectos de la vida de palacio: se utilizaban en las entronizaciones, en los aniversarios, en el casamiento del rey, en su partida a la guerra y en el regreso de ésta. Aunque no se han hallado restos de la música de los salmos, su poesía da indicios de cómo pudieron ser cantados.

“En conjunto, se trata de una sola línea dividida en dos mitades por una cesura débil o fuerte. El número de acentos en media línea es normalmente de tres, pero el de

⁵³Ibídem, pp. 144-154.

sílabas es variable. Este carácter acentual de la poesía hebrea la acerca a la prosa. El conjunto de la prosa debió consistir en un patrón de melodía basado en un intervalo dado, que podía variarse libremente en longitud y énfasis, de manera que cupiesen en él los acentos y el número cambiante de sílabas”⁵⁴.

Es muy importante la aplicación, en el análisis crítico en el capítulo III, el estudio de la versificación al *Himno de la Victoria*, pues ello toma en cuenta la estética de la cual se habla en la cita anterior.

Del período entre los siglos IV al XVI datan las compilaciones sagradas del Talmud y el Mishnah, las cuales se cantaban en las sinagogas, mediante unas fórmulas melódicas. Es el tipo más antiguo existente de práctica musical judía. Encima o debajo del texto se acentuaba con un signo que llevaba un melisma o grupo de notas que debía aplicarse a las vocales. A eso se le llamó ‘neuma’. El ritmo estaba dictado por las palabras. Los neumas, posiblemente ya eran conocidos hacia el siglo II a. C., “y más tarde fueron usados por los cristianos, llegando a ser la base de sus primeros himnos”⁵⁵.

De la música árabe se tiene un testimonio del siglo VII a. C.: una inscripción asiria en la cual los prisioneros árabes cautivaban a sus amos asirios, entonando cantos de trabajo. Durante el primer milenio, cantaban himnos en favor de sus deidades. El ‘augur’ (sha’ir) invocaba con música, a un genio, y éste inspiraba el verso o la melodía. “Los augures eran poetas-músicos, y de sus sortilegios procede gran parte de la poesía y la música de tiempos posteriores”⁵⁶. El Corán tiene una cantilación propia, con rimas asonantes en su prosa rimada, y se difundió fuera de la devoción hasta convertirse en un placer profano, como ocurrió con el canto de himnos⁵⁷. El *Himno de la Victoria* tiene características de himno profano, pues no existen rasgos de espiritualidad en él.

El canto cristiano se desarrolló avivado por el espíritu litúrgico⁵⁸. En gran parte, el canto de la biblia judía y la práctica en la sinagoga son los orígenes del canto

⁵⁴Ibídem, pp. 166-167.

⁵⁵Ibídem, pp. 163-175.

⁵⁶Ibídem, pp. 186-187.

⁵⁷ Ibídem, p. 192.

⁵⁸ “La palabra griega liturgia se deriva de otras dos que significan ‘pueblo’ y ‘trabajo’; en el sentido cristiano “comprende toda la vida de oración de la iglesia y de todos los cristianos””. Ver Alec Robertson, “Canto llano”, en Alec Robertson y Denis Stevens (compiladores), Ob. cit., p. 213.

cristiano. De lo más antiguo que se ha hallado, se conocen un himno a la Santísima Trinidad escrito en notación alfabética griega a finales del siglo III y unos manuscritos del siglo VIII y IX⁵⁹. En un misal del siglo V de la Abadía de Barking se encuentra un versículo de un Alleluia, en latín y griego alternadamente⁶⁰. El canto se hacía de forma responsorial y antifonal. Fue norma eclesiástica:

“Por el mundo entero, en las ciudades, en los pueblos y en los campos, y, en una palabra, en la Iglesia entera, reunido el pueblo de Cristo de todas las naciones, canta himnos y salmos con voz fuerte para que la voz de los cantores del salmo sean oídos (sic) por los que permanecen fuera”⁶¹.

Es de tradición romana la creencia de que el papa Gregorio I (540-604, papa desde 590) es el compilador del canto llano ‘llamado gregoriano’. Sin embargo, ello ha sido refutado por el doctor Willi Apel: unos manuscritos del siglo VIII contienen información acerca de las misas celebradas en tiempos de Gregorio, las cuales carecen de notación musical. Apel dice que las fuentes del canto ‘llamado gregoriano’ provienen del imperio franco-germano —testimonios de la permeabilidad fronteriza entre los reinos medievales—, cuyo clero se había resistido fuertemente al establecimiento del rito romano en su tierra. Posteriormente en el siglo X, la liturgia romana recibió de nuevo influencias franco-germanas, lo cual acarrió la suplantación de la liturgia romana por su versión afrancesada, originando cantos melismáticos más adornados.

El trabajo del monje copista es capital en ese contexto; se conservan “exquisitas inscripciones e iluminaciones de los incunables” —el oficio del copista monje antecede en más de diez siglos al oficio de Luis Felipe Medina Prada en la capilla de música de la Iglesia de Nuestra Señora de Consolación de Tárriba—. Las melodías gregorianas, recitativas, están basadas en los modos dominantes, pero no siempre terminan en la fundamental. El ritmo gregoriano consta de sonidos cortos y largos⁶². En el canto gregoriano la música tiene relevancia sobre el texto, aunque éste es la inspiración

⁵⁹ Alec Robertson, “Canto llano” en Alec Robertson y Denis Stevens (compiladores), Ob. cit., p. 220.

⁶⁰ Ibídem, p. 230.

⁶¹ Ibídem, p. 220.

⁶² Ibídem, 213-242.

primordial. Los himnos litúrgicos tienen forma estrófica, pero varían en el metro. La mayoría de ellos están en dímetros yámbicos⁶³ —los inicios yámbicos son también característica del texto poético del *Himno de la Victoria*, como se demostrará luego—. El canto gregoriano se creaba con base en fórmulas melódicas respetadas en las cuales se inspiraban⁶⁴. Por su parte, la liturgia bizantina se caracteriza por el dramatismo de sus celebraciones. El himno bizantino “es la expresión poética de la teología ortodoxa, traducida, por medio de la música, a la esfera de la emoción religiosa, y por tanto, el texto y la música están íntimamente ligados entre sí”⁶⁵.

La polifonía tuvo su origen (es casi cierto) en las civilizaciones oriental y medio-oriental, en donde la perfeccionaron de manera que pudiera perpetuarse en la escritura, don otorgado a la música por el renacimiento carolingio. Los siglos IX y X fueron la edad de oro del libro manuscrito y ricamente iluminado, casi siempre litúrgico, pero también en códices contentivos de poesía, copias de clásicos latinos e historias eclesiásticas. El arte de la caligrafía quedó así, indisolublemente entrelazado con el arte de la música. Sin embargo, las rudimentarias melodías paralelas carecían de maneras de escribirse, tarea que hizo occidente mediante estudiosos músicos, quienes, a partir de una línea melódica, añadieron dos o más líneas a voluntad. Nació así la armonía, definiéndola el músico monje franco-flamenco Hucbaldo, como ‘dos notas de altura distinta, que suenan juntas’. Dijo, además:

*“La consonancia es la mezcla calculada y armoniosa que se produce sólo cuando estas dos notas, ocasionadas por fuentes diferentes, se combinan en una sola unidad musical. Como, por ejemplo, cuando cantan juntos un niño y un hombre, que, usualmente, se llama organizatio”*⁶⁶.

Armonizar u ‘organizar’ el canto llano en glosas del canto de himnos se hizo costumbre hasta incluir varias voces (polifonía) y el instrumento de teclado: ‘órgano’, llegó a Europa desde Bizancio. Testimonios del canto *organum melismático*, el cual consistía en floridas melodías por encima de una nota ligeramente sostenida, se hallan

⁶³Ibídem, p. 276.

⁶⁴Ibídem, p. 285.

⁶⁵Ibídem, p. 305.

⁶⁶ Ibídem, p. 321.

en las bibliotecas de Santiago de Compostela y de San Marcial en Limoges. La vía procesional y multitudinaria de peregrinos desde el norte de Europa al santuario de Santiago fue medio para el intercambio del mismo estilo musical. Mientras, en Italia Guido D'Arezzo inventaba la pauta y la notación (se le atribuye el hecho)⁶⁷. Como se observa, las rutas de peregrinación religiosa también han sido medio de tránsito cultural, como es el caso de la ruta hacia Santiago de Compostela, a través de la cual se difundió e intercambió no sólo la música religiosa sino la profana, desde Francia, Inglaterra y Alemania.

Desde el lado profano, los manuscritos medievales testimonian las actividades polifacéticas de los jugares, pues además de cantar (en algunos casos, en dúos armónicos), se acompañaban con instrumentos y hacían malabares. Los temas eran del goce y del amor, cuya música estaba inspirada en la liturgia, cuando era permitido por la iglesia. Los grandes casamientos reales permitieron la importación de trovadores hacia distintos puntos cardinales de Europa. Se conoce de un poeta alemán, quien versionó una canción de Guiot, trovador francés. También, por la vía de Compostela, la música trovadoresca entró en España, en donde fue adaptada para música religiosa: El rey Alfonso el sabio y sus músicos escribieron la compilación Cantigas a Santa María, “un microcosmos musical de la Edad Media”⁶⁸. Se narran en ellas hechos tales como de qué modo la virgen salvó a un cortesano víctima de la calumnia, una historia de un naufragio a punto de ocurrir en la costa de Bretaña, o cómo una mujer mora y su hijo fueron salvadas de la muerte al derrumbarse una torre, porque los cristianos rezaron por su seguridad⁶⁹. Se escribían tanto en latín como en francés. Otro tipo de música profana es el ‘lai’. Guillaume de Machaut (1300-1370) es el autor de una colección de diecinueve ‘lais’, en algunos de los cuales hace que la voz se mueva en octavas diferentes, es decir, modula, lo cual fue una innovación. Los motetes, por su parte, son obras con textos ligados a acontecimientos poco ligados a la liturgia, como políticos y temas populares, existen desde el siglo XIV. Se conservan motetes en los

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 319-329.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 387.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 375-387.

cuales se rinde homenaje a personajes importantes de la nobleza francesa⁷⁰. El motete, visto así, compuesto en homenaje a personajes de renombre político o social, tiene concordancia con el *Himno de la Victoria*.

Como entreacto en las representaciones de las comedias latinas, se creó el ‘intermedio’, consistente en diversas combinaciones vocales e instrumentales, antecedente de la ópera. Ésta aparece a finales del siglo XVI, cuyo principal factor es la amalgama en la música, de la tragedia, la literatura y la danza. En la ópera se impuso sobre la polifonía, la superioridad de una voz solista, rasgo del periodo barroco. En ese mismo siglo XV, la música se benefició con la aparición de un invento extraordinario: la imprenta, atribuido a Gutenberg en Maguncia, o a Meutelin en Estrasburgo. A fin de siglo ya existían en Alemania imprentas especializadas en música. Luego, en Italia y Francia.

“La edición de las obras era por demás, laboriosa y delicada, pues cada página necesitaba de tres impresiones: dos de ellas destinadas una al pentagrama y otra a las notas, en tanto la tercera se reservaba para la paginación y el texto, si lo tuviese la obra. Por añadidura, los impresores debían incorporar todas las novedades que llegaban al campo de la notación, por lo que los procedimientos tipográficos variaban necesariamente en un lapso de tiempo reducido”⁷¹.

La imprenta es muy importante en el caso de esta investigación, dado el origen de la copia del manuscrito-partitura. Se asume (argumentado en el Capítulo II) que dicha copia fue hecha en Tárriba por Luis Felipe Medina Prada a partir de la partitura impresa, inserta en *Mundo al Día* de Bogotá el 25 de enero de 1930, o de una copia del ésta.

Durante el siglo XVIII, aparecieron el oratorio y la cantata: pasajes dialogados, arias y partes corales religiosos y profanos en una forma musical dramática polifónica no destinada a la representación. En el clasicismo, la música sacra para coro y orquesta tuvo los aportes geniales de Beethoven, Haydn y Mozart. En el romanticismo, donde la libertad, el individualismo y el subjetivismo serán las constantes, aparecen los

⁷⁰Ibídem, pp. 415-434.

⁷¹ Joaquín Navarro (compilador), *El Mundo de la Música*. Barcelona, Océano, 1999, pp. 412; pp.

'lieder', canciones acompañadas regularmente por piano, en las cuales el texto, de autores reconocido como Goethe, Schiller, Heine, entre otros representantes de la poesía romántica alemana, tuvo importancia suma. El piano del siglo XIX técnicamente es superior a sus antecesores, proporcionando un sonido expresivo no logrado antes, cualidad aprovechada por los grandes compositores pianísticos románticos⁷². Se observa en el manuscrito-partitura que la obra fue compuesta para voz y piano, aunque después haya sido adaptada a otras conformaciones musicales, como se expone más adelante en el Capítulo II.

A finales del siglo XIX se originó el jazz probablemente en Nueva Orleans, a partir del ragtime, a su vez, mezcla de los cantos espirituales negros, la música antillana y el blues. Vocalistas de este género como Ella Fitzgerald, Billy Holiday y Frank Sinatra surgen en la década de los años treinta del siglo XX⁷³. En Colombia, país de origen del *Himno de la Victoria*, el bambuco, género particular bogotano, tiene sus inicios como música de la bohemia urbana del siglo XIX. En los años treinta, “estudiantinas y duetos bambuqueros serán los encargados de transmitir en las ciudades ideas del campo ideal, la imagen de unos valores previos a la modernización que deben permanecer o, por lo menos, que son dignos de ser añorados”.⁷⁴ En este escenario se desarrollan artísticamente los autores del *Himno de la Victoria*. En 1930:

*“Imágenes, textos (entre ellos la música como discurso e imagen sonora) e iconos de la vida del campo sirvieron como recurso que más adelante la industria cultural del siglo XX utilizó para metaforizar y alimentar en las ciudades un imaginario que terminó por velar un escenario muy diferente al sembrado por las guerras partidistas.”*⁷⁵

Paradójicamente, ese mismo imaginario que, según la cita, contribuyó a cierta “unificación cultural” en contraposición a las guerras partidistas, el *Himno de la Victoria* fue parte de la campaña política a favor del candidato de uno de esos partidos.

⁷²Ibíd., p. 80.

⁷³Ibíd., pp. 150, 152-153.

⁷⁴Hugo Andrei Buitrago Trujillo, “La movilidad de las músicas populares en América Latina en los años 30 del siglo XX. Las voces al unísono”, *Signo y pensamiento*, Revista de la Universidad Javeriana, vol. 38, nro. 74, enero-junio 2019, pp. 1-14; p. 5. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/26178/23041> Consultado el 24-1-2024.

⁷⁵Rendón-Marín citado por Hugo Andrei Buitrago Trujillo, Ob. cit., p. 4.

Este subcapítulo **Música y Poesía** tiene relación directa con el subcapítulo titulado: **Letra y música en armonía** del Capítulo III.

5. Historia cultural, antropología, símbolo y mito

Para Peter Burke, la cultura, por su significado amplio, incluye prácticamente todo lo que se puede aprender en una sociedad dada, siguiendo así una línea más antropológica o histórica que la exclusivamente artística (historias del arte) de principios del siglo XIX⁷⁶. Por su parte, el antropólogo norteamericano Clifford Geertz, en *La Interpretación de las Culturas*, sostiene que el concepto de cultura es esencialmente un concepto semiótico.

“Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie.”⁷⁷

De esta manera, las nociones de cultura de Burke y de Geertz son asumidas en esta investigación en función de la completitud de su significado, en el sentido de abarcar todo lo que pueda aprenderse en una sociedad dada, sumadas sus expresiones sociales más incomprensibles, a las cuales debe buscársele su significado y explicación profundos. Así, el análisis crítico del manuscrito-partitura *Himno a la Victoria* se complementa desde los planteados puntos de vista de la *cultura* de Burke y antropológico de Geertz.

Asimismo, la palabra ‘antropología’ deriva de la raíz griega *anthropo* ‘hombre’ y de la terminación nominal *logía* ‘ciencia’, significando, así, ‘la ciencia del hombre’. Los antropólogos intentan estudiar al hombre y todas sus obras⁷⁸. “Hay una relación

⁷⁶ Peter Burke, *Cultura Popular en la Europa Moderna*. Ob. cit., p. 17.

⁷⁷ Clifford Geertz, *La Interpretación de las Culturas*. Traducción. Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 2003. pp. 386; p. 20 Título original: *The Interpretation of Cultures*. 1973. <https://es.slideshare.net/anderssoncausaya/clifford-geertz-la-interpretacin-de-las-culturas-pdf-gratis> Consultado el 5-9-2023.

⁷⁸ Ralph L. Beals y Harry Hoijer, *Introducción a la antropología*. Juan Martin Ruiz-Werner, traductor, Madrid, Aguilar, 2da. edición 1973, pp. 776; p. 5. Título original: *An introduction to anthropology*. New York, The McMillan Company, 1953.

entre la antropología y las disciplinas humanistas como la historia, la literatura, el arte y la música, porque éstas, como la etnología, la arqueología y la lingüística, se ocupan de la comprensión y apreciación de las culturas del hombre”⁷⁹. La humanidad, durante muchas generaciones, ha acumulado un cuerpo de modos de comportamiento aprendidos. Esto es la cultura, y se hace posible por la creación y el uso de símbolos. Sin esa destreza, no ocurre el aprendizaje. Por lo que se sabe, el hombre es el único ser vivo de comportamientos simbólicos. La cultura existe desde que el hombre hace uso de signos⁸⁰.

Denotación y representación son casos particulares del uso más general del signo, llamado simbolización. La palabra “llama” significa *llama*, pero puede simbolizar pasión o deseo vehemente, elementos de naturaleza diferente. Para Peirce, “un símbolo es un signo determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido en que será interpretado. El símbolo se refiere a algo por la fuerza de una ley; es, por ejemplo, el caso de las palabras de la lengua”⁸¹.

Los mitos, por su parte, “suelen ser historias ocurridas en otro mundo, completamente distinto del actual, y en las cuales los primeros actores son dioses, espíritus y otros seres sobrenaturales”⁸². Aunque algunos mitos se centran en torno a sucesos como la creación del universo, el origen del fuego, vida, muerte, ceremonias, ritos, también las acciones de un héroe son motivos mitológicos⁸³. Es el caso del candidato Olaya Herrera, en quien puede aplicarse el mito del héroe, a fines de encontrar respuestas relacionadas con las motivaciones conducentes a la creación del *Himno de la Victoria*.

⁷⁹ Ralph L. Beals y Harry Hoijer, Ob. cit., p. 18.

⁸⁰ Ibídem, Ob. cit., p. 281.

⁸¹ Tzvetan Todorov, “La semiótica” Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo veintiuno Editores, 10ma. edición en español 1984, pp.: 421: p. 105. Título original del compilatorio: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris. Éditions du seúil, 1972.

⁸² Ralph L. Beals y Harry Hoijer, Ob. cit., p. 663.

⁸³Ídem.

El giro antropológico. A partir de los años '70, el postmodernismo supuso una primacía del lenguaje, de los códigos y de los símbolos, así como la alianza entre la historia, la antropología y la lingüística. En Francia se objetivaría en la tercera generación de los Annales⁸⁴, en historiadores como Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Le Goff y François Furet; en un siguiente nivel, Robert Mandrou, Jean-Pierre Vernant, Marc Ferro y Pierre Nora. El giro antropológico se objetiva también en la historia de la literatura, del arte y de la ciencia⁸⁵.

El texto pasa a ser el referente principal de la nueva antropología cultural, de manos de Foucault, de Northrop Frye, cuyo influjo tuvo influencia en Hayden White y Paul Ricoeur, y del antropólogo cultural con base estructural Clifford Geertz, quien estudia la conducta social como un texto simbólico, mientras que Claude Lévi-Strauss lo interpreta como una acción simbólica. Textos representativos (con la impronta de la tercera generación de los Annales), de dicha nueva historia son los tres volúmenes conjuntos *Hacer la Historia* (1974), dirigidos por Jacques Le Goff y Pierre Nora, y la obra colectiva *La Nueva Historia* (1978), coordinada por Le Goff junto a Roger Chartier y Jacques Revel. Los postulados de la llamada tercera generación de los Annales quedaban más claramente expuestos y se emparentaban más estrechamente con las otras ciencias sociales como la antropología y la lingüística⁸⁶.

⁸⁴La hora de la disciplina histórica: Los Annales. Sus precedentes, quienes tendieron puentes entre la historiografía más tradicional y la *annalística*, fueron, además de Durkheim, Gabriel Monod, fundador de la *Revue Historique* en 1876; Ernest Lavisse coordinador del ambicioso proyecto de una historia de la Francia contemporánea, publicada entre 1921 y 1922; Henri Berr, fundador de la *Revue de Synthèse historique* e impulsor de la gran colección histórica *La evolución de la humanidad* en los años veinte; Georges Lefebvre, historiador de la revolución francesa, quien introdujo la dimensión socioeconómica en su estudio y Henri Pirenne, el inolvidable diseñador de la analogía entre Mahoma y Carlomagno. Al impacto de la influencia de los Annales en el contexto historiográfico de los años 30, el historicismo clásico alemán pasó a un segundo plano, así como el centro geográfico de la cuestión epistemológica se mudó de Alemania a Francia. Los primeros Annales pretendieron cambiar la tradicional narración por una historia crítica sustentada por un problema relacionado con la geografía, economía, estadística, antropología, y sobre todo en los años iniciales, sociología. La revista *Annales d'histoire économique et sociale* fue fundada por Marc Bloch y Lucien Febvre. Ver Jaume Aurell, *La escritura de la memoria. De los positivismos a los modernismos*. Valencia, Universitat de Valencia, 2005, pp. 242; pp. 50-58. <https://archive.org/details/aurell-jaume.-la-escritura-de-la-memoria.-de-los-positivismos-a-los-postmodernismos-2005> Consultado el 1-8-2023.

⁸⁵Ibídem, pp. 117-120.

⁸⁶Ibídem, pp. 117-120.

A ese respecto, para Burke, el giro antropológico durante las décadas de los '60 y '70 (acentuándose en los '80 y '90) fue uno de los períodos más relevantes de la *historia cultural*. Entre los antropólogos más estudiados y seguidos por los historiadores están Claude Lévi-Strauss con sus enfoques estructuralistas, Aaron Gurevich, medievalista ruso, Marcel Mauss con sus investigaciones sobre el regalo, Edward Evans-Pritchard sobre la brujería, Mary Douglas sobre la pureza, Clifford Geertz sobre Bali. Lévi-Strauss aprendió de los lingüistas a estudiar las relaciones opuestas entre los elementos de un sistema cultural o social, tales como alto y bajo, luz y oscuridad, crudo y cocido, etc. Siguiéndolo de manera similar, Le Goff y Le Roy Ladurie analizaron los ritos europeos. La “Teoría interpretativa de la *cultura*”, altamente simbolista, de Geertz, ha inspirado a la mayoría de los historiadores culturales de la última generación, en especial a los norteamericanos, aunque generaciones anteriores ya se habían interesado en la simbología, como Johan Huizinga, y antes, Troel Frederick Troels-Lund⁸⁷.

Según Burke, la concepción geertziana de la *cultura* está definida como un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas mediante las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes hacia ella. Geertz sostuvo que el poder está al servicio de los rituales y no a la inversa. Han contribuido a la difusión de sus obras, su elegante prosa y su defensa de la interpretación de los significados. Sigue la línea de la historia cultural alemana, en relación con la hermenéutica. El “enfoque dramático o dramatúrgico” de Geertz interpreta ciertos rasgos *culturales* cual dramas literarios: compara las peleas de gallos, costumbre balinesa, con *El Rey Lear* o *Los hermanos Karamazov*⁸⁸. De los historiadores más importantes de finales del siglo XX, los cuales dieron un viraje hacia

⁸⁷Peter Burke, *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona, Paidós, 2006, pp. 169; pp. 47-61.

⁸⁸ El rey Lear es un personaje ya anciano, y en una situación que produce resultados trágicos, pretende que sus tres hijas lo amen intensamente, no siendo así, pues una de ellas es parca sobre sus sentimientos hacia el padre. El drama se enmarca en la familia como símbolo, contexto de fondo, igualmente, de *Los hermanos Karamazov*. En ambas obras se suceden fidelidad, sinceridad, integridad, respeto o no por la ley y por la religión, culpa, perdón y castigo, elementos constituyentes de la *cultura* del ser humano social. Véase: William Shakespeare, *Hamlet – El rey Lear*. Barcelona, Ediciones NAUTA, S. A., 1987. pp. 243; pp.133-243., y Fiodor Dostoyevsky, *Los hermanos Karamazov*. México, Fundación Carlos Slim, s/f., pp. 796. <https://cdn.pruebat.org/recursos/recursos/Los-hermanos-karamazov.pdf> Consultado el 10-8-2023.

la antropología como Le Roy Ladurie y Roche en Francia, Natalie Z. Davis y Lynn Hunt en Estados Unidos, Ginzburg en Italia y Medick en Alemania, originalmente se definían a sí mismos como historiadores sociales y admiradores de Marx, pero no marxistas⁸⁹.

El giro cultural. Sus referentes teóricos son los textos de representantes de ciencias sociales (la antropología, la filosofía, la sociología y la lingüística) y de diferentes tendencias intelectuales (postmarxismo, postestructuralismo, deconstruccionismo y postmodernismo), como Hayden White, Michel Foucault, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Thomas Kuhn, Richard Rorty, Clifford Geertz, Marshall Sahlins y Raymond Williams. Para Ronald G. Suny, son siete las contribuciones más específicas del *giro cultural* en la historia y en las ciencias sociales. **Primero:** las instituciones o culturas siempre deben ser estudiadas a la luz de un tiempo y un espacio determinados (el texto en su contexto) —como ocurre en esta investigación—. **Segundo:** el *giro cultural* se centra en el poder de la cultura como fuente fundamental de comprensión histórica⁹⁰ —como la poesía y la música—.

Tercero: el historiador debe descifrar los símbolos y significados cuyo envolvente es la *cultura*, a través de una visión holística —ese aspecto se relaciona con lo explicado párrafos atrás, al hacer notar Bloch la visión social de la historia—. **Cuarto:** los procesos de identidad nacionales; los intereses compartidos por los grupos sociales y las dinámicas del poder, son centros de interés del *giro cultural* —los grupos sociales, tales como los partidos políticos liberal y conservador—. **Quinto:** el *giro cultural* explora los regímenes de dominación y de poder, centrados en las concepciones, los discursos y las generaciones del poder —en concordancia con esta investigación—. **Sexto:** la mejor manera de describir la experiencia social es el estilo narrativo. **Séptimo:** el *giro cultural*, al insertarse en un tiempo y en un espacio para analizar la cultura, sigue los métodos antropológicos —perspectiva que en esta

⁸⁹ Peter Burke, *¿Qué es la Historia Cultural?* Ob. cit., pp. 47-61.

⁹⁰ Jaume Aurell, Ob. cit., pp. 177-179.

investigación se aplica—. Y conecta con el giro historicista tomando en cuenta los procesos lingüísticos e históricos⁹¹.

La nueva historia cultural. La denominación *The New Cultural History* fue presentada por primera vez en 1989 por Lynn Hunt como título de un libro colectivo; esa nueva corriente recibió y superó el influjo de antecedentes historiográficos como la historia social y la historia de las mentalidades. Bajo la influencia de Clifford Geertz y de la moderna antropología, la *nueva historia cultural* se consolidó a través de un complejo proceso de “criba epistemológica”; así, pasó a ser el campo más cultivado por los historiadores. Las preferencias temáticas de anteriores tendencias como los trabajadores, las mujeres, los grupos étnicos y los grupos sociales, de los cuales habla la historia social, tanto los carnavales, la vida, la muerte, la infancia y la espiritualidad, estudiados por la historia de las mentalidades, no fueron suficientes para provocar un verdadero cambio de paradigma. Fueron necesarios la nueva historia narrativa y la antropología, proporcionando los principales conceptos metodológicos y epistemológicos. La *nueva historia cultural* abandona el sueño de la objetividad⁹². Consonante a la *nueva historia cultural*, es este estudio de un documento-partitura con rasgos de discurso afin a determinado candidato que representa a un grupo social o partido político, visto desde la antropología, y con visos exentos de objetividad tal como se expuso en el cierre de la Introducción de esta investigación. Este subcapítulo titulado **Historia cultural, antropología, símbolo y mito** está en relación directa con el subcapítulo titulado **La intención en el manejo del lenguaje**, del Capítulo III.

6. Imaginario político

Considerando que Olaya Herrera fue el candidato por el partido liberal y seguidamente presidente de la República de Colombia en 1930, y es a quien está dedicado el *Himno de la Victoria*, ha de tomarse en cuenta el imaginario político en esta investigación. En función de ello, Andrea Revueltas lo define así:

⁹¹Ibídem, pp. 177-179.

⁹²Ibídem, pp. 179-183.

“El imaginario [político], espacio en el que predomina lo psico-afectivo, es el mundo de las representaciones mentales: de las metáforas, analogías, figuras; de la imaginación, del ensueño y los fantasmas; de lo simbólico, que suscita sentimientos y valores; del mito, que, como elemento simbólico del imaginario social, brota de profundas emociones humanas y que, si bien expresa algo que tiene que ver con la realidad transmite sobre todo, aspiraciones e ilusiones colectivas que dan raigambre e identidad al grupo social, a la comunidad.”⁹³

Los aspectos listados en la cita anterior son verificados en el análisis crítico del *Himno de la Victoria*. Además, es necesario acudir a los términos <<política>> y <<partido>>. <<Político>> proviene del 2do. cuarto del siglo XV, de latín *politicus*, tomado del griego *politikós* ‘perteneciente al gobierno’, propiamente ‘relativo a la ciudad’ (derivado de *pólis* ‘ciudad’⁹⁴. Para Foucault, el conjunto de las relaciones de fuerza existentes en una sociedad dada constituye el dominio de la política⁹⁵. Y:

“<<Partido>> ha significado, a lo largo de la historia de la política de Occidente, división, conflicto, oposición dentro de un cuerpo político. <<Partido>> deriva etimológicamente de <<parte>> y desde que apareció por primera vez en el discurso político, al final de la Edad Media, ha conservado siempre esta referencia a un conjunto de elementos en competición o en discusión con otra serie de elementos en un conjunto unificado.”⁹⁶

Los partidos coadyuvan a integrar comunidades locales en la nación y han servido como “agentes esenciales de movilización”, crean lazos de comunicación, fortaleciendo la identidad nacional. A este papel integrador se suma el conflictivo o competitivo: en un sistema competitivo de partidos puede ocurrir que se acuse a

⁹³Andrea Revueltas, citada por Virna Rivero Herrera, “Estructura, estrategias y las fuerzas psíquicas del poder. El amor y la tesis de la formación de la identidad política”, *Revista de Investigación Psicológica*. La Paz, Nro. 8, pp. 91-107; p. 93. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2223-30322012000200006 Consultado el 1-12-2023.

⁹⁴ Joan Corominas, “Político”. Ob. cit., p. 466.

⁹⁵“Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”. En Michel Foucault. *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. 2da. edición. Madrid, La Piqueta, 1979, pp. 189; p. 158. <https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf> Consultado el 22-08-2023. Se trata de una entrevista a Foucault cuyos datos editoriales son: *Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps*. Entrevista realizada por L. Finas en *La Quinzaine Littéraire*, nro. 247, 1 al 15 de enero de 1977. pp. 4-6.

⁹⁶Seymour Martin Lipset y Stein Rokkan, “Estructuras de división, sistemas de partidos y alineamientos electorales” en Albert Batlle. *Diez textos básicos de ciencia política*. Barcelona, Ariel, 2001, pp. 269; pp. 233-234. Título original del ensayo: *Cleavage Structures, Party Systems, and Voter Alignments - An Introduction*. New York, Free Press, 1967. https://www.academia.edu/11340218/Battle_2001_Diez_Textos_Basicos_de_Ciencia_Politica Consultado el 18-11-2023.

quienes tienen poder, de los “males” de la nación, pero la vida continuada del sistema político no corre peligro. Los agravios se dirigen hacia el grupo que tiene el poder en ese momento⁹⁷. Además, las dinámicas del poder son centros de interés del giro cultural, como se comentó supra. En el caso colombiano, es necesario conocer cuál fue el camino recorrido por la dualidad liberal-conservadora, con la finalidad de reconocer en ellos los rasgos mencionados, y comprender la intención y la consecuencia de la composición musical dedicada al entonces candidato Enrique Olaya Herrera: *Himno de la Victoria*. Para ello, se da en los párrafos siguientes, un breve repaso a la vida política de Colombia desde los inicios republicanos hasta 1930.

En la Nueva Granada, al amanecer del 21 de julio de 1810 se firmó el Acta de la Independencia. Luego de desavenencias y disputas entre los neogranadinos, nació la República de Cundinamarca el 19 de febrero de 1811. Ese mismo año fue promulgada la constitución el 4 de abril. El presidente de Cundinamarca, Jorge Tadeo Lozano, presentó un proyecto para la creación de un Estado federalista, encontrando oposición en Antonio Nariño, quien, en golpe de estado, derrocó a Lozano en julio de 1811. En consecuencia, los delegados de las otras provincias se reunieron, optando por la forma de gobierno federal. De este pacto surgieron las Provincias Unidas de Nueva Granada, en oposición al centralismo del Estado de Cundinamarca⁹⁸.

En 1812 los dos bandos: el federalista, cuya cabeza era Baraya, y el centralista al mando de Nariño, tomaban los nombres vulgares de <<carracos y pateadores>>, “el embrión de conservadores y liberales”⁹⁹. Entre estos dos grupos, sumadas las

⁹⁷ Seymour Martin Lipset y Stein Rokka, Ob. cit., p. 235.

⁹⁸ Michael J. La Rosa y Germán R. Mejía, *Historia Concisa de Colombia (1810-2013)*. Bogotá, Ministerio de Cultura, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad del Rosario, 2013. Pp. 280; pp. 30-41.

https://descubridor.banrepcultural.org/permalink/57BDLRDC_INST/qk5q4l/alma99101698296790748
6 Consultado el 18-11-2023.

⁹⁹ El origen de los términos es el siguiente: un papelucho federalista titulado “El Carraco” (ave que emite un sonido áspero y fuerte) -en tono de mofa hacia un revés militar de Nariño-, irritó a los nariñistas o centralistas. Uno de estos tiró al piso y pateó el papelucho “a grandes bravatas”; seguidas por un corro vehemente. Ese fue el bautismo de los bandos. De allí en adelante se denominaron <<carracos y pateadores>>. Ver: José Manuel Groot, *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada. Escrita sobre documentos auténticos*. Tomo III, Bogotá, Casa Editorial de M. Rivas y Co., 1891, pp. 575; pp. 173-174. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67> Ver también: José María Espinosa, *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la patria boba 1810-1819*. Bogotá, Imprenta de

provincias leales al rey, se desató una guerra civil sangrienta y larga. En diciembre de 1814, las Provincias Unidas dirigidas por Simón Bolívar, vencieron al ejército centralista de Cundinamarca. Mientras tanto, Fernando VII de nuevo en el poder, restableció el absolutismo en los territorios conquistados, iniciando con ello, la reconquista a manos del general Pablo Morillo, quien partió para Venezuela y Nueva Granada con un poderoso ejército en 1815. El 7 de agosto de 1819 ocurrió la victoria granadina en la batalla de Boyacá, dirigida por el Libertador, y en la cual tuvo una participación sobresaliente el general Francisco de Paula Santander. Con este triunfo no se logró la libertad total de la Nueva Granada; todavía quedaba un camino de varios años por recorrer, aunque nació en el Congreso de Angostura, la <<República de Colombia>>, consistente en: “tres grandes Departamentos: Venezuela, Quito y Cundinamarca, que comprenderá las provincias de la Nueva Granada, cuyo nombre queda desde hoy suprimido. Las capitales de estos Departamentos serán las ciudades de Caracas, Quito y Bogotá, quitada la adición de Santafé”. Como resultado, la Constitución promulgada en el Congreso de Cúcuta en 1821, estableció que el presidente de la nueva república debía ser Bolívar, y vicepresidente: Santander, con Bogotá como capital¹⁰⁰.

Desde Caracas y Valencia se pregonaba la inconformidad de la unión, a favor de la disolución de Colombia, o cuando menos, que se adoptase el sistema federativo. Entre Bolívar y Santander se sucedieron conflictos políticos, enemistad que desembocó en la división de los ciudadanos, unos a favor de la unión y otros a favor de la separación colombiana. De allí, los partidos comenzaron a conformarse¹⁰¹,

El Tradicionalista, 1876, pp. 291; pp. 19-20. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2351/> Consultado el 21-11-2023. Espinosa perteneció al ejército de Nariño. Se trata de un libro autobiográfico valioso.

¹⁰⁰ Ídem.

¹⁰¹ Joaquín Posada Gutiérrez, *Memorias Histórico políticas. Últimos días de la Gran Colombia y del Libertador*. Tomo I, Madrid, Editorial América, 1920, pp. 84; pp. 17-33. [https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2525Consultado el 19-11-2023](https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2525Consultado_el_19-11-2023). Joaquín Posada Gutiérrez (1797-1881) fue un escritor y militar colombiano originario de Cartagena de Indias. En su juventud estudió en Europa y al regresar a América hizo parte de los ejércitos que libraron las batallas del proceso de Independencia, así como de las guerras civiles posteriores. Antes de fallecer publicó sus Memorias en las que consigna sus vivencias como militar.

“... engalanándose, unos, con el título de liberales, y tratando a los otros de serviles. De entonces acá la primera de estas calificaciones ha variado por intervalos, unas veces en progresistas, otras en radicales, subdividiéndose a veces en gólgotas, en draconianos¹⁰²; otras en democráticos, en federalistas (...). La segunda calificación, servil, como se recibía del partido adversario, ha venido variando como a él le ha parecido más injuriosa, ya en beatos, rabilargos, fanáticos, romanistas, papistas, ya en retrógrados, centralistas, y últimamente en godos (...) Liberal era sinónimo de Santanderista, Servil era sinónimo de Boliviano.”¹⁰³

Por otra parte, con el término <<liberal>> se calificaba en América a los seguidores de las ideas de la Revolución Francesa. Adherirse a los principios de libertad e igualdad no estuvo exento de obstáculos. Los grandes terratenientes y el clero vieron en peligro los privilegios adquiridos y heredados de la colonia; los excluidos de tales privilegios fueron quienes se acercaron al liberalismo. Las nuevas ideas demandaban libre comercio, libertad religiosa, separación de la Iglesia y el Estado, educación laica, entre otros. El término <<conservador>> estaba relacionado con el orden de los tiempos de la conquista, sin ver con buenos ojos las ideas liberales del viejo continente y en desacuerdo con el desorden reinante en el recién nacido período republicano¹⁰⁴.

Según algunos autores, la rivalidad entre Bolívar y Santander es el origen de los partidos Conservador y Liberal, postura comúnmente aceptada por los colombianos. Como se hizo notar anteriormente, una versión atribuye dicho origen a los <<pateadores y carracos>>. Otros estudios están en desacuerdo con ambas afirmaciones, pues deben observarse ciertas contradicciones en la interpretación del Santander liberal y del Bolívar conservador: Bolívar no es el padre del Partido Conservador, Santander no es el padre del Partido Liberal, dado que el proceder de

¹⁰² “La división entre gólgotas y draconianos no era como casi todas, una división personalista de jefes, sino ideológica. Los gólgotas, que se llamaban así porque decían inspirarse en el sacrificio de Cristo en el calvario, eran librecambistas, civilistas, legalistas, federalistas, y derivarían en los llamados radicales que iban a monopolizar el poder en las décadas siguientes. Los draconianos —por el implacable legislador griego Dracón— eran proteccionistas, centralistas, autoritaristas, nostálgicos de un fantástico bolivarianismo libertario”. Antonio Caballero. *Guerras y Constituciones (o viceversa)*. En S/a, *Historia de Colombia*. Biblioteca Nacional de Colombia, s/f, s/p. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo7.html> Consultado el 22-11-2023.

¹⁰³ Joaquín Posada Gutiérrez, Ob. cit., pp. 32-35. Boliviano se refiere a seguidor de Bolívar.

¹⁰⁴ Alfredo Ramos Jiménez, *Los partidos políticos latinoamericanos. Una segunda mirada*. Mérida, Centro de Investigaciones de Política Comparada. Universidad de Los Andes. 2015. pp. 222-223 y 216. http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/42286/los_partidos_politicos_latinoamericanos.pdf?sequence=1&isAllowed=y Consultado el 20-11-2023.

Santander está más cercano al ideal conservador cuando considera impracticable el federalismo y considera la inviabilidad de la unión bajo un régimen federal; y Bolívar era el revolucionario, visionario y defensor de libertades^{105, 106}.

Sin embargo, todas las posiciones reconocen que, en general, los partidos políticos aparecen:

“... como reflejo de divisiones sociales que llegan al campo de lo político. Son precisamente estas divisiones las que se conocen con el nombre de <<clivajes>>. Para poder hablar de partidos políticos se requiere, por lo menos, dos organizaciones opuestas que trasladen a la escena política los grandes conflictos de la sociedad civil; esos conflictos son conocidos con el nombre de clivajes.”¹⁰⁷

Para otros autores, los *protopartidos* liberales y conservadores en la América republicana ya comenzaban a hacerse sentir en los años siguientes a la independencia. La efervescencia partidista estaba representada en los militares veteranos de la guerra, en la Iglesia, en los propietarios herederos de las tierras de las encomiendas, en las primeras burguesías y en los intelectuales estudiosos en favor de la construcción de los nuevos Estados¹⁰⁸. En Colombia, a mediados del siglo XIX¹⁰⁹, el Partido Liberal estaba conformado por comerciantes y artesanos, a favor del federalismo y de la separación Estado-Iglesia. El Partido Conservador estaba compuesto por las familias de los estratos más altos y el clero. Esta división puede considerarse el primer clivaje

¹⁰⁵Fernando García Rojas, *Las contradicciones en las ideologías políticas entre Bolívar y Santander en la correspondencia 1826 - 1827 Tesis de Maestría en Ciencia Política*. Universitá degli Studi di Salerno, Repositorio Institucional Universidad Católica de Colombia, 2012, pp. 140; p. 65. <https://repository.ucatolica.edu.co/bitstreams/284ad406-0953-4b91-8941-9245eccfa463/download>

¹⁰⁶ El escritor Denzil Romero expresa que Santander, en la Convención de Ocaña, “resuelto a hacer efectivo su poder y el de las masas populares, lucía como jefe indiscutible de ese grupo <<liberal>>”, y que los seguidores de Bolívar eran los <<conservadores>>. “En Colombia, desde siempre, ha habido liberales y conservadores (*unos van a misa de ocho y otros van a misa de diez es chiste viejo que a menudo se cuenta como nuevo*)”. Denzil Romero, *La Carujada*. Caracas, Editorial Planeta Venezolana, 1990, pp. 581; p. 88.

¹⁰⁷ Carlos Eduardo Gechem, “Los partidos políticos en Colombia: entre la realidad y la ficción”, *Revista Derecho de Estado*, Universidad Externado de Colombia, nro. 23, diciembre de 2009, pp. 131-146; pp. 134. <https://www.redalyc.org/pdf/3376/337630233005.pdf> Consultado el 20-11-2023.

¹⁰⁸ Alfredo Ramos Jiménez, Ob. cit., p. 208. Para este autor, los partidos colombianos Liberal y Conservador fueron fundados en 1840 y 1849 respectivamente. Ver p. 227.

¹⁰⁹ “El origen oficial de los dos partidos se encuentra en sendos artículos de periódico. El de los liberales, en uno publicado por el santanderista septembrino Ezequiel Rojas, político profesional, en El Aviso, en 1848. El de los conservadores, en un manifiesto firmado por el también septembrino y también político profesional Mariano Ospina Rodríguez y por el poeta (y político) José Eusebio Caro, en La Civilización, en 1849”. Antonio Caballero, Ob. cit., s/f, s/p.

partidista en Colombia¹¹⁰. Otra tesis afirma que el primer clivaje fue la relación Estado-Iglesia; la afiliación a los partidos dependía según conviniese, de la cercanía a esta última o no, de los ciudadanos¹¹¹. En definitiva, la necesidad de pertenencia a uno u otro partido fue alimentada por las guerras civiles de 1860, 1876, 1885, 1895 y 1899, además de las rebeliones provinciales¹¹², en una nación cuya denominación fue variando desde que se disolvió la Gran Colombia: República de Colombia de 1830 al 32, Estado de la Nueva Granada hasta el 43, República de la Nueva Granada hasta el 58, Confederación Granadina hasta el 63, Estados Unidos de Colombia hasta el 86, y otra vez República de Colombia desde entonces¹¹³.

“Y con los partidos venían los periódicos. Los había por docenas, generalmente efímeros: a veces no duraban más que una sola campaña electoral o una sola guerra civil. Todos eran políticos: ni de información mercantil —buques que llegan, etc.: pero como no llegaban buques...— ni de información general: no hubo ningún émulo del Aviso del Terremoto de 1785. Todos eran trincheras de combate. Desde los días de Nariño y Santander, cada jefe político o militar fundaba el suyo, y cada periodista aspiraba a convertirse en jefe político y militar, y, en consecuencia, en presidente de la República.”¹¹⁴

Francisco de Paula Santander dirigió la nación entre 1833 y 1837, bajo el ideal liberal. José Ignacio de Márquez le sustituyó, civil y liberal moderado. Luego ejercieron el poder sucesivamente varios generales bolivarianos. En 1845 llegó al poder Rafael Núñez, liberal, quien se alió con los conservadores para gobernar la nación. El poder fue alternándose entre liberales y conservadores hasta casi el fin del siglo, cuando comenzaba la hegemonía conservadora, que iba a durar tres décadas, y en cuyos inicios

¹¹⁰ Olivier Dabene, citado por Carlos Eduardo Gechem, Ob. cit., p. 135.

¹¹¹ “El anticlericalismo liberal solo fue decisivo en aquellos países donde la Iglesia sostenía con todo su peso la causa de los grandes propietarios, de las familias que conservaban la tradición colonial, como efectivamente ocurrió en Colombia y Ecuador”. Ver Alfredo Ramos Jiménez, Ob. cit., p. 222.

¹¹² Alfredo Ramos Jiménez, Ob. cit., p. 216.

¹¹³ Antonio Caballero, Ob. cit., s/f, s/p.

¹¹⁴ Ídem. Esta cita se inscribe con el propósito de hacer la referencia al *Mundo al Día*.

sucedería la guerra civil <<De los mil días>>, con la consecuencia de más de cien mil muertos y la pérdida de Panamá del mapa colombiano^{115, 116}.

Y llega el año de 1930, año de publicación del *Himno de la Victoria en Mundo al Día*. Se trata del contexto del discurso¹¹⁷. Se está en plena crisis [mundial]; los valores se han derrumbado, los precios descienden vertiginosamente, las fábricas se cierran, y el panorama es el mismo en Nueva York, en Berlín, en Buenos Aires: inmensas filas de desocupados¹¹⁸. El nombre de Enrique Olaya Herrera es propuesto en 1929 como candidato, consecuencia de una convención del Partido Liberal, y se le envía un telegrama hasta la ciudad de Washington, en donde funge como embajador (liberal en gobierno conservador de Miguel Abadía Méndez). Olaya responde con mesura: “ninguna candidatura de partido puede solucionar los problemas nacionales; sólo es posible hacerlo con una concentración patriótica”¹¹⁹. Sin embargo, decide embarcarse hacia Colombia en la búsqueda de una solución a la posibilidad de la candidatura. En Cartagena y en las ciudades de tránsito hacia Bogotá, Olaya se expresa en favor de una concentración nacional no liberal (aunque conservando esa autonomía) absteniéndose de ir en contra del gobierno conservador, y es aclamado

¹¹⁵ Ídem. Y también: del mismo autor, “Regeneración y catástrofe” en *Historia Nacional de Colombia*. Biblioteca Nacional de Colombia. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo8.html> Consultado el 22-11-2023.

¹¹⁶ En Venezuela, en la segunda mitad del siglo XIX, el grupo dominante y excluyente del poder estuvo conformado por los federalistas, bajo nombres sucesivos de guzmancistas, reivindicadores, rehabilitadores o legalistas, en fin, liberales amarillos. Sus enemigos eran los oligarcas conservadores, aunque otra rama contraria al liberalismo amarillo, la del partido Liberal-nacionalista o mochismo a cargo del Mocho Hernández, constituyó un intento de reforma. Aparece Cipriano Castro en el escenario junto con una masa humana antes marginada, reclamando ésta un puesto político o alianza, anulando al liberalismo amarillo, apareciendo además un nuevo y activo orden: el capital extranjero. Con Juan Vicente Gómez desaparece en Venezuela la palabra “partido” y comienzan a figurar, a partir de 1918, Gustavo Machado, Salvador de La Plaza, Eduardo Machado, los Fortoul, Pedro Zuloaga (marxistas) y la generación del 28 con individuos como Rómulo Betancourt, Raúl Leoni, Miguel Otero Silva, Jóvito Villalba, Ricardo Montilla, Valmore Rodríguez, etc. A partir de 1935, la línea marxista ascendió, dominando el contexto político. Un ascenso similar no fue posible en Colombia, en donde el dominio conservador-liberal no estuvo interrumpido hasta bien entrado el siglo XX. Ver la Explicación —a manera de prólogo— en Ramón J. Velásquez. *La caída del Liberalismo Amarillo. Tiempo y Drama de Antonio Paredes*. 2da. edición. Caracas, Cromotip, 1973, pp. 294: pp. i-xxvii.

¹¹⁷ Oswald Ducrot, “Situación del discurso” en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Ob. cit., pp. 375-379.

¹¹⁸ Mario Latorre Rueda., 1930-1934, “Olaya Herrera: un nuevo régimen” en: *Nueva Historia de Colombia. Tomo I. Historia política 1886-1946*. Capítulo 10, Gloria Zea (coord.), Bogotá, Planeta colombiana Editorial, 1989, pp. 407; p. 269.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 281.

abrumadoramente en todo el trayecto hacia la capital. El 26 de enero llega Olaya a la capital de la república, haciendo una entrada triunfal. Por su parte, el conservadurismo, entre dudas e ir y venir del alto clero en favor de cada uno de los candidatos conservadores, presentó a dos fichas para la contienda electoral: Alfredo Vásquez Cobo y Guillermo Valencia Castillo. El 9 de febrero se celebraron las elecciones. Sin tener los resultados oficiales aún, pues demorarían un tiempo en hacerse públicos, cada candidato proclamó su victoria, pero el triunfo de Olaya era ya inocultable. Meses después sale a la luz el escrutinio oficial, con Olaya como ganador indiscutible¹²⁰.

Es interesante asumir el tiempo en este punto, desde el concepto ‘tiempo’ que el Evangelio de Mateo (16, 2-3) designaba refiriéndose no al *chrónos* (tiempo secuencial), sino al *kairós* (los tiempos que se immortalizan): “Jesús respondió: ustedes dicen por la mañana: Con este cielo rojo oscuro, hoy habrá tormenta. Ustedes, pues, conocen e interpretan los aspectos del cielo, ¿Y no tienen capacidad para las señales de los tiempos (καιρῶν, kairós)?”¹²¹, es decir, hacia la recuperación del sentido de la coyuntura^{122, 123}: “La coyuntura es un proceso de corto plazo, pero que tiene una unidad propia. Es un tiempo definible y que puede situarse en un lugar determinado, como en un corte transversal”, es decir, el año de 1930 colombiano se interpreta como coyuntural por lo relevante del proceso electoral cuyo triunfador fue el candidato liberal, luego de varios lustros de hegemonía conservadora. Los antecedentes revelados en este subcapítulo, acontecimientos ocurridos a partir de la Independencia, son fundamentales para la comprensión del entorno político, caldo de cultivo para la creación del *Himno de la Victoria*, asunto a ser tratado en los Capítulos II y III. Este

¹²⁰Ibídem, p. 282-283.

¹²¹ En la siguiente dirección se encuentra la cita referida en los idiomas español y griego: <https://www.logosklogos.com/interlinear/NT/Mt/16/3>

¹²²Giacomo Marramao, “Spatial turn: espacio vivido y signos de los tiempos”, *Historia y Grafía*, nro. 45, México, julio - diciembre de 2015. Epub: 22 de noviembre de 2019, s/p. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272015000200123 Consultado el 1-12-2021.

¹²³ Hugo Zemelman citado por Erwin Rodríguez Díaz, “La relación entre el tiempo largo y el tiempo corto. Un intento por revalorar a un pariente pobre de las Ciencias Sociales: la coyuntura”, Elsevier, *Estudios políticos*, vol. 2013, mayo-agosto 2013, pp. 149-170; s/p. <https://www.elsevier.es/es-revista-estudios-politicos-79-articulo-la-relacion-entre-el-tiempo-S0185161613726532> Consultado el 12-12-2023.

subcapítulo **Imaginario Político** está en relación directa con el subcapítulo titulado: **Un exhorto electoral eficaz** del Capítulo III.

7. Permeabilidad cultural fronteriza

La historia cultural estudia la experiencia de la movilidad¹²⁴ a partir del desarrollo del transporte; las movilidades no solo poseen una dimensión cultural; producen cultura. No hay movilidad desligada de la cultura, porque, además, la historia cultural de la movilidad está unida a la comunicación y a la migración¹²⁵.

“Indagaciones como las de Peter Merriman (2013) sobre la motorización en Gran Bretaña, los trabajos de Colin Divall (2011) sobre el ferrocarril o de Gijss Mom (2015) sobre la historia cultural del automóvil, entre otros, despliegan una discusión teórica sobre la movilidad y la cultura.”¹²⁶

De acuerdo con la cita anterior, las exportaciones tachirenses de café desde la segunda mitad del siglo XIX eran transportadas por San José de Cúcuta, ciudad fronteriza colombiana, y de allí por vía fluvial desde el Puerto de San Buenaventura (hoy Puerto Villamizar) hasta el puerto de Encontrados en el Lago de Maracaibo en Venezuela. A finales de siglo la construcción del Ferrocarril del Táchira permitió que el café se movilizara a más bajo precio de flete, hasta Encontrados. Las diversas estaciones del tren en su recorrido conectaban con caminos fundamentales para el comercio binacional, pues eran puntos de llegada y de partida de los viajeros y de carga de ambos países, situación que permitió intercambios “... de tipo económico, social, político-militar hasta bien entrado el siglo XX”. En 1910 fue creado el Departamento Norte de Santander, y por razones de preponderancia económica y social regional fue designada como capital la ciudad de Cúcuta¹²⁷, cuya posición privilegiada propició el

¹²⁴ El término ‘mover’ se conoce desde aproximadamente 1140. Del latín MŌVĒRE. ‘Movilidad’ es un cultismo. Ver: Corominas, “Mover”. Ob. Cit., p. 405.

¹²⁵ Dhan Zunino Singh y Guillermo Giucci, “Historia, cultura y movilidad”, Nuevos términos clave para los estudios de movilidad en América Latina, 2023, s/p, <https://www.teseopress.com/terminosclaveparalosestudiosdemovilidadenamericalatina/chapter/historia-cultura-y-movilidad/>

¹²⁶ Ídem.

¹²⁷ María Yolanda Suárez Plata, “Visión histórica de la frontera Norte de Santander - Táchira”, Interacción y Perspectiva. Revista de Trabajo Social, Universidad del Zulia, vol. 5, nro. 2, julio-diciembre 2015, pp. 221-235, p. 227. [Visión histórica de la frontera Norte de Santander – Táchira - Dialnet \(unirioja.es\)](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6144444) Consultado el 26-3-2024.

establecimiento allí de sucursales de casas comerciales de prestigio que funcionaron en ambos países. Por mencionar sólo un ejemplo, la compañía alemana Casa Breuer, Müller & Co. Sucs. operó con éxito en Maracaibo, San Cristóbal, Cúcuta y Barranquilla¹²⁸.

El movimiento comercial es sólo una parte del crisol de elementos culturales viajantes a través de la frontera. Se habló supra también del aspecto social, y en éste se incluyen las costumbres y artes. En el caso particular de la música, según Nils Grosh los músicos profesionales se movilizan de acuerdo a las posibilidades de trabajo y, cuando se trata de masas migrantes, ellas llevan consigo repertorios musicales “que conocen como parte de su memoria personal y como parte de su concepto de identidad”. Al tratarse de exilios forzados, los individuos desarrollan su actividad en entornos diferentes al suyo propio, si se “sienten como en casa”¹²⁹. Se pregunta Grosh si la movilidad y la migración son peligros u oportunidades; a ello responde que la libertad del migrante “consiste en que él mismo entrelaza sus vínculos con sus semejantes, en colaboración con ellos y puede llegar a convertirse en modelo de una actitud social responsable”¹³⁰.

Desde el ángulo geohistórico, en tiempos prehispánicos la línea fronteriza hoy trazada por el Río Táchira fue inexistente, y con el paso del tiempo fue visibilizándose: en la segunda mitad del siglo XVI, la gobernación de La Grita hacía de provincia intermedia entre la de Venezuela (Maracaibo) y el Nuevo Reino de Granada. Mérida y la villa de San Cristóbal no formaban parte de la gobernación de La Grita, sino que estaban, como jurisdicciones municipales del Nuevo Reino, sujetas al corregimiento de Tunja. Para resolver esa situación, fue erigido en 1607 el corregimiento de Mérida, compuesto de las jurisdicciones Mérida, La Grita, Barinas, la villa de San Cristóbal y Puerto de San Antonio de Gibraltar, y convertido en gobernación con el nombre de

¹²⁸ Wilhelm Georgi, *Pequeñas y grandes aventuras de un alemán en Venezuela 1926-1930*. Caracas, Editorial Arte, 1986, pp. 175; p. 9.

¹²⁹ Nils Grosch, “Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, vol. XXII, nro. 34, enero-junio 2018, pp. 39-57. p. 39. [72754-385691-1-SM.pdf \(unal.edu.co\)](https://www.unal.edu.co/revistas/72754-385691-1-SM.pdf) Consultado el 26-3-2024.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 57.

provincia de Mérida y La Grita en 1622. A ella se une Maracaibo en 1676 luego de la separación de ésta de la provincia de Venezuela. La provincia tomó el nombre de Mérida del Espíritu Santo de Maracaibo, y posteriormente sólo Maracaibo, incorporándose el conjunto a la Capitanía General de Venezuela en 1777, pasando luego a pertenecer a la Real Audiencia de Caracas en 1786, dejando, en consecuencia, de estar sujeta a la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá¹³¹. Es el origen político administrativo del límite binacional entre los actuales estado Táchira en Venezuela y departamento Norte de Santander en Colombia.

Entretanto, los españoles exploraban y conquistaban, yendo y viniendo entre esos territorios fronterizos ahora pertenecientes a dos países. Por mencionar sólo unos casos, en 1547 la expedición encabezada por Alonso Pérez de Tolosa procedente de El Tocuyo, da con la región hoy tachirense ocupada por los aborígenes llamados tororos, cuites y quinimaríes, bordeada por un río que atravesó la expedición, para encontrar más allá a los táribas, guásimos y otras tribus vecinas, “donde más tarde estará la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Consolación como patrona de los trescientos y más kilómetros de emoción andina en Venezuela y la Nueva Granada”¹³². La hueste fue rechazada violentamente por los táribas, razón por la cual, enrumba hacia la tierra de los capachos para dar con el gran valle de Cúcuta, en donde fueron recibidos de igual manera. Siguen la ruta del río de las batatas, hoy río Zulia hasta llegar al sur marabino y retornan hasta bordear la ciudad de Ocaña. Vuelven por el río Pamplonita al valle cucuteño, retornando hacia El Tocuyo. Antes, se separa Pedro Alonso de Hoyos y va hacia Tunja abriendo camino para los ganados de Venezuela¹³³.

Además, Pamplona fue fundada en 1549 por Pedro de Ursúa y Ortún Velásquez de Velasco, ciudad madre de otras neogranadinas y venezolanas, San Cristóbal entre ellas, fundada por Juan Maldonado el 31 de marzo de 1561. Durante la colonia y en la Independencia persistió el intercambio cultural: Un hecho muy claro de ello entre las

¹³¹ Allan Randolph Brewer Carías, “Venezuela, Territorio de”. *Diccionario de Historia de Venezuela*, Caracas, Fundación Polar, 1988, tomo 3, pp. 862-875, pp. 865-866.

¹³² Rafael María Rosales, *Los Andes en la Historia de Colombia*, San Cristóbal, Imprenta oficial del estado Táchira, pp. 134; p. 24.

¹³³ *Ibíd.*, pp. 22-25.

distintas provincias neogranadinas es el caso de los indios quebejos, quienes, en 1622 fueron llevados desde su lugar de origen, jurisdicción de la villa de San Cristóbal, hasta Bucaramanga, entonces provincia de Pamplona en Colombia, como mano de obra para la conversión de la renta de la encomienda en mercancía-dinero, en las minas del río de Oro¹³⁴. En 1781 el levantamiento comunero inca repercute en la Nueva Granada (El Socorro), y luego en Lobatera, Táchira. Los comuneros neogranadinos atravesaron el río Táchira en solidaridad. “Esta vez la integración tiene luz de historia como para hermanar los esfuerzos de un anhelo común y despertar conciencia en la andina venezolanidad”¹³⁵. En 1810, es la tachirense María del Carmen Ramírez, quien, en El Rosario, cerca de Cúcuta, dio a conocer los sucesos independentistas de Caracas. Simón Bolívar, en el grado de coronel en el ejército regular neogranadino triunfa ante los realistas en el Magdalena; fue el comienzo de la campaña militar libertadora de toda la Nueva Granada, liderada por un caraqueño¹³⁶.

Personajes de la historia política, religiosa y literaria hicieron vida en ambos países. Algunos de ellos, entre miles, son: Gregorio Jaimes de Pastrana, María del Carmen Ramírez, Antonio María Ramírez, Uribe Uribe, Vargas Vila, los poetas Flórez, Silva y Rugeles. En San Cristóbal nació el primer obispo venezolano, Gregorio Jaimes de Pastrana, quien ejerció su labor pastoral en Santa Marta, Colombia. María del Carmen Ramírez, nacida en San Cristóbal, residió en El Rosario y en Pamplona; por sus afinidades independentistas es hecha prisionera. Cedió sus bienes a la causa libertaria. Su casa en San Cristóbal recibió al Libertador, sus casas en El Rosario fueron asiento del Poder Ejecutivo y del Congreso de la Gran Colombia. El teniente Antonio María Ramírez, nacido en San Cristóbal, sirvió en la campaña libertadora de la Nueva Granada por casi diez años. El líder liberal colombiano Rafael Uribe Uribe, asilado en Venezuela por su amigo el presidente Castro, residió en Táriba. El escritor colombiano José María Vargas Vila se refugió hasta su muerte en San Cristóbal, evadiendo el

¹³⁴ Ver el interesante y documentado artículo: Armando Martínez Garnica, “Un vecino y una cuadrilla de indios de San Cristóbal en la Congregación de Bucaramanga durante el año 1622”. *Heurística. Revista de Historia de la Educación*. Universidad de Los Andes, Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez, San Cristóbal, nro. 14, enero-diciembre 2011, pp. 305, pp. 106-116.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 56.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 25-98.

gobierno conservador de su nación. Julio Flórez, Eleazar Silva y Manuel Felipe Rugeles mantuvieron diálogo literario venezolano-colombiano, ejerciendo su oficio entre ambos países¹³⁷.

Otros ejemplos de exilio, voluntario o no, entre el estado Táchira y Colombia, son: Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez se asilaron cerca de Cúcuta a finales del siglo XIX. Emilio Fernández y Carlos Rangel Garbiras huyeron hacia Colombia y allí esperaron para invadir al Táchira. En el periodo gomecista, fueron Juan Pablo Peñaloza, Régulo L. Olivares, Espíritu Santo Morales, Abel y Eduardo Santos, Patrocinio y Matías Peñuela, Francisco Angarita Arvelo, Manuel Antonio Pulido Méndez y tantos más, con las veinte mil familias emigradas por no transigir con Eustoquio Gómez, hasta 1925 cuando se produce la amnistía. De igual manera, colombianos en gran cantidad huyeron hacia Venezuela, escapando de la violencia por la que estaba sumido ese país¹³⁸.

También ha habido un movimiento musical atravesando la frontera. Existen antecedentes muy interesantes: según la investigación conjunta de Juan Francisco Sans y Jaime Cortés Polanía, cuatro documentos musicales (dos colombianos y dos venezolanos) constituyen testimonios del intercambio binacional de finales del siglo XIX y comienzos de XX, dejando “huellas históricas que no sólo han sido profundas, sino también duraderas y persistentes”¹³⁹. Se explican en los párrafos subsiguientes, los tránsitos de los cuatro documentos musicales:

Primer documento musical: *Manual de Organistas de Cantores de Manuel María Rueda (1869-1870)*¹⁴⁰. Se trata de una compilación impresa realizada por el entonces maestro de capilla y director del coro de la catedral de Bogotá, Manuel María

¹³⁷ *Ibíd.*, pp. 98-112.

¹³⁸ *Ibíd.*, pp. 112-115.

¹³⁹ Juan Francisco Sans y Jaime Cortés Polanía, “Tránsitos musicales entre Colombia y Venezuela en el siglo XIX”. *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte. Universidad de Santiago de Compostela*, nro. 20, 2021, pp. 1-18, p. 2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8331597> Consultado el 8-12-2020.

¹⁴⁰ El único ejemplar conocido se encontraba hasta hace algunos años en los fondos del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. Juan Francisco Sans y Jaime Cortés Polanía, *Ob. cit.*, p. 3.

Rueda. Obras de uso de los organistas en los diferentes oficios religiosos, cuyos autores son, mayormente, el propio Manuel María y su padre Manuel Rueda. No obstante, entre los compositores presentes en el *Manual...*, se encuentran los venezolanos Nicolás Quevedo Rachadell y José Ángel Lamas. De las dos obras de Quevedo Rachadell (1803-1874) incluidas en el *Manual...*, el villancico *Los pastores solfistas* para dos tiples y bajo con acompañamiento de teclado, tiene una particular importancia, pues posee características expresas del ritmo de bambuco que Rachadell conoció en Colombia¹⁴¹.

*“En ese sentido, Los pastores solfistas representa un caso muy singular de cómo un compositor venido del extranjero terminó haciendo una contribución sustantiva a un género emblemático que, por aún entonces, se encontraba en un periodo de transición entre la oralidad y la escritura, de estabilización como símbolo de la música nacional, y de entrada a los circuitos de la música impresa. No hay que olvidar que lo antecedieron tan sólo dos bambucos publicados, ambos instrumentales...”*¹⁴²

En el *Manual...* se halla también la *Primera lección del Oficio de Difuntos*, cuyo autor es uno de los más importantes compositores caraqueños de la colonia, José Ángel Lamas (1775-1814). Resulta sorprendente que ochenta años antes de la publicación de la *Primera lección...* en Caracas (1943), lo fue en la compilación de Manuel María Rueda en Bogotá. Se desconoce, aunque los autores Sanz y Cortés Polanía consideran ciertas conjeturas, la forma como llegó allí la *Primera lección...* de Lamas¹⁴³.

Segundo documento musical: *Canciones neogranadinas. Villancicos. Responsorios (ca. 1868)*¹⁴⁴. Esa compilación impresa también colombiana contiene el *Villancico de los pastores*, obra perteneciente a la *Zarzuela Mística Venezolana* de autor anónimo. Es una parte de un tipo de zarzuela muy popular en Venezuela a partir del siglo XVIII, en la cual se escenifica la Natividad en representaciones bíblicas. Suposiciones apuntan a diversos compositores venezolanos como su autor, —en especial a Atanasio Bello Montero, uno de los más importantes músicos de la navidad

¹⁴¹ *Ibíd.*, pp. 3-4.

¹⁴² *Ibíd.*, pp. 4-5.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 6.

¹⁴⁴ Cuaderno manuscrito bajo el resguardo del Fondo Perdomo de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. Ver: p. 7.

venezolana del siglo XIX, sabiendo que residió e hizo vida musical en Bogotá en 1848—, pero sin asegurar ninguna.

Tercer documento musical: *Colección de piezas escogidas para piano (1893)*¹⁴⁵. Consta de 22 obras para piano, más cuatro de guitarra, del compositor tachirenses Eloy Galavís (1837-1902), y una composición pianística del colombiano Julio Quevedo Arvelo (1829-1896), hijo de Nicolás Quevedo Rachadell, anteriormente aludido en el primer documento musical mencionado. Julio Quevedo Arvelo viajó a Caracas y de allí se trasladó al Táchira, residiendo primero en Michelena y luego en Táriba, en donde ejerció de maestro de capilla en la iglesia de Nuestra Señora de Consolación. Allí compuso la *Misa Solemne de la Virgen de Táriba*, que luego tituló *Misa de Gloria No. 1*, de la cual se conoce una copia hecha en 1922 que reposa en Zipaquirá, departamento de Cundinamarca, Colombia. La partitura era ejecutada en la iglesia de esa localidad¹⁴⁶.

Cuarto documento musical: *Música copiada y seleccionada por J. M. Ardila V.*¹⁴⁷ Es una recopilación efectuada en el estado Táchira por José María Ardila Velásquez entre 1884 y 1897. El cuaderno contiene, entre 32 piezas en diversos formatos instrumentales, cinco obras anónimas en ritmo de bambuco, uno de los géneros más representativos de Colombia, junto al *pasillo* (aunque existen evidencias de su uso en Caracas y en los estados Lara y Táchira durante la segunda mitad del siglo XIX). Un autor relevante presente en el manuscrito con un guion de un pasillo titulado *Reflejos*, es el muy conocido y emblemático compositor, bandolista y director colombiano Pedro Morales Pino (1863-1926), quien hizo aportes notorios en cuanto a las convenciones de escritura y ejecutorias del bambuco, que perduran hasta ahora¹⁴⁸.

¹⁴⁵Dice Sans en otro artículo de su autoría, que el cuaderno manuscrito lo adquirió mediante compra al anticuario Amado Villegas, sin más datos. Ver Juan Francisco Sans, “Cuatro piezas venezolanas del siglo XIX para guitarra”, *Musicaenclave*, vol. 1, nro. 1 enero-abril 2017, pp. 32, p.16. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972594> Consultado el 3-12-2023.

¹⁴⁶Juan Francisco Sans y Jaime Cortés Polanía, Ob. cit., pp. 10-13.

¹⁴⁷Sans y Cortés Polanía no hacen mención de la ubicación del manuscrito. No se hallaron datos en otras fuentes.

¹⁴⁸Juan Francisco Sans y Jaime Cortés Polanía, Ob. cit., p. 15-16.

Se observa así, en los cuatro importantes ejemplos documentales estudiados por Sans y Cortés Polanía, la permeabilidad de la frontera venezolano-colombiana en cuanto al paso tanto de músicos compositores o ejecutantes, como de música durante el siglo XIX e inicios del XX. Músicos: el venezolano Nicolás Quevedo Rachadell, quien hizo vida musical en Bogotá, y su hijo el bogotano Julio Quevedo Arvelo, quien trabajó y compuso en Táriba. Por otra parte, la música que atravesó la frontera, de manos o no, de sus compositores: *Primera lección del Oficio de Difuntos* del caraqueño José Ángel Lamas, impresa en Bogotá antes que en Caracas; la *Misa de Gloria No. 1* de Julio Quevedo Arvelo, compuesta en Táriba y ejecutada, hasta donde se conoce, en Colombia; los bambucos anónimos presentes en el cuaderno manuscrito recopilado en el Táchira *Música copiada y seleccionada por J. M. Ardila V.*, el cual contiene también *Reflejos*, pasillo del colombiano Pedro Morales Pino. Todo ellos, poderosos indicios o evidencias de que la partitura *Himno de la Victoria*, inserta en *Mundo al Día* o sola, o una copia de ella, pudo formar parte de alguna valija personal desde Bogotá hasta Táriba. Este subcapítulo **Permeabilidad cultural fronteriza** está en relación directa con el subcapítulo titulado *Himno de la Victoria o el tránsito binacional de la música y de las publicaciones periódicas*, del Capítulo III.

CAPÍTULO II

MANUSCRITO-PARTITURA *HIMNO DE LA VICTORIA*: ¿DOCUMENTO HISTÓRICO?

En este capítulo se tiene la intención de lograr el primer objetivo específico: Levantar una arqueología sobre la *información histórica* del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*¹⁴⁹. Perteneciendo ese documento a un archivo personal nunca sometido a estudio e inédito, debe poseer unas condiciones aprobatorias como documento histórico, con la finalidad de interpretarlo con la mayor fidelidad posible¹⁵⁰. Dichas condiciones discurren en este Capítulo II, a través de los aportes de Marc Bloch (*Introducción a la Historia*, 1967), Ciro Cardoso (*Introducción al Trabajo de la Investigación Histórica*, 2000, 1ra. edición 1981) y Julio Aróstegui (*La Investigación Histórica, Teoría y Método*, 1995), con el propósito de obtener un resultado óptimo de la crítica, tal como denomina Bloch a este nivel histórico investigativo; o crítica externa, según Cardoso. Para Aróstegui es *información histórica*, y desde esa propuesta, debido a su sistematicidad y formalidad, es desde donde se emprende el levantamiento de la arqueología.

Para cada uno de los ítems o pasos propuestos por Aróstegui, se toman en cuenta las preceptivas de Bloch y de Cardoso. El siguiente Cuadro 1 presenta los criterios de la *información histórica* (crítica externa), tomados en cuenta por Marc Bloch, Ciro Cardoso y Julio Aróstegui, rigiendo el desenvolvimiento de este capítulo.

¹⁴⁹ ¿Por qué se hace uso del término arqueología? Se justifica así: “Hubo un tiempo en que la arqueología, como disciplina de los monumentos mudos, de los rastros inertes, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas por el pasado, tendía a la historia y no adquiría sentido sino por la restitución de un discurso histórico; podría decirse, jugando un poco con las palabras, que, en nuestros días, la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del documento”. Véase: Michel Foucault, *La Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 6ta. edición en español 1979, pp. 360; p. 11. Edición original: *l'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1970.

¹⁵⁰ La interpretación del *Himno de la Victoria* se hace mediante el análisis crítico que se proyecta exponer posteriormente en el Capítulo III.

Cuadro 1

INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN ELABORADO SOBRE LA BASE DE LOS CRITERIOS DE LA INFORMACIÓN HISTÓRICA (CRÍTICA EXTERNA), TOMADOS EN CUENTA POR MARC BLOCH, CIRO CARDOSO Y JULIO ARÓSTEGUI.

Criterio		Autor /Texto	Marc Bloch / Introducción a la historia	Ciro Cardoso / Intr. al trabajo de la investigación histórica	Julio Aróstegui / La investigación histórica: teoría y método
Taxonomía	Criterio posicional: Fuentes directas / indirectas		✓ p. 44	✓ p. 144	✓ p. 192
	Criterio intencional: Fuentes voluntarias / no voluntarias		✓ pp. 51-53	✓ Crítica interna p. 147	✓ p. 193
	Fuentes materiales / culturales		Bloch no lo contempla	Cardoso no lo contempla	✓ p. 195
	Fuentes seriadas / no seriadas		Bloch no lo contempla	Cardoso no lo contempla	✓ pp. 195-196
Fiabilidad	Determinar la autenticidad	a. Determinar el autor	✓ p. 73	✓ p. 143	✓ p. 199
		Determinar el lugar	Bloch no lo contempla	✓ p. 143	✓ p. 199
		Determinar la fecha	✓ pp. 72-73	✓ p. 143	✓ p. 199
		Examinar el soporte	Bloch no lo contempla	✓ p. 143	✓ p. 198
	b. Aplicar las técnicas lingüísticas	✓ pp. 100-101, 113	✓ Crítica interna pp. 143-144	✓ p. 199-200	
	c. Determinar la historia de la fuente	✓ p. 71	✓ p. 143	✓ p. 200	
	Depurar la información	a. Determinar la coherencia y rastreo de interpolaciones	✓ p. 78	✓ p. 143	✓ p. 199
		b. Comprobación externa de la información	✓ pp. 72-73	✓ Crítica de restitución p. 142	✓ p. 199
	Contextualizar	a. Aplicar técnicas de clasificación documental	Bloch no lo contempla	Cardoso no lo contempla	✓ p. 200
		b. Analizar series o familias de documentos	✓ p. 58	✓ Heurística p. 136	✓ p. 200
c. Comparar fuentes diversas		✓ p. 95	✓ pp. 140, 148	✓ p. 200	

Fuente: Elaboración propia con base en 1°: Marc Bloch, Ob. cit.; 2°: Ciro Cardoso, Ob. cit.; y 3°: Julio Aróstegui, Ob. cit.

1. Ficha documental

Se expone en la Figura 3, la ficha documental o <<Ficha de documentación de archivo>> del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*. El fichaje proporciona al investigador, información de la ubicación en el archivo que lo contiene, así como los rasgos visibles del documento en cuestión, orientando con acierto y orden hacia su análisis¹⁵¹. La elaboración de la <<Ficha de documentación de archivo¹⁵²>> requiere

¹⁵¹Apuntes de clase de la Asignatura Técnicas e Instrumentos de Investigación Histórica, de la Maestría en Historia de Venezuela de la Universidad de Los Andes, Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez. Asignatura a cargo de la profesora Gladys Teresa Niño Sánchez. San Cristóbal, 25-10-2019.

¹⁵² Para la información teórica de <<Ficha de documentación de archivo>>, se han consultado los ya referidos en el anterior pie de página, y el sitio: S/a. Documentación de archivo. *Tipos de fichas*.

de la construcción previa de la <<descripción multinivel>>, presentada en la Segunda parte de esta investigación, en razón del carácter fundamental del posicionamiento del documento (signatura) en dicho archivo.

Figura 3

FICHA DE DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO DEL MANUSCRITO- PARTITURA *HIMNO DE LA VICTORIA*

Himno de la Victoria	Signatura: Cj. 1 lg. 9 n°12
Copia	
Fondo: Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez	
Sección: Documentación musical.	
Subsección: Manuscritos.	
Serie: Cuadernos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada.	
Unidad Archivística: Himnos patrióticos.	
Documento Nro. 12.	
Título: Himno de la Victoria.	
Subtítulos:	
“Letra de Gabriel González. Música de Willis i Castilla”.	
“Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera”.	
Sin fecha.	Formalidades:
Manuscrito en tinta negra tanto la música como el texto.	
Soporte: papel cartulina. Se trata de dos folios continuos conformando un díptico.	
Dimensiones: 27 x 34 cm. cada folio.	
Partitura para voz y piano. Presenta la letra o texto.	
Pentagramas impresos.	
Legibilidad tanto del texto como de la música: Buena.	
Estado de conservación: Bueno.	
Observaciones:	
1. La última frase visible del texto está incompleta, así como la música correspondiente a esta.	
2. Al reverso se encuentra caligrafiada otra obra musical, la cual tiene otra signatura.	
3. La partitura apareció publicada en el periódico <i>Mundo al Día</i> de Bogotá el 25 de enero de 1930, nro. 1.081.	

Fuente: elaboración propia con base en: **(1)**: Apuntes de clase de la Asignatura Técnicas e instrumentos de Investigación Histórica. **(2)**: S/a. Documentación de archivo. Ob. cit. y **(3)**: <<Descripción multinivel>> del *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez*, presentada en la Segunda Parte de esta investigación.

Como se observa, en efecto, la <<Ficha de documentación de archivo>> proporciona información clave para hacer uso en los diversos análisis a los cuales va a ser sometido, en adelante, el manuscrito-partitura.

2. Criterios taxonómicos

Una taxonomía o clasificación adecuada y suficientemente abarcante de las posibilidades de fuentes se exponen en cuatro criterios básicos: posicional, intencional, cualitativo y formal-cuantitativo. Estos criterios y las correspondientes categorías complejas que de ellos se desprenden, tienen, ante todo, un valor técnico al favorecer de un modo especial la observación documental¹⁵³. A continuación, se aplica cada uno de los criterios, al *Himno de la Victoria*:

2.1 Criterio posicional

Se refiere a distinguir entre fuentes directas y fuentes indirectas. Pueden interpretarse como primarias y secundarias. Hoy la categorización directa/indirecta tiene que ver con la funcionalidad o idoneidad de una fuente en relación con el tipo de estudio que se pretende, es decir, desde la naturaleza de la información al tipo de investigación. De esa manera, unas fuentes pueden ser directas para un determinado asunto e indirectas para otro, estrechamente ligadas a la historia a investigar. Bloch advierte del riesgo de la baja confiabilidad de los testimonios secundarios, mientras que Cardoso indica acerca de la debida distinción entre los testimonios directos de los indirectos con la finalidad de identificar si se trata de una copia¹⁵⁴. Con la intención de clasificar el manuscrito *Himno de la Victoria* según el criterio posicional, puede decirse que se trata de una fuente indirecta, siendo una copia manuscrita de otra fuente publicada originalmente en el diario gráfico *Mundo al Día* de Bogotá el 25 de enero de 1930 o de otra copia.

¹⁵³Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 191.

¹⁵⁴Compárense: Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 192; Marc Bloch, Ob. cit., p. 46; y Cardoso, Ob. cit., p. 144.

2.2 Criterio intencional

Fuentes voluntarias y fuentes involuntarias (testimoniales/no testimoniales). El carácter de la fuente es diferente, dependiendo de si el testimonio que expone se generó de manera voluntaria “o de forma no pretendida explícitamente”. Dada esa distinción, las fuentes históricas pueden clasificarse según su intencionalidad. De allí puede comprenderse el criterio intencional como de crítica interna, al decir de Cardoso, en lugar de externa. Bloch, por su parte, admite que los testimonios voluntarios tanto como los involuntarios han sido de gran ayuda al investigador. Los primeros, porque instruyen o manipulan a la opinión; los segundos porque dejan entender una determinada información sin haber deseado decirlo¹⁵⁵. El manuscrito *Himno de la Victoria*, desde el punto de vista de la intencionalidad es una fuente intencional, voluntaria o testimonial, debido a su carácter de copia de una composición musical, a la cual seguramente el copista Medina Prada pretendió dar a conocer al público, a la vez de satisfacer el gusto por el arte al momento de ejecutarla.

2.3 Criterio cualitativo

Se refiere a la clasificación según sean las fuentes materiales o culturales. Es un criterio que basa su distinción en el tipo de lectura que puede darse a un documento, el cual puede interesar como objeto o por su mensaje. O por ambos. Para Aróstegui, las fuentes culturales son todas las que no son arqueológicas; todas aquellas escritas, habladas, simbólicas o audiovisuales¹⁵⁶; en ellas, las fuentes narrativas o no narrativas tienen como referencia al relato para su clasificación¹⁵⁷. Sabiendo así, que una fuente

¹⁵⁵Compárense: Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 192-194; Marc Bloch, Ob. cit., p. 51-53; y Cardoso, Ob. cit., p. 147.

¹⁵⁶ Conocida esta expresión de Aróstegui, es necesario revisarla y criticarla en referencia al término *cultura* de Burke aplicado en esta investigación, categoría incluyente de prácticamente todo lo que se puede aprender en una sociedad dada, siguiendo así una línea antropológica en coincidencia con la perspectiva también antropológica de Geertz. Paradójicamente, Aróstegui excluye de lo cultural lo arqueológico, en función de la clasificación de las fuentes bajo el criterio cualitativo, incluyendo sólo a lo escrito, hablado, simbólico o audiovisual. Con la finalidad de evitar confusiones, en este punto se toma en cuenta lo cultural aceptado por Aróstegui, solamente en función de la clasificación taxonómica en sí.

¹⁵⁷ Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 195.

narrativa es un relato¹⁵⁸, y en este caso particularmente, poético¹⁵⁹, el *Himno de la Victoria* se ubica en la clasificación, como fuente cultural, escrita y narrativa.

2.4 Criterio cuantitativo

Fuentes seriadas y fuentes no seriadas. Una fuente es seriada, sea material o cultural, si está compuesta de muchas unidades o elementos similares, que pueden ser ordenados numéricamente o no. Dan cuenta de un hecho repetido. Algunas pueden no estar seriadas, pero son seriables: un conjunto de testamentos, los sermones religiosos de una determinada época, los discursos políticos, etc. Las fuentes no seriadas o no seriables serían esencialmente las cualitativas, sin embargo, el investigador puede expresar en forma de serie, la información producida por sus fuentes¹⁶⁰. El *Himno de la Victoria* está clasificado jerárquicamente así:

Fondo: *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez.*

Sección 3: Documentación musical.

Subsección 1: Manuscritos.

Serie 2: Cuadernos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada.

Unidad Archivística 9: Himnos patrióticos.

Documento 12.

Es la razón por la cual el *Himno de la Victoria* es una fuente seriada.

En fin, según la taxonomía de las fuentes, el *Himno de la Victoria* califica así:

- a. Desde el punto de vista posicional: indirecta.
- b. Desde el punto de vista intencional: voluntaria, intencional, testimonial.

¹⁵⁸ Para conocer la implicación cierta entre fuente narrativa y relato, véase: Paul Ricoeur. “La identidad narrativa” en Wordpress, 2112, pp. 339-355; p. 342-343. <http://textosontología.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf> Consultado el 21-01-2024. De esa manera, ¿es el texto del *Himno de la Victoria* un relato? Sí, porque un relato es un texto referencial con temporalidad representada, es decir, tiene una secuencia de, al menos, tres proposiciones, constituidas cada una de éstas por un agente (sujeto) y un predicado. Ver Tzvetan Todorov, “Texto” en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., p. 340.

¹⁵⁹ La cualidad de ‘poético’ se justifica ampliamente en la interpretación del *Himno de la Victoria*, Capítulo III.

¹⁶⁰ Julio Aróstegui, Ob. cit., pp. 195-196.

- c. Desde el punto de vista cualitativo: cultural, verbal, escrita y narrativa.
- d. Desde el punto de vista formal-cuantitativo: seriada.

La anterior clasificación opera en cuatro cualidades medulares que le confieren a dicha fuente, según la taxonomía, rasgos de fuente potencialmente analizable, aun cuando es preciso aplicar otro examen: de ello tratan los párrafos subsiguientes.

Para Aróstegui, poseer las fuentes de la investigación y clasificarlas taxonómicamente no asegura el <<método histórico>>. Es necesario determinar la autenticidad, la datación, la historia material de ellas mismas y la de los soportes que las contienen¹⁶¹. El análisis documental es “el conjunto de principios y de operaciones técnicas que permiten establecer la fiabilidad de cierto tipo de informaciones para el estudio y aplicación de un determinado proceso histórico.”¹⁶² Bloch sostiene que no se debe aceptar ciegamente lo expuesto por los documentos históricos, y por ello debe aplicarse el método de crítica, para distinguir lo verdadero de lo falso; Cardoso enfatiza lo fundamental de determinar si un documento es auténtico o no, y de restablecer el texto en su forma primera. En ese sentido, la verificación de la autenticidad, el origen, la distinción entre la forma y contenido de una fuente, son operaciones fundamentales, y pueden reunirse en la comprobación de la fiabilidad. El historiador debe resolver el problema de la fiabilidad de sus fuentes, previo a aplicar cualquier técnica investigativa¹⁶³.

3. Fiabilidad

Para considerar como tal a una fuente, ésta debe ser fiable, y deben verificarse los siguientes elementos: en primer lugar: la autenticidad; en segundo lugar: la depuración de la información; y en tercer lugar: la contextualización o comparación¹⁶⁴:

¹⁶¹Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 197.

¹⁶²Ibídem, p. 198.

¹⁶³Compárense: Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 199; Marc Bloch, Ob. cit., p. 65; y Cardoso, Ob. cit., p. 142.

¹⁶⁴ Julio Aróstegui, Ob. cit., pp. 199-200.

3.1 Autenticidad

a. Técnicas de datación (estratificación, radiactividad, comprobación de dataciones explícitas). A ese respecto, aunque Bloch no se refiere especialmente a la identificación del lugar del documento, sí habla explícitamente de la necesidad de verificar autor y fecha, alertando la falsedad por engaño. Cardoso es enfático: el autor, la fecha y el lugar deben tratar de ser identificados en un contexto de crítica de procedencia¹⁶⁵. A ese respecto, la partitura manuscrita muestra, como datos principales en su encabezamiento: el título de la obra, sus autores y la dedicatoria, como se ilustra:

ENCABEZAMIENTO DEL MANUSCRITO
HIMNO DE LA VICTORIA

“=Himno de la Victoria=

Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera

Letra de Gabriel González

Música de Willis

i Castilla”

www.bdigital.ula.ve

Es necesario identificar, por tanto, del manuscrito, a su autor, así como al lugar y la fecha de dicha copia.

El autor: Se conocen los autores de la obra: Gabriel González en la letra y Willis i Castilla (sic)¹⁶⁶ en la música. Además, puede inferirse que el manuscrito *Himno de la Victoria* fue copiado por Luis Felipe Medina Prada. Ahora bien, **¿Por qué puede inferirse que el manuscrito *Himno de la Victoria* fue copiado por Luis Felipe Medina Prada?** Es una conjetura con altas probabilidades de ser cierta: se atribuye la caligrafía del manuscrito a Medina Prada, puesto que es conocido, según testimonio oral de José Luis Medina Ramírez, hijo de Medina Prada, que la gran mayoría de manuscritos pertenecientes al *Archivo Medina Prada – Medina Ramírez*, son del puño

¹⁶⁵ Compárense: Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 199; Marc Bloch, Ob. cit., pp. 72-73; y Cardoso, Ob. cit., p. 143.

¹⁶⁶El apellido “Willis” presenta un error de escritura en el manuscrito-partitura, particularidad que será tratada más adelante en el subtítulo: Comprobación externa de la información [Crítica de restitución].

y letra de Medina Prada, quien firma otros manuscritos componentes del mismo archivo, de idéntica caligrafía a la del *Himno de la Victoria*. Existen en dicho archivo otros manuscritos de bastante diferenciable caligrafía y sin firma; esos no pueden ser atribuidos a Medina Prada.

El lugar: El lugar de la copia es probablemente Táriba, durante el año 1930 o siguientes. **¿Por qué?** El original fue publicado en el diario gráfico *Mundo al Día* de Bogotá el 25 de enero de 1930¹⁶⁷. El manuscrito no indica el lugar de la copia. Sin embargo, pueden hacerse dos conjeturas hasta el momento:

-Una posibilidad es que Medina Prada haya visitado en 1930 o años posteriores, a sus tíos maternos residentes en Gramalote, Norte de Santander, y que haya sido allí en donde copió la partitura, considerando que sus tíos también eran músicos. Esta opción ha sido difícil de verificar hasta ahora.

-Desde otra posibilidad, Medina Prada residía en Táriba, ejerciendo funciones de maestro de capilla y de escribiente del Archivo Parroquial desde muy joven hasta 1938 cuando falleció. Ello es un indicio conducente a pensar en una alta posibilidad de que fue allí en donde hizo la copia, partiendo probablemente del original externo inserto en *Mundo al Día* o de otra copia, provenientes de Colombia. Aunque esa presunción presenta dificultad para verificar, sí es posible argumentarla, como se expone en el Capítulo III.

La fecha: Se propone ca. 1930-1938 como el periodo de tiempo en el cual fue copiado el *Himno de la Victoria*. **¿Por qué?** Es una alta posibilidad, pues tomando en cuenta el año de fallecimiento de Medina Prada: 1938, la copia ocurrió entre la fecha de publicación en *Mundo al Día* y 1938. En fin, se toma como autor de la copia a Luis Felipe Medina Prada; al lugar de ella: Táriba; y al periodo de tiempo: ca. 1930-1938.

Por otro lado, tanto Aróstegui como Cardoso estiman importante el examen del soporte y la conservación del documento¹⁶⁸. El soporte del *Himno de la Victoria* es

¹⁶⁷ Sí están fechados otros manuscritos del puño y letra de Medina Prada.

¹⁶⁸ Compárese en Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 198; y Ciro Cardoso, Ob. cit., p. 143.

papel cartulina, es decir, un papel más grueso y más resistente que el normal de escritura o el de impresión; su gramaje suele ser desde unos 180 a 200 g/m² hasta los 350 g/m²¹⁶⁹. Las dimensiones del documento, especificadas en la <<Ficha de documentación de archivo>> son: 27 x 34 cm. cada folio.

La cartulina, amarillenta, presenta manchas, algunos exigüos agujeros producidos por algún tipo de gorgojo o polilla, y unos signos de rotura en los bordes y en el dobléz del díptico, debidos tanto al desgaste por el uso, como al almacenamiento durante la cadena de custodia; rasgos no intervinientes en la legibilidad tanto del texto como de la música. Presenta un logotipo comercial identificativo de la editora de la pauta musical (es decir, de los folios sólo impresos con pentagramas), pero este no es legible porque se encuentra justo en el dobléz meridiano roto, mas sí se lee un número de catálogo de la editorial en donde fue impresa la pauta musical o pentagramas: “Nr. 2493”. Se percibe la falta de al menos un folio, dado que el último verso está incompleto en texto y en sus correspondientes compases de música.

Es importante agregar ciertas evidencias sugerentes de la magnitud del uso al cual fue sometido el documento, pues los signos de desgaste del manuscrito *Himno de la Victoria*, es decir, manchas y roturas en los bordes y esquinas de la partitura, son producto, tal vez, de un pulcro y solemne ritual: extraer la partitura de su almacenamiento, posicionarla en el atril del órgano o piano, rozarla con los dedos, ejecutarla musicalmente y volver a resguardarla. Lectura entre líneas que orienta a preguntarse cuántas veces Medina Prada ejecutó la obra y con qué propósito en particular. De la partitura manuscrita *Himno de la Victoria* se muestran, en la Figura 4, la fotografía del logotipo comercial de la casa editora de la pauta musical, y en la Figura 5 un extracto del borde izquierdo del f. 1.

¹⁶⁹ S/a, DICAL, tienda de papel. Sin datos de edición <https://dical.es/blog/disenio/gramaje-y-espesor-del-papel-todo-lo-que-debes-de-saber#:~:text=Cartulinas%3A%20Se%20trata%20de%20un.los%20350%20g%2Fm2> Consultado el 26-2-2024.

Figura 4
FOTOGRAFÍA DEL LOGOTIPO COMERCIAL DE LA EDITORA DE
LA PAUTA MUSICAL



Fuente: Manuscrito Himno de la Victoria. Signatura: Cj. 1 lg. 9 n°12 del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez.*

Figura 5
BORDE IZQUIERDO (EXTRACTO) DEL f. 1 DE LA PARTITURA
MANUSCRITA *HIMNO DE LA VICTORIA*

www.bdigital.ula.ve



Fuente: Manuscrito Himno de la Victoria. Signatura: Cj. 1 lg. 9 n°12 del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez.*

b. Técnicas lingüísticas (lexicografía, análisis del estado de la lengua), erudición literaria. Bloch reconoce la importancia de la lingüística en la comparación de textos en función de decidir las semejanzas y diferencias entre copias y originales. Cardoso

hace una diferenciación interesante: el examen de la lengua en particularidades regionales y estilo, se aplica en la crítica externa del documento; los cambios y hábitos lingüísticos se consideran en la crítica interna¹⁷⁰. La letra del *Himno de la Victoria* se presenta manuscrita en idioma español actual, como se adelantó en Capítulo 1 (Se expone de nuevo a efectos de una mejor comprensión por parte del lector):

TRANSCRIPCIÓN PALEOGRÁFICA DEL *HIMNO DE LA VICTORIA*

=Himno de la Victoria= {h 1} {1} Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera Letra de Gabriel González {2} Música de Willis {3} i Castilla). {4} Marziale {5} Abur! colombianos, la patria os es- {6} pera preciso es i urgente a Colombia sal- {7} var. Vamos a las urnas con Olaya Herrera {8} i votar á triunfar á votar a triunfar. {h 2} {1} [música] {2} En manos proceras el pendón ondea; {3} cuaja de auroras el momento está. Experto pi- {4} loto la ruta franquea del triunfo las [.]

Se organiza luego verso a verso:

“=Himno de la Victoria=

Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera Letra de Gabriel González
Música de Willis
i Castilla

Marziale¹⁷¹

[Verso 1] Abur! colombianos, la patria os espera

[Verso 2] preciso es i urgente á Colombia salvar.

[Verso 3] Vamos a las urnas con Olaya Herrera

[Verso 4] i votar á triunfar á votar a triunfar.

[Verso 5] En manos proceras el pendón ondea;

[Verso 6] cuaja de auroras el momento está.

[Verso 7] Experto piloto la ruta franquea,

[Verso 8] del triunfo las” [incompleto]

Presenta variantes en la conjunción copulativa <<y>> y la preposición <<a>>. Así, el progreso de la conjunción copulativa <<y>>, se presenta apareciendo en el manuscrito-partitura como <<i>> en el subtítulo: “Música de Wills i Castilla”; en el

¹⁷⁰Compárese en Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 199-200; Marc Bloch, Ob. cit., pp. 100-101, 113; y Ciro Cardoso, Ob. cit., 143-144, 146. El término ‘erudición’ es utilizado por Cardoso para denominar de otra manera a la crítica externa.

¹⁷¹Indicación de expresión musical, voz italiana: marcial, guerrero. Ver “marziale” en Enrique Fontanillo Merino (compilador), Ob. cit., p. 231.

verso 2: “Preciso es **i** urgente á Colombia salvar”; y en el verso 4: “**i** votar á triunfar a votar a triunfar. Dice Corominas:

“Y, conjunción, hacia 1440, antes <<e>>, mediados del siglo X, que predomina en toda la Edad Media. Del latín “ET”. Desde fin del siglo XV el uso de <<y>> y <<e>> tiende a quedar fijado en la forma moderna, aunque hasta el siglo XVII hay bastantes escritores que emplean <<y>> aun ante otra <<i>>.”¹⁷²

Se aprecia así, la evolución a lo largo de casi cinco siglos hasta 1930, del fonema <<y>>, apareciendo en tres ocasiones como <<i>> en el manuscrito *Himno de la Victoria*¹⁷³.

Además, la preposición <<á>> con tilde, aparece en dos ocasiones: en el verso 2 “Preciso es **i** urgente á Colombia salvar”; y en el verso 4: “**i** votar, á triunfar, á votar, a triunfar”. Aparece sin tilde sólo en una oportunidad. En relación a ello, es interesante conocer que, según la 3ra. edición de la *Ortografía Española* de 1763¹⁷⁴, las vocales a, e, o, u, se acentuaban si cumplían función de enlace dentro de una oración¹⁷⁵. Posteriormente fue eliminada dicha norma. Se advierte de esa interesante evolución de la lengua en el manuscrito *Himno de la Victoria*, aun cuando las variantes de dichos fonemas <<y>> y <<a>> mantienen el mismo significado.

El texto posee rasgos claros, a primera vista, de un discurso de estilo entusiasta dirigido a los votantes, exhortándoles a ejercer el sufragio en favor del candidato Olaya Herrera, cuestión que se justifica filológicamente más adelante en la aplicación de la técnica de *estudios lingüísticos* (Capítulo III).

c. Análisis de la historia de la fuente. Bloch lo denomina ‘procedencia’ del documento, recomendando indicar brevemente tal regla universal de probidad.

¹⁷² Joan Corominas, “Y”. Ob. cit., p. 613.

¹⁷³ Al respecto, en la edición de *El Tipógrafo*, impreso en Tárriba el 20 de mayo de 1907, se observa la presencia de la conjunción copulativa <<y>> a lo largo de todo el ejemplar; de igual manera, en *El Mortero*, de Tárriba, 3 de mayo de 1912. En ambos impresos, la preposición <<á>> con tilde sí aparece de manera recurrente en todo el ejemplar. Ello atestigua la variabilidad de la ortografía.

¹⁷⁴ Publicación de la Real Academia Española.

¹⁷⁵ Judith Molina Barthe, *La evolución de la ortografía española desde los inicios hasta hoy*. Tesis de Grado. Universitat de Girona. Mayo de 2016. p. 52. https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/13318/MolinaBartheJudith_Treball.pdf?sequence=1 Consultado el 4-12-2023.

Cardoso se refiere al ‘origen’ de un documento, en cuanto a la ubicación geográfica y el medio social que lo produjo¹⁷⁶. Así pues, es de recordar que dicha fuente pertenece al *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*; de tal manera, la historia de la obtención del *Himno de la Victoria* es la misma del archivo nombrado, en particular de la historia de su documentación musical, cuyo origen se presenta en el Capítulo I de manera explícita.

3.2 Depuración de información

a. Coherencia interna de la fuente (rastreo de interpolaciones). Bloch advierte sobre los engaños producto de las interpolaciones. Cardoso sostiene que “las interpolaciones, o sea, pasajes agregados, intercalados en el texto por sucesivos copistas, se evidencian por el hecho de causar problemas lingüísticos o gramaticales, contradicciones y anacronismos”¹⁷⁷. En el texto del *Himno de la Victoria* se observa coherencia en el texto, sin rasgos de interpolaciones, resultado de la confrontación con otras fuentes, y así se explica detalladamente en el ítem siguiente.

b. Comprobación externa de la información [Crítica de restitución]. *En el caso del Himno de la Victoria*, se realiza una confrontación con dos fuentes externas, en un ejercicio de Crítica de restitución tal como Langlois y Seignobos la teorizaron en 1898: ellos sostienen la necesidad de depurar y restituir un documento a su forma primera, con la finalidad de obtener el mejor texto posible, sobre todo si se trata de una copia, pues el documento original pudo haber sido alterado con omisiones, interpolaciones, errores voluntarios o involuntarios, a riesgo de nuevas alteraciones si fue copiado más de una vez. De ello trata la crítica de restitución¹⁷⁸. Afirman estos dos historiadores franceses:

¹⁷⁶Compárese en Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 200; Marc Bloch, Ob. cit., p. 71; y Ciro Cardoso, Ob. cit., 143.

¹⁷⁷Ciro Cardoso, Ob. cit., p. 143. Compárese con Aróstegui, Ob. cit., p. 199; y con Marc Bloch, Ob. cit., p. 78.

¹⁷⁸Charles V, Langlois y Charles Seignobos, *Introducción a los Estudios Históricos*. Francisco Sevillano Calero (ed.), Alicante, Universidad de Alicante, 2003, pp. 101-114. <https://archive.org/details/langlois-c.-seignobos-c.-introduccion-a-los-estudios-historicos-1898-2003> Consultado el 10-12-2023. Título original de la obra: *Introduction aux Études Historiques*. Paris:

“... la mayor parte de los errores materiales pueden ser advertidos cuando se conocen sus formas habituales: confusiones de sentido, de letras y de términos, transposiciones de palabras, de sílabas y letras, adiciones ortográficas (repetición gratuita de sílabas o caracteres), haplogías (sílabas o palabras que sólo se han escrito una vez, cuando hubieran debido duplicarse), palabras mal separadas, frases mal puntuadas, etc. Errores como éstos los han cometido los amanuenses de todas las épocas y todos los países, prescindiendo de la grafía de los originales y de la lengua en que estuviesen redactados.”¹⁷⁹

De esa manera es presentada por Cardoso, quien cita a Langlois y Seignobos. Por su parte, Bloch recomienda restituir falsedades mediante confrontaciones de testimonios¹⁸⁰. Dicho lo anterior, es necesario realizar la Crítica de restitución al manuscrito *Himno de la Victoria*, pues siendo este, copia de una partitura publicada en *Mundo al Día* de Bogotá el 25 de enero de 1930 o de otra copia, es susceptible de contener errores durante la transmisión del documento. Asimismo, se advierte de la incompletitud de la partitura manuscrita, y se desconoce si el manuscrito es copia de otra copia. Se confronta el texto del *Himno de la Victoria* con las siguientes dos fuentes externas, dada la situación de la hasta ahora, inaccesibilidad a la partitura originalmente publicada en *Mundo al Día*:

FUENTE “A”. Oscar Javier Zapata Hincapié en su artículo “Atraer el pueblo a las urnas: la campaña electoral de Enrique Olaya Herrera”¹⁸¹ (Zapata Hincapié solo presenta el texto del *Himno*... no la partitura).

FUENTE “B”. El archivo en formato MP3 de audio, titulado *Banda Municipal con coro -Himno de la Victoria. (Himno) Gabriel González - Alejandro Wills- Alberto Castilla*, incluido en el Disco Compacto titulado “Alejandro Wills – Parte 2 – Serie Compositores Colombianos”¹⁸².

Librairie Hachette, 1898. Si bien estos dos autores son representantes inequívocos del positivismo, algunos de sus aportes son de uso actual, en una perspectiva más amplia en la consideración del documento. Han tomado en cuenta algunos de esos aportes, autores como Bloch y Cardoso.

¹⁷⁹Charles V, Langlois y Charles Seignobos, Ob. cit., pp. 105-106.

¹⁸⁰Compárense: Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 199; Marc Bloch, Ob. cit., p. 72; y Ciro Cardoso, Ob. cit., 143.

¹⁸¹Oscar Javier Zapata Hincapié, Ob. cit., p. 223.

¹⁸²El disco compacto (CD) “Alejandro Wills – Parte 2 – Serie Compositores Colombianos” fue adquirido en formato digital en una transacción de compra a un coleccionista de música colombiana, a través de la página web de YouTube: “Clásicas Colombianas” <https://www.youtube.com/@ClasicasColombianas1> En ese sitio se encuentran los datos de contacto de

En el siguiente Cuadro 2 se exponen a modo de cuadro comparativo, los textos:

1. En la primera columna: del manuscrito.
2. En la segunda columna: según Zapata Hincapié, identificado como FUENTE “A”.
3. En la tercera columna: según lo escuchado en el archivo de audio, identificado como FUENTE “B”.

Además, se resaltan en gris los términos que presentan variaciones entre las tres fuentes:

Cuadro 2

CUADRO COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO DEL *HIMNO DE LA VICTORIA* DEL MANUSCRITO-PARTITURA, EL TEXTO PRESENTADO POR ZAPATA HINCAPIÉ; Y EL TEXTO DEL ARCHIVO DE AUDIO.

	Texto presente en el manuscrito	Texto según Zapata Hincapié FUENTE “A”	Texto según el archivo de audio FUENTE “B”
Encabezado	Himno de la Victoria Letra de Gabriel González Música de Willis y Castilla. Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera.	Himno de la Victoria Dedicado al eximio estadista doctor Enrique Olaya Herrera, candidato de la concentración nacional para Presidente de la República. Letra de Gabriel González. Música de Willis y Castilla.	Himno de la Victoria Gabriel González - Alejandro Wills- Alberto Castilla.
Verso 1	Abur! colombianos, la patria os espera	Colombianos, la patria os espera	Abur, colombianos, la patria os espera
Verso 2	preciso es i urgente a Colombia salvar.	preciso es y urgente a Colombia salvar.	preciso y urgente a Colombia salvar.
Verso 3	Vamos a las urnas con Olaya Herrera	Vamos a las urnas con Olaya Herrera	Vamos a las urnas con Olaya Herrera
Verso 4	i votar á triunfar á votar a triunfar	a votar a triunfar a votar a triunfar.	a votar a triunfar a votar a triunfar.

su titular, a través de los cuales se hizo la diligencia de la compra. Dicho CD contiene 20 obras musicales cuyo autor es Alejandro Wills. Afortunadamente, incluye el tema *Himno de la Victoria*. Compra realizada el 1-4-2023. Se cita así: “Banda Municipal con coro Himno de la Victoria” (L.: Gabriel González, M.: Alejandro Wills y Alberto Castilla) en *Alejandro Wills – Parte 2 – Serie Compositores Colombianos*. Tema nro. 20, Clásicas Colombianas, s/f.

Verso 5	En manos proceras el pendón ondea;	En manos proceras el pendón ondea;	En manos proceras el pendón ondea;
Verso 6	cuaja[?]de auroras el momento está.	cuajada de auroras el momento está.	cuajada de auroras el momento está.
Verso 7	Experto piloto la ruta franquea,	Experto piloto la ruta franquea	Experto piloto la ruta franquea,
Verso 8	del triunfo las [incompleto, falta de un folio]	del triunfo las dianas repercuten ya	del triunfo las dianas repercuten ya
Repetición del verso 8		del triunfo las dianas repercuten ya	del triunfo las dianas repercuten ya

Fuentes: Manuscrito *Himno de la Victoria*, Cj. 1 lg. 9 n° 12 del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*; FUENTE “A”: Oscar Javier Zapata Hincapié, Ob. cit., p. 223; y FUENTE “B”: Banda Municipal con coro “Himno de la Victoria” (L.: Gabriel González, M.: Alejandro Wills y Alberto Castilla), Ob. cit.

Se observó el siguiente conjunto de particularidades en el Cuadro 2:

1. En el manuscrito se observan las <<i></i> en lugar de <<y>>, asunto ya revisado supra; del mismo modo, las “á” con tilde. La FUENTE “B” presenta solo <<y>>, y no tilda la preposición <<a>>. Este ítem tiene relación con la evolución de la lengua, y no debe calificarse como “error”. Es posible que, al momento de la copia, Medina Prada, habituado a utilizar ocasionalmente la conjunción copulativa “i” en lugar de “y”, y las preposiciones “á” con tilde, copió el *Himno de la Victoria* de la manera como se sintiese complacido para su lectura¹⁸³. Se restituyen, en consecuencia, las <<i></i> por <<y>> y las <<á>> por <<a>>.

2. El apellido de Alejandro Wills, coautor de la música, aparece como <<Willis>> en el manuscrito y en la FUENTE “A”. Causa extrañeza el error idéntico en ambos textos. Esto conduce a la conjetura de que el inserto en *Mundo al Día* contenga ese error, pero hasta ahora no ha podido hallarse esa fuente. En la identificación del archivo de audio, es decir, FUENTE “B”, se lee <<Wills>>, como es correcto, pues de esa

¹⁸³ En un ejercicio de comparación lingüística con otras partituras manuscritas por Medina Prada identificadas con su firma, pertenecientes a la *Colección Medina Prada – Medina Ramírez*, se observa el uso de “i” en lugar de “y” ocasionalmente, y de igual manera las “á” con tilde.

manera aparece el apellido del autor en el buscador de internet y en la identificación del CD citado. Se restituye como <<Wills>>.

3. En el verso 6 se lee en la FUENTE “A” y en la FUENTE “B”: <<cuajada de auroras el momento está>>, línea en la cual se observa una incoherencia de género, pues <<cuajada>> es adjetivo femenino, siendo “momento” sustantivo masculino, por lo cual debería leerse <<cuajado de auroras el momento está>>. Sin embargo, inexplicablemente, tanto la FUENTE “A” como la FUENTE “B” presentan dicha incongruencia, lo cual conduce a conjeturar que el inserto en *Mundo al Día* se publicó con ese error. Por otra parte, se lee en el manuscrito: <<cuaja>>¹⁸⁴, error de copiado, se asume. En la restitución se deja <<cuajada>>, considerando que de esa manera se encuentra tanto en la fuente “A” como en la “B”, aunque no tenga sentido el verso, situación que se “resuelve” al transcribir modernamente más adelante.

4. En el manuscrito se lee, luego de la identificación del *Himno...*, “Dedicada”, cuando debería ser “Dedicado”, y así evitar una incoherencia de género. Parece ser un error de copiado por parte de Medina Prada. Además, la dedicatoria en el manuscrito no es idéntica a la presentada por Zapata Hincapié. Se restituye de manera completa.

5. El verso 8 está incompleto en el manuscrito, pues sólo aparece una parte: <<del triunfo las>>, faltando obviamente, también los últimos compases de música correspondientes. La palabras faltantes en el manuscrito son <<dianas repercuten ya>> más la repetición del verso 8 completo: <<del triunfo las dianas repercuten ya>>, tal como aparecen tanto en la FUENTE “A” como en la FUENTE “B”. Este ítem tiene que ver con la desaparición de un folio, o más de uno. Sin embargo, siendo de cortas dimensiones la parte faltante, puede inferirse la falta de sólo un folio. Se restituye completando el verso 8 y agregando su repetición.

¹⁸⁴En el Capítulo III al momento de aplicar la técnica de *estudios lingüísticos*, se explica el significado poético de dicho verso 6 y del texto completo del *Himno de la Victoria*.

6. La interjección: <<Abur!>> con la cual comienza, tanto la partitura manuscrita¹⁸⁵ (omitido el signo de exclamación inicial) como también la FUENTE “B”, no aparece en la FUENTE “A”. Ello indicaría un error de omisión por parte de Zapata Hincapié (FUENTE “A”) al momento de transcribir la letra del *Himno de la Victoria* a partir de la partitura impresa, pues el autor cita al periódico *Mundo al Día* como fuente de la letra del *Himno*... ¡Tal paradoja es ejemplo del riesgo potencial para el investigador, de consultar fuentes inexactas! En la restitución se deja tal como aparece en el manuscrito-partitura: <<Abur!>>

Vistas las variantes en el léxico del *Himno de la Victoria* manuscrito, en relación con las fuentes “A” y “B”, es posible argumentar que:

*“Un copista, cuya lengua materna es la misma que la de la obra que él copia, entenderá regularmente (a excepción de obras particularmente difíciles o con una finalidad crítica) el sentido de aquello que va transcribiendo en el mismo acto de la transcripción, y estará, de este modo, expuesto a la inevitable tentación o al inevitable riesgo de sustituir, de omitir, de insertar y también, en donde el texto le parezca equivocado, de corregir.”*¹⁸⁶

En ese sentido, tanto Medina Prada como Zapata Hincapié son susceptibles de cometer errores en sus copias del *Himno de la Victoria* en diferentes épocas y lugares, siendo el idioma español la lengua materna de ambos, y *Mundo al Día* un periódico escrito ese idioma. En el siguiente Cuadro 3 se muestra en la segunda columna, el texto del *Himno de la Victoria* restituido.

Ahora bien, en procura de la comprensión óptima e interpretación atinada del texto (más adelante, Capítulo III), es permitido, no interviniendo su significado y bajo determinadas libertades, enmendar ciertas formas de escritura, y proceder a la *transcripción* del texto restituido. Para ello se atiende a una preceptiva: las Normas para la transcripción de Documentos Históricos Panamericanos, las cuales toman en cuenta las variaciones en ortografía, sintaxis o redacción —relacionadas con las normas

¹⁸⁵En el Capítulo III al momento de aplicar la técnica de *estudios lingüísticos*, se explica el significado poético de dicho verso 1 y del texto completo del *Himno de la Victoria*.

¹⁸⁶José Manuel Lucía Megías, “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española”, *Revista de poética medieval*. Universidad de Alcalá, nro. 2, 1998, pp. 115-153; p 147.<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=194011> Consultado el 28-1-2024.

actuales—, halladas en documentos del siglo XIX e inicios del XX¹⁸⁷. Siguiendo tal normativa en el ‘modo de transcripción modernizada’¹⁸⁸, dirigida a textos con fines de difusión, pueden permitirse las siguientes licencias en la restitución en este caso:

a. Asumir como correcto: “cuajado [con ‘o final’] de auroras el momento está” en función de procurarle sentido literario del verso.

b. Adicionar las comas (,) correspondientes al verso 4: <<a votar₂, a triunfar₂, a votar₂, a triunfar.>>, considerando que se trata de cuatro oraciones cortas equivalentes, que deberían estar separadas por una ligera pausa, la cual debe estar rigurosamente indicada¹⁸⁹.

c. Adicionar el signo de exclamación inicial a la interjección <<Abur!>>: <<¡Abur!>>. De esa manera está correctamente escrito¹⁹⁰.

De ese modo, se expone en la primera columna del siguiente Cuadro 3, el texto del manuscrito. Y en la segunda columna se muestra el texto restituido con ayuda de las fuentes externas mencionadas, transcrito con la guía de las Normas para la transcripción de Documentos Históricos Panamericanos:

www.bdigital.ula.ve

¹⁸⁷Se trata de una aproximación a un ejercicio de ecdótica: Derivado del gr. ἐκδοσις *ékdosis* 'edición'; cf. gr. mod. εκδοτικός *ekdotikós* 'editorial, relativo a la edición'. 1. adj. Pertenciente o relativo a la ecdótica. 2. f. Disciplina que estudia los fines y los medios de la edición de textos. <https://dle.rae.es/ecdotico> Consultado el 28-1-2024.

¹⁸⁸Normas publicadas en el *Boletín Interamericano de Archivos*, vol. I, 1974. En: Branka Tanodi, “Documentos Históricos, Normas de transcripción y publicación”, Cuadernos de Historia, Serie Ec. y Soc., nro. 3, Arch. Y Ftes., CIFFyH-UNC, Córdoba, 2000, pp. 159-270; <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/9870/31222> Consultado el 18-2-2024.

¹⁸⁹El Diccionario Panhispánico de dudas expone, sobre el uso correcto de la coma (,), en el ítem 2.4.3.: “Se separan mediante comas los miembros gramaticalmente equivalentes dentro de un mismo enunciado: (...) *No te vayas sin correr las cortinas, cerrar las ventanas, apagar la luz y echar la llave.* Ver S/a, “COMA²” en Diccionario panhispánico de dudas, s/f, s/p. <https://www.rae.es/dpd/coma> Consultado el 28-1-2024.

¹⁹⁰Según el Diccionario Panhispánico de dudas, los signos de apertura (¿, ¡) son característicos del español y no deben suprimirse por imitación de otras lenguas en las que únicamente se coloca el signo de cierre: ⊗*Qué hora es?*; ⊗*Qué alegría verte!* Lo correcto es ¿*Qué hora es?*; ¡*Qué alegría verte!* Ver S/a, “Signos de interrogación y exclamación” en Diccionario panhispánico de dudas, s/f, s/p. <https://www.rae.es/dpd/signos%20de%20interrogaci%C3%B3n%20y%20exclamaci%C3%B3n> Consultado el 28-1-2024.

Cuadro 3
CUADRO COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO DEL
MANUSCRITO-PARTITURA Y EL TEXTO RESTITUIDO Y
FINALMENTE TRANSCRITO¹⁹¹

	Texto manuscrito	Texto restituido	Texto finalmente transcrito
Encabezamiento	Himno de la Victoria Letra de Gabriel González Música de Willis i Castilla. Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera.	Dedicado al eximio estadista doctor Enrique Olaya Herrera, candidato de la concentración nacional para Presidente de la República. Letra de Gabriel González. Música de Willis y Castilla.	Dedicado al eximio estadista doctor Enrique Olaya Herrera, candidato de la concentración nacional para Presidente de la República. Letra de Gabriel González. Música de Wills y Castilla.
Verso 1	Abur! colombianos, la patria os espera	Abur!, colombianos, la patria os espera	¡Abur!, colombianos, la patria os espera
Verso 2	preciso es i urgente a Colombia salvar.	preciso es y urgente a Colombia salvar.	preciso es y urgente a Colombia salvar.
Verso 3	Vamos a las urnas con Olaya Herrera	Vamos a las urnas con Olaya Herrera	Vamos a las urnas con Olaya Herrera
Verso 4	i votar á triunfar á votar a triunfar.	a votar a triunfar a votar a triunfar.	a votar, a triunfar, a votar, a triunfar.
Verso 5	En manos proceras el pendón ondea;	En manos proceras el pendón ondea;	En manos proceras el pendón ondea;
Verso 6	cuaja de auroras el momento está.	cuajada de auroras el momento está.	cuajado de auroras el momento está.
Verso 7	Experto piloto la ruta franquea,	Experto piloto la ruta franquea,	Experto piloto la ruta franquea,
Verso 8	del triunfo las [<i>incompleto</i> <i>por falta de un folio</i>]	del triunfo las dianas repercuten ya.	del triunfo las dianas repercuten ya.
Repetición del verso 8		del triunfo las dianas repercuten ya.	del triunfo las dianas repercuten ya.

Fuente: Elaboración propia tomando en cuenta el Cuadro 2.

Ahora bien, puede surgir la interrogante siguiente:

¹⁹¹En adelante, se utiliza a fines del análisis crítico, el texto transcrito (3ra. columna), pero se indica sólo como ‘restituido’.

¿Musicalmente, puede ser restituido el extracto faltante de la partitura manuscrita *Himno de la Victoria*?

La respuesta se dirige hacia reconstruir los compases faltantes del verso 8 y su repetición. De ello, resulta útil recuperar un antecedente pertinente: la restitución de partes de alto y oboes, que hizo el músico compositor, profesor, ejecutante e investigador Juan Bautista Plaza (Caracas, 1898 -1965) a la obra *Salve Regina* del músico de la colonia Juan Manuel Olivares (Caracas, 1760 – 1797), hecho ya expuesto en el Capítulo I. En ese sentido, el músico Francisco Javier Duque Medina, bisnieto de Luis Felipe Medina Prada y nieto de José Luis Medina Ramírez¹⁹² es quien realiza una reconstrucción musical del material faltante del *Himno de la Victoria*, conociendo el texto transcrito por Zapata Hincapié, y *antes* de conocerse la existencia del archivo MP3 de audio del *Himno de la Victoria*¹⁹³. La restitución musical es realizada con base en los rasgos musicales comunes en el género musical ‘himno’. Así, deben, preferentemente, crearse los compases finales de la obra en la misma tonalidad inicial, y haciendo usos corrientes de los grados ‘tónica’, ‘subdominante’ y ‘dominante’¹⁹⁴. En la siguiente Figura 6, se muestra la partitura del *Himno de la Victoria*, copiada y restituida la parte final faltante, por Duque Medina, tomando como fuente el manuscrito de su bisabuelo Medina Prada.

¹⁹² Duque Medina es estudiante de la carrera de Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Dirección Orquestal en la Universidad Nacional de las Artes en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Hizo uso del programa informático de edición de partituras denominado ‘Sibelius’ en la copia y reconstrucción de la parte faltante del *Himno*...

¹⁹³ El correo electrónico con la partitura restituida por parte de Duque Medina se recibió el 3-4-2023. De la existencia del audio del *Himno*... se tuvo conocimiento días después; se hizo la compra y se recibió el archivo MP3 el día 11 del mismo mes, por parte del coleccionista colombiano.

¹⁹⁴Revisar el texto: José Rafael Saavedra Vásquez, Ob. cit., p. 16.

Figura 6
 EN TRES IMÁGENES, PARTITURA DEL *HIMNO DE LA VICTORIA*.
 EN LA 3RA. IMAGEN, UN ASTERISCO (*) INDICA EL INICIO
 DE LOS COMPASES RESTITUIDOS

Himno de la Victoria

Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera

Letra de Gabriel González

Música de Willis i Castilla

Marziale

Al - bur! co - lom - bia - nos la pa - tria os es - pe - ra

pre - ci - so es i ur - gen - te a Co - lom - bia sal - var.

Va - mos a las ur - nas con O - la - ya He - rre - ra

— i vo - tar a triun - far a vo - tar a triun-

far.

En ma-nos pro - ce - ras el pen-dón on-

de - a; cua - ja - da de au - ro - ras el mo-men-to es-

tá. Ex - per - to pi - lo - to la ru - ta fran-

que - a del triun - fo las dia - nas re - per - cu - ten

ya del triun - fo las dia - nas re - per - cu - ten

1. ya. 2. ya.

Fuente: Elaboración de Francisco Javier Duque Medina, autor también de la restitución.

Presentada la restitución requerida, la interpretación de dicha composición se aborda explícitamente en el Capítulo III de esta investigación, al exponer el análisis

crítico al *Himno de la Victoria*. En los subsiguientes párrafos se continúa con el análisis de la fiabilidad del documento, en su tercera subdivisión: la contextualización o comparación.

3.3 Contextualización

a. Técnicas de clasificación documental¹⁹⁵. Antonia Heredia Herrera¹⁹⁶ clasifica los documentos desde diversos puntos de vista. En primer lugar, pueden ser *simples* (piezas documentales) o *compuestos* (unidades archivísticas). En el Capítulo I de este corpus, en donde se examina al *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* abordándolo desde la Archivística, se estableció que el *Himno de la Victoria* es una unidad simple perteneciente a la Unidad archivística denominada Himnos patrióticos. En ese sentido, el *Himno de la Victoria* es un documento simple perteneciente a una Unidad archivística.

En segundo lugar, de acuerdo con la manera de transmisión de la información, Heredia Herrera considera que los documentos pueden ser: *Documentos textuales*. En ellos la información se transmite a través de un documento escrito, sean manuscritos o impresos; *documentos gráficos*, si la información es transmitida a través de mapas, planos o dibujos; *documentos en imagen*, como fotografías, diapositivas, películas; documentos audiovisuales, los cuales transmiten la información a través de la imagen o el sonido; *documentos legibles por máquina*: banda, cintas perforadas, informáticos. Así, el *Himno de la Victoria*, de acuerdo con la manera de transmisión de información, es un documento textual, pues se trata de documento escrito.

En tercer lugar, Heredia Herrera clasifica a los documentos de acuerdo con la calidad de sus autores, ya sean públicos o privados. Los *documentos públicos* han de ser emitidos por entes públicos. Los *documentos privados* son elaborados por particulares sin intervención de alguna autoridad pública o representantes legales. De acuerdo a ello, el *Himno de la Victoria* es un documento privado, debido también a las

¹⁹⁵ Ver Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 200.

¹⁹⁶ Antonia Heredia Herrera, Ob. cit. pp. 137-138.

razones por las cuales el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* es un archivo privado, asunto argumentado suficientemente en la Segunda Parte de esta investigación.

b. Análisis de <<series>> o <<familias>> de documentos. Bloch advierte de la dificultad de reunir los documentos necesarios sin la ayuda de los inventarios, catálogos y bibliografía. Para Cardoso, ese procedimiento forma parte de la heurística, o búsqueda de las fuentes¹⁹⁷. Supra, en la clasificación taxonómica, criterio cuantitativo, se expone la ubicación del *Himno de la Victoria* en el fondo: Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez. La signatura del documento *Himno de la Victoria* es: Cj. 1 lg. 9 n° 12.

c. Comparación de fuentes diversas. Para Bloch, un testimonio reconocido como auténtico debe poseer rasgos similares a testimonios vecinos. Cardoso habla acerca, citando a Furet, de la necesaria coherencia entre textos de la misma naturaleza¹⁹⁸. En este apartado se coteja el manuscrito *Himno de la Victoria* con otros manuscritos de orden similar, alojados en el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, relacionados entre sí por poseer la condición de himno. Si bien *no* se encuentran en dicho archivo otras composiciones musicales de corte exhortativo, *sí* se observan himnos diversos de corte marcial o patriótico, como los himnos nacionales de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, el himno del Estado Táchira y un himno paralelo al himno de Pamplona (posee la misma música, pero diferente letra), además de otros tantos de tono litúrgico, identificados también como himnos. Es decir, existe coherencia entre el género musical del *Himno de la Victoria* con otras composiciones pertenecientes al *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, de rasgos compatibles con el género musical <<himno>>.

¹⁹⁷ Compárese en Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 200; Marc Bloch, Ob. cit., p. 58; y Ciro Cardoso, Ob. cit., 136.

¹⁹⁸ Compárese en Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 200; Marc Bloch, Ob. cit., p. 95; y Ciro Cardoso, Ob. cit., pp. 140-148.

Desde el punto de vista del *Himno de la Victoria* en sí como composición original, también es posible contrastar con, al menos, los títulos de otras composiciones de corte similar publicadas en *Mundo al Día* en 1930, obras también dedicadas al candidato. Aparecen, de acuerdo a Cortés Polanía, el pasillo “Olaya Herrera” de Reinaldo Rico, asimismo: “Adelante, himno de la Concentración Nacional” de Martín Alberto Rueda y texto de Antonio Quijano Torres (La Concentración Nacional estuvo constituida por agrupaciones de apoyo a Olaya Herrera). También, el pasodoble “Olaya Herrera” de F. Beleño Gómez¹⁹⁹. Además, atendiendo a Zapata Hincapié, se encuentra también en *Mundo al Día*, una adaptación de Emilio Murillo dedicada a Olaya Herrera en ritmo de bambuco, la cual dice: “Colombia entera se salva al triunfar Olaya Herrera, y corre detrás de su bandera, pues solo con él salvar se espera”²⁰⁰. Aparte de ellos, está: “Canto de la victoria”. De J. Velasco, cuya letra dice:

*“Llega ya la victoria sagrada, ya se mira la aurora venir, y la patria contempla confiada de grandeza por gloria surgir. La bandera se eleva gallarda, canta el pueblo la gesta triunfal. La victoria los libres aguardan, flota al viento el pendón nacional.”*²⁰¹

Se observa coherencia entre el *Himno de la Victoria* con las composiciones mencionadas, pues sus títulos expresan admiración y fervor por el candidato. Aparte de ello, las letras de las composiciones que las tienen, son similares al texto del *Himno de la Victoria*. Representan la confianza en la salvación de la patria, tras una campaña triunfante dirigida por el garante de la libertad, Olaya Herrera. En fin, al comparar el

¹⁹⁹ Ver Jaime Cortés Polanía, Ob. cit., pp. 122-147. NOTA: la partitura del pasodoble “Olaya Herrera”, de F. Beleño Gómez, mencionado por Cortés Polanía, se encuentra en el repositorio digital de la Biblioteca Nacional de Colombia. En ella se leen los subtítulos: “Dedicado en nombre del pueblo de Magangué al Partido Republicano. Original para MUNDO AL DÍA”. Se trata de una partitura para piano solo. Véase en: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/269077 Dicho repositorio también dispone de la partitura titulada: “Olaya Herrera. Marcha triunfal”. Autor: Teófilo Becerra. Véase en: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/269160 Consultados el 7-12-2023. Una contrastación de este tipo complementa el estudio de manera interesante, pues conociendo al menos los títulos de las obras, ellos muestran rasgos del contexto musical de las elecciones presidenciales de 1930 en Colombia, notándose la exaltación hacia la figura del candidato. En dicho repositorio no se ha hallado aún el *Himno de la Victoria*.

²⁰⁰ Mundo al Día, 29 de enero de 1930. En: Oscar Javier Zapata Hincapié, Ob. cit., p. 224.

²⁰¹ Mundo al Día, 25 de enero de 1930. Este *Canto de la Victoria* de J. Velasco, salió publicado en el ejemplar de *Mundo al Día*, en la misma fecha de publicación del *Himno de la Victoria*. Ver en: Oscar Javier Zapata Hincapié, Ob. cit., p. 223.

documento con otras fuentes, se observa afinidad desde dos puntos de vista: tanto musical como de contenido textual.

Vistos así los párrafos precedentes, según la taxonomía de las fuentes el *Himno de la Victoria* califica desde los siguientes puntos de vista: **a.** Desde el punto de vista posicional: indirecta. **b.** Desde el punto de vista intencional: voluntaria, intencional, testimonial. **c.** Desde el punto de vista cualitativo: cultural, verbal, escrita y narrativa. **d.** Desde el punto de vista formal-cuantitativo: seriada. La autenticidad examinada desde el punto de vista de la datación, da como resultados aproximados: el autor de la copia es Luis Felipe Medina Prada. La fecha de la copia es ca. 1930-1938; y para establecer el lugar de la copia se conjeturan dos posibilidades: Táriba y Gramalote (Norte de Santander). El soporte, papel cartulina, muestra rasgos de desgaste, e invita a preguntarse cuál fue la magnitud de su uso por parte del maestro de capilla Medina Prada.

Desde la lexicografía y el análisis del estado de la lengua, se advierte notablemente la evolución de la lengua en el manuscrito *Himno de la Victoria*, habiendo observado las variantes de los fonemas <<y>> y <<a>>. A primera vista, se trata de un discurso exhortativo a favor del candidato Olaya Herrera, invitando a los votantes a apoyarlo. El procedimiento de la restitución del documento arroja interesantes datos relacionados con el riesgo del investigador a consultar fuentes portadoras de errores, y la transcripción del tipo ‘modernizada’ coadyuva a una mejor comprensión de un texto con intenciones de ser difundido. A ese respecto, el uso de normas es relevante.

La contextualización del documento aporta también información importante en vías de detectar su validez. El *Himno de la Victoria* es un documento textual simple o pieza documental perteneciente a una Unidad archivística. Confrontándolo con otros documentos similares en la Unidad archivística a la cual pertenece, se halla coherencia entre ellos. Del mismo modo sucede al comparar otros impresos de *Mundo al Día*, con la partitura *Himno de la Victoria* en fechas cercanas al día 25 de enero de 1930.

En consecuencia, el *Himno de la Victoria* califica como documento histórico, conocida la cantidad y variedad de información proporcionada, siendo un documento perteneciente a un archivo personal nunca sometido a estudio e inédito. Puede adicionarse a ello la nutrida información (proporcionada en la Segunda Parte) que muestra el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, del cual se conocen su historia y dos instrumentos de organización archivística: el cuadro de clasificación o descripción multinivel, y la <<descripción archivística>> según la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD (G)). Todos esos factores portadores de información capital, conducen hacia el análisis crítico de dicho documento a exponerse en el Capítulo III, procedimiento destinado a determinar el significado de la presencia del *Himno de la Victoria*, composición musical colombiana, en el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, localizado en Táriba.

Por otra parte, es interesante apreciar que, en vista de los resultados, las preceptivas de la crítica blochiana sumadas a los presupuestos de crítica externa de Cardoso y al de la *investigación histórica* de Aróstegui, producen resultados óptimos si se considera su minuciosidad y completitud. Supone un progreso en el siglo XX en el ámbito histórico-metodológico.

CAPÍTULO III

“DEL TRIUNFO LAS DIANAS REPERCUTEN YA”

En este capítulo se desarrolla un discurso que cumple expectativas relacionadas con el significado del texto y música del documento-partitura objeto de estudio, así como con su alcance cultural en el sentido de tratarse de una copia cuyo origen más antiguo conocido es una partitura impresa, inserta en *Mundo al Día* en Bogotá el 25 de enero de 1930, hallándose tal copia manuscrita en Táriba. Para ello deben cumplirse los objetivos específicos segundo y tercero. El segundo: Elaborar el análisis crítico del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* a partir, 1º) de la aplicación de una *técnica de estudios lingüísticos*, y 2º) del análisis musical; y el tercer objetivo específico: Justificar el *Himno de la Victoria* como testimonio de la permeabilidad cultural entre Venezuela y Colombia, ca. 1930-1938. Ambos, considerando el entorno cultural en el cual fue impresa la obra musical como punto inicial de un recorrido que atraviesa una frontera binacional culminando en la pluma de Medina Prada en Táriba. Un potencial estudio puede estar referido al contexto cultural del hecho en sí de la copia, cuestión no tratada en esta investigación, debido a, por los momentos, falta de fuentes suficientes y adecuadas.

A tal efecto, para Bloch, el papel del análisis o interpretación documental posterior a la crítica en todo orden de investigaciones, debe ser abordado desde diversas perspectivas o fenómenos sociales²⁰². Cardoso, por su parte, repara en la crítica interna de Langlois y Seignobos. La interpretación o hermenéutica permite apreciar el contenido y el sentido de un texto a partir de la lengua y contexto social en el cual fue creado el documento:

“Además de la lengua, hay que tomar en cuenta las convenciones sociales: los hábitos de pensamiento, las actitudes intelectuales, las maneras de sentir, las ideas socialmente transmitidas y los estereotipos dependen de la psicología colectiva, que

²⁰² Marc Bloch, Ob. cit., p. 112-121.

cambia con el tiempo, el lugar, el grupo social y cultural, etc. Solo es posible interpretar un texto correctamente tomando en cuenta todo ello.'²⁰³

Adicionalmente, Aróstegui sostiene que en ese nivel del <<método histórico>>, se aplican las técnicas de investigación histórica, y advierte de la escasez de bibliografía pertinente, así como también señala de la relación estrecha, necesaria e insustituible, entre la teoría, el método y las técnicas en la búsqueda de respuestas sólidas y acertadas a los problemas planteados. Las técnicas se componen de un conjunto de reglas comprobadas y repetidas, correspondientes con los principios metodológicos: son el elemento clave en la construcción de los datos, y estos, elementos estructurados conceptualmente, no son el simple resultado de la observación de los documentos. El historiador debe dominar tanto el <<método histórico>> como las técnicas convenientes a su investigación²⁰⁴.

Visto así, puede decirse que, al seleccionar y aplicar correctamente una técnica investigativa al texto del *Himno de la Victoria*, se estará transformando la información contenida en dicho documento, en datos conducentes a percibir con mayor exactitud la realidad representada en él, es decir, a interpretarla acertadamente.

Para Aróstegui, una técnica cualitativa en su rama filológica es de *estudios lingüísticos*, el cual debe contemplar la aplicación de recursos como: estado de la lengua, etimología, semántica, semiótica, forma del discurso, figuras literarias, en el texto a analizar²⁰⁵. En ese sentido, se ha seleccionado particularmente para esta investigación, el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1984), conjunto de ensayos escritos por Oswald Ducrot²⁰⁶ y Tzvetan Todorov^{207, 208}, como

²⁰³ Ciro Cardoso, Ob. cit., pp. 145-146.

²⁰⁴ Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 203.

²⁰⁵ Ibídem, p. 208.

²⁰⁶ El filólogo Oswald Ducrot (París, 1930) es director de estudios de la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. <https://www.anagrama-ed.es/autor/ducrot-oswald-319>

²⁰⁷ Ensayista búlgaro, Tzvetan Todorov (Sofía, Bulgaria, 1939 – París, 2017) fue lingüista, historiador, filósofo, semiólogo, crítico y teórico literario, estudió Filología eslava en su ciudad natal, con maestros de la altura de Roman Jakobson. Posteriormente se trasladó a Francia, donde aprendió de grandes filólogos como Roland Barthes y Gérard Genette y se doctoró en 1966. <https://www.lecturalia.com/autor/761/tzvetan-todorov>

²⁰⁸ Como se indica, se sigue en este capítulo el procedimiento de *estudios lingüísticos* del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, sin embargo, tomar en cuenta la totalidad de

guía para el análisis del texto del *Himno de la Victoria* bajo las señas de los tres órdenes de *regularidad semiótica*: las tres dimensiones sintáctica, semántica y pragmática de un signo:

- a. la sintaxis estudia la relación de los signos entre sí;
- b. la semántica estudia la relación existente entre los signos y sus significados; y
- c. la pragmática estudia la relación existente entre los signos y sus usuarios²⁰⁹.

Es útil recordar la preponderancia semiótica del concepto de Geertz sobre *cultura*, a la cual considera ligada a las “tramas de significación” humanas. En ese sentido, es necesario advertir que, en el acto de significar, tanto la sintaxis como la semántica necesariamente se entrelazan y potencian entre sí en un contexto socio cultural determinado. Además, es primordial analizar el orden pragmático de la significación, es decir, el contexto psicológico y social de la realidad en estudio, pues los significados “no son independientes del mundo en que nacen y circulan, sino que forman parte de las acciones sociales, afectivas y expresivas a través de las cuales vivimos en sociedad”²¹⁰. La anterior afirmación es muy importante, puesto que articula coherente y sólidamente a la tríada sintaxis – semántica – pragmática con el contexto cultural de la realidad estudiada.

Dicho lo anterior, y conociendo que la semiótica es la ciencia de los signos, se justifica la técnica de los *estudios lingüísticos* para analizar críticamente el texto del *Himno de la Victoria*, siendo que, según Ducrot, los estudios filológicos o lingüísticos se sostienen en la morfología (las palabras tomadas independientemente de sus relaciones en la frase), en la sintaxis, en la semántica y en los medios materiales de

ellos excedería la pretensión del segundo objetivo específico, razón por la cual se enfatiza solamente en los aspectos filológicos relacionados estrictamente con el análisis crítico del documento.

²⁰⁹Tzvetan Todorov, “Sociolingüística” en: Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., p. 107.

²¹⁰ Juan Miguel Aguado, *Introducción a las teorías de la Comunicación y la Información*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 262; pp. 98-99. <https://usam.siabcloud.com/backendsiab/viewer/viewer.php?idobra=11603&urlindex=0> Consultado el 2-12-2023.

expresión (pronunciación, escritura)²¹¹. Todo lo anterior armoniza con el siguiente colofón saussureano: “La lengua es un sistema de signos que expresan ideas”²¹².

Se presenta a continuación el texto del *Himno de la Victoria* restituido bajo el procedimiento de la *información documental* desarrollado en el Capítulo II, separados en párrafos o cuartetos:

HIMNO DE LA VICTORIA RESTITUIDO

Himno de la Victoria

Dedicado al eximio estadista doctor Enrique Olaya Herrera, candidato de la concentración nacional para Presidente de la República.

Letra de Gabriel González. Música de Wills y Castilla

[*Párrafo I o 1er. cuarteto*]:

Marziale

[*Verso 1*] ¡Abur! Colombianos, la patria os espera.

[*Verso 2*] preciso es y urgente a Colombia salvar.

[*Verso 3*] Vamos a las urnas con Olaya Herrera

[*Verso 4*] a votar, a triunfar, a votar, a triunfar.

[*Párrafo II o 2do. cuarteto*]:

[*Verso 5*] En manos proceras el pendón ondea;

[*Verso 6*] Cuajado de auroras el momento está.

[*Verso 7*] Experto piloto la ruta franquea

[*Verso 8*] del triunfo las dianas repercuten ya.

[*Repetición del verso 8*] del triunfo las dianas repercuten ya.

²¹¹ Oswald Ducrot, “Componentes de la descripción lingüística”, en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., p. 67.

²¹² Tzvetan Todorov, “Semiótica” en: Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov., Ob. cit., p. 106. Dicha frase icónica de Ferdinand Saussure fue recabada por sus alumnos Charles Bally y Albert Sechehaye, en el *Curso de Lingüística General* (1916), apuntes de clase, redactado a partir de las ideas expresadas por Saussure en tres cursos sobre lingüística general dictados en 1906-1907, 1908-1909 y 1910-1911 en la Universidad de Ginebra, en Suiza, además de algunas de sus notas.

1. Letra y música en armonía

La versificación²¹³ distingue el verso de la prosa, tomando en cuenta la presencia del metro, la rima y las formas fijas. El metro se basa en la sílaba y el acento, y una serie métrica de sílabas forma un verso. La rima es la repetición sonora que sobreviene al final del verso: en la rima asonante solamente son idénticos los sonidos de las vocales, v. gr., ‘amigo/camino’; en las rimas consonantes hay igualdad en todos los sonidos a partir de la última vocal acentuada v. gr., ‘jazmines/jardines’. Goethe propuso, por su parte, que la emoción exaltada es una de las formas naturales de la poesía. Visto así, el texto del *Himno de la Victoria* presenta un discurso vehemente. De allí puede deducirse su carácter de poema, y como tal puede referirse a él, en adelante.

Así, de acuerdo al metro, el poema del *Himno de la Victoria* posee dos párrafos, cada uno de ellos conteniendo cuatro versos dodecasílabos, con la excepción del verso 4: <<A votar, a triunfar, a votar, a triunfar>>, que suma una sílaba más, recordando que, si la palabra final del verso es aguda, se adiciona una sílaba, para quedar en 13. El acento del poema se presenta de la siguiente manera: en la mayoría de los versos, cada inicio de ellos está acentuado de manera yámbica, es decir, una sílaba breve y seguidamente una sílaba fuerte, a excepción del verso 3; <<Vamos...>>. Eso está en similitud con el canto gregoriano, dado que la mayoría de sus textos tiene acento yámbico al inicio²¹⁴. Atendiendo a la partitura restituida en el Capítulo II, se extraen de ella las sílabas fuertes, es decir, las correspondientes al primer tiempo de cada compás, a excepción de cada primer tiempo que prosiga con ligadura desde el compás anterior. Se indican a continuación en el Cuadro 4, las sílabas fuertes de cada verso, y las sílabas fuertes desde la música teniendo como fuente la partitura restituida, no sin antes recordar que la ‘prosodia’ tanto lingüística como musical tiene que ver con la acentuación, es decir con las frecuencias del sonido, la variación de la intensidad.

²¹³Tzvetan Todorov, “Versificación” en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., pp. 220-227.

²¹⁴Alec Robertson, “Canto llano” en Alec Robertson y Denis Stevens (compiladores), Ob. cit., p. 276.

Dicho lo anterior, la acentuación en la versificación está relacionada con la música, mediante la ‘prosodia’, término que emplea la lingüística para denominar a la envolvente de frecuencias que genera un hablante, es decir, a la acentuación. En música, este envolvente de frecuencias, junto al ritmo, constituyen la base del denominado “lenguaje no verbal” en su aspecto sonoro, no gestual. Ergo, la prosodia tanto lingüística como musical son de especie similar. Existen redes neuronales independientes para entender la música y el significado de las palabras, y redes neuronales comunes para entender la música y la prosodia²¹⁵.

Cuadro 4
PROSODIAS LINGÜÍSTICA Y MUSICAL
EN EL HIMNO DE LA VICTORIA.

Versos	Prosodia lingüística (Sílabas acentuadas gramaticalmente)	Prosodia musical (Sílabas acentuadas musicalmente)
[Párrafo I o 1er. cuarteto]:		
[Verso 1] ¡Abur! Colombianos, la patria os espera.	2, 5, 8, 11	2, 5, 8, 11
[Verso 2] Preciso es y urgente a Colombia salvar.	2, 5, 8, 11	5, 8, 11
[Verso 3] Vamos a las urnas con Olaya Herrera.	1, 5, 9, 11	5, 11
[Verso 4] A votar, a triunfar, a votar, a triunfar.	3, 6, 9, 12	3, 6, 9, 12
[Párrafo II o 2do. cuarteto]:		
[Verso 5] En manos proceras el pendón ondea.	2, 5, 9, 11	5, 11

²¹⁵ Hermes Luaces, “Hacia una nueva teoría de la música”, Quodlibet, revista de especialización musical, nro. 56, 2, 2014, pp. 7-29; p. 18. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/395388> Consultado el 28-1-2024.

[Verso 6] Cuajado de auroras el momento está.	2, 5, 9, 11	5, 8, 11
[Verso 7] Experto piloto la ruta franquea.	2, 5, 8, 11	5, 11
[Verso 8] Del triunfo las dianas repercuten ya.	2, 5, 9, 11	5, 11

Fuente: Elaboración propia, con base en Tzvetan Todorov, “Versificación” en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., pp. 220- 227; y en: Hermes Luaces, Ob. cit., p. 18.

Atendiendo a la rima, el poema del *Himno de la Victoria* tiene los siguientes rasgos: es del tipo ABAB (rima encadenada o francesa), puesto que presenta el siguiente orden: en el 1er. cuarteto: era-ar-era-ar, y en el 2do. cuarteto: dea, tá, quea, ya. Además, es una rima femenina, dado el acento en la penúltima sílaba (la 11ava.) de cada verso. El poema presenta rima asonante en todos los versos a excepción de la rima consonante de los versos 1 y 3: <<¡Abur! Colombianos, la patria os espera>> / <<Vamos a las urnas con Olaya Herrera>>. Asimismo, las estrofas son isométricas, pues poseen el mismo número de versos cada una, es decir, cuatro. De allí su nomenclatura de *cuartetos*²¹⁶. Dicho poema no cuenta con *formas fijas* como el soneto.

En el caso de la música vocal con texto, se conservan las leyes de la poesía, por lo que se refiere a la acentuación²¹⁷, es decir, a la versificación. Además, el manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* presenta la parte del piano. Y el archivo MP3 contentivo de una grabación en audio del *Himno*, está acompañada con banda marcial. Eso lleva a recordar que los cantos de himnos, desde la antigüedad, se acompañan con instrumentos²¹⁸. Caso especial son los ‘lieder’, canciones acompañadas regularmente por piano, en las cuales el texto, de autores reconocido como Goethe, Schiller, Heine, entre otros representantes de la poesía romántica alemana, tuvo importancia suma. El piano del siglo XIX técnicamente es superior a sus antecesores, proporcionando un

²¹⁶Cada verso dodecasílabo puede ser dividido, a su vez, en dos, resultando dos hemistiquios hexasílabos por cada verso.

²¹⁷Hans Joachim Moser, *Estética de la música*, Carlos Gerard, traductor, México, UTEHA, 1966, pp. 218; p. 17.

²¹⁸Alec Robertson, “Canto llano” en Alec Robertson y Denis Stevens (compiladores), Ob. cit., pp. 415-434.

sonido expresivo no logrado antes, cualidad aprovechada por los grandes compositores pianísticos románticos²¹⁹.

Además, un texto, sea poético o no, debe poseer rasgos de causalidad, la cual reúne condiciones tales como las condiciones de existencia, las consecuencias, las motivaciones²²⁰. En el poema del *Himno de la Victoria* es notoria la causalidad desde el primer verso hasta el último, así, en el 1er. cuarteto se trata de un llamado dirigido hacia los integrantes de la nación, pues la patria está esperándolos. Seguidamente en el segundo cuarteto surge la exhortación a votar por Olaya Herrera, con la previsualización del triunfo en el mismo verso. Luego se argumentan las cualidades del candidato, como héroe y potencial conductor del país, en un ejercicio de motivar a la masa votante. El cierre del texto se objetiva en la previsualización del triunfo, a sucederse de manera inminente. El triunfo del candidato Olaya Herrera constituye la solución al problema por el cual <<Preciso es y urgente a Colombia salvar>> (verso 2). El autor Gabriel González crea una composición poética solvente con ciertos cánones artísticos como la rima y la métrica, con la finalidad de obtener un producto artístico amable, asimilable por el público, que a la vez anime a dar el voto a Olaya Herrera a través de la emoción producida tanto por el poema como por la música.

En la poesía, J. Maritain adjetiva, además del conocimiento, la emoción²²¹. La poesía es creada con sentimientos de pasión y emoción. Es un arte para las causas²²². Debe estimular nuestras emociones. No hay ninguna clase de emociones que el arte no intente objetivar²²³. “La poesía es un arte de comunicación, al menos implícita en el que el creador, el poeta, pretende suscitar una resonancia en el espíritu y en la sensibilidad de los individuos que lo escucharán, a través del espacio y el tiempo...”²²⁴. De esta manera, vista está la intención primera del poema del *Himno de la Victoria*: incitar mediante las emociones el apoyo a Olaya Herrera.

²¹⁹ Joaquín Navarro (compilador), Ob. cit., p. 80.

²²⁰ Tzvetan Todorov, “Texto” en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Ob. cit., pp. 337-343.

²²¹ Pablo Mora, *Poesología*. San Cristóbal, Fondo Editorial UNET, 2005, pp. 504; p. 17.

²²² *Ibidem*, p. 48.

²²³ Ducasse, citado por Pablo Mora, Ob. cit., p. 74.

²²⁴ Abraham Moles, citado por Pablo Mora, Ob. cit., p. 76.

La historia de las emociones acoge varios trabajos, entre los cuales están: *El otoño de la Edad Media* de Huizinga. Su autor estima “el alma apasionada y violenta de la época”. Esa obra será tomada por el sociólogo Elias para su propio trabajo de historia de las emociones. Peter Gay investigó sobre amores y odios en la burguesía decimonónica. Theodore Zeldin, sobre ambición, amor, preocupación u otras emociones en el siglo XIX francés. Los trabajos de Carol y Peter Stearns han estado a favor de la ‘emocionología’ histórica. William Redy liga la antropología y psicología de las emociones, diciendo que una declaración de amor no es una simple expresión de sentimientos, sino un acto de manipulación en el que se busca estimular, intensificar o incluso transformar los sentimientos del amado²²⁵.

También, en su estudio sobre el origen de la música, el antropólogo Steven Mithen afirma que las emociones humanas como la felicidad, tristeza, cólera, miedo y disgusto existen desde menos a seis millones de años atrás, y la música, existente desde el origen de la humanidad, influyó en ellas. Según este autor,

“existen pruebas que demuestran que la capacidad de hacer y entender música está grabada en nuestro genoma por efecto de nuestra historia evolutiva, y esto implica que la música cumplió necesariamente una función importante para la supervivencia de nuestra especie en los primeros estadios de su evolución”²²⁶.

De esta manera, es universal la capacidad para responder emocionalmente al sonido y reconocer ciertas emociones en la prosodia del lenguaje y en la música²²⁷.

La partitura del *Himno de la Victoria* presenta varios rasgos contentivos de emocionalidad. Consta de 46 compases. A continuación, la Figura 7 presenta la partitura con el análisis armónico, en la cual se aprecian otros rasgos descritos en los párrafos subsiguientes, de acuerdo al texto de Lárez²²⁸.

²²⁵ Peter Burke, *Qué es...* Ob. cit., pp. 134-135.

²²⁶ Pablo Mora, ob. cit., p. 19.

²²⁷ Ídem.

²²⁸ Violeta Lárez. *Armonía I*. Caracas, UNEARTE Ediciones, 1era. Edición 2011, pp. 102.

Figura 7
 EN TRES IMÁGENES, ANÁLISIS ARMÓNICO DEL *HIMNO DE LA VICTORIA*.
 EN LA 3RA. IMAGEN, UN ASTERISCO (*) INDICA EL INICIO DE LOS COMPASES RESTITUIDOS

Himno de la Victoria
 Dedicada al Dr. Enrique Olaya Herrera Letra de Gabriel González
 Música de Willis i Castilla

Frase 1
 Marziale

F₂ Mayor

Al - bur! co - lom - bia - nos la pa - tria os es - pe - ra

pre - ci - so es i ur - gen - te a Co - lom - bia sal - var.

Frase 2

Va - mos a las ur - nas con O - la - ya He - rre - ra

2

13

i vo - tar a triun - far a vo - tar a triun -

(Sin acompañamiento, cesio de Fa)

17

far. modulación

Si bemol Mayor

Fr. 2 Coro

En ma - nos pro - ce - ras el pen - dón on -

27

de - a; cua - ja - da de au - ro - ras el mo - men - to es -

I

V⁴₃

www.bdigital.ula.ve

Detailed description: This is a handwritten musical score for a piece titled 'Reconocimiento'. The score is written on a page numbered '2' at the top left. It consists of four systems of music. The first system (measures 13-16) features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are 'i vo - tar a triun - far a vo - tar a triun -'. A handwritten note below the piano part says '(Sin acompañamiento, cesio de Fa)'. The second system (measures 17-26) includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'En ma - nos pro - ce - ras el pen - dón on -'. Handwritten annotations include 'far. modulación', 'Si bemol Mayor', and 'Fr. 2 Coro'. The third system (measures 27-30) continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'de - a; cua - ja - da de au - ro - ras el mo - men - to es -'. Handwritten annotations include 'I' and 'V⁴₃'. A large watermark 'www.bdigital.ula.ve' is overlaid across the middle of the page.

31 3

Frases 2

tá. Ex - per - to pi - lo - to la ru - ta fran -

35

que a del triun - fo las dia - nas re - per - cu - ten

39

del triun - fo las dia - nas re - per - cu - ten

43

ya. ya.

Buenos Aires, 10 de noviembre 2023.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Reconocimiento'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Spanish. The guitar part includes various chords and techniques, with handwritten annotations such as 'Frases 2', 'IV', 'IV dim', 'I 6/4', 'V', 'I', 'IV 6', 'II (6)', 'I 6', and 'V'. The piece concludes with a double bar line and a first/second ending. A date and location are written at the bottom right: 'Buenos Aires, 10 de noviembre 2023.' A large watermark 'www.bdigital.ula.ve' is overlaid on the middle of the score.

Fuente: Francisco Javier Duque Medina

Reconocimiento

“La armonía es la parte de la teoría musical que se encarga de estudiar los acordes (combinación de, por lo menos, tres sonidos de diferentes nombres y alturas), las relaciones y fenómenos que ocurren entre ellos, la forma de enlazarlos, así como también su uso de manera lógica y natural.”

En este caso, el análisis armónico refiere a registrar las tonalidades (grupos de tres o más sonidos simultáneos) presentes en la partitura, acerca de las cuales puede justificarse o inferirse el porqué de su presencia. La nomenclatura de cifrado armónico aplicada a la mano izquierda del piano (el pentagrama inferior de cada grupo en la partitura), tiene el siguiente significado:

I = primer grado.

II⁶ = segundo grado en su primera inversión.

II^{6/4} = segundo grado en su segunda inversión.

III^{6M} = tercer grado en su primera inversión, mayor.

IV/I = primer grado del cuarto grado. A partir de ese compás 24, el cuarto grado pasa a ser el primero.

IV = cuarto grado (subdominante)

IV⁶ = cuarto grado en su primera inversión.

V^{7dim} = quinto grado séptima disminuida.

V = quinto grado (dominante).

V^{4/3} = quinto grado séptima en su segunda inversión

V⁷ = quinto grado séptima

VI = sexto grado

VI^{6/4} = sexto grado en su segunda inversión

VII² = séptimo grado con el bajo en la 7ma. del acorde.

Se observa así, el uso de diversidad de grados a partir tanto de Fa mayor en la primera parte o estrofa y a partir de Si bemol en la segunda parte o coro. El esquema de inversión de intervalos crea una sensación de estabilidad, y a la vez de contraste y variación en la obra, y por lo tanto, son efectos que influyen en la emoción del oyente. A su vez, al acorde de séptima disminuida produce una sensación de tensión, enriqueciendo la armonía en general de la obra.

La primera parte o 1er. cuarteto está en la tonalidad Fa mayor, empezando en su segundo grado, sol menor, el cual se traslada eventualmente a la tonalidad principal en

el compás 4, pasando luego por 4tos. y 5tos. grados o substitutos, es decir, Si bemol y Do mayor, siendo lo común en la música popular occidental. A ese respecto, como ejemplo en la historia de la música cantada, las melodías gregorianas, recitativas, están basadas en los modos dominantes, aunque no siempre terminan en la fundamental²²⁹.

Aparece una modulación Fa- Fa7 en los compases 17 y 18, para pasar hacia la nueva tonalidad Sí bemol mayor en el compás 19, es decir, modula hacia el 4to. grado de la Fa mayor. Esta nueva parte o 2do. cuarteto puede considerarse el coro, y se separa de la primera parte (estrofa) por medio de un interludio compuesto por la modulación mencionada y 5 compases en la nueva tonalidad antes de empezar el coro en el compás 25. El coro se ejecuta 2 veces, para volver Da Capo, es decir al principio del himno, para repetir todo exactamente igual y terminar al final del coro.

A ese respecto, la tonalidad Fa Mayor, que "puede expresar generosidad, determinación, amor"²³⁰, se compone de las notas Fa, Sol, La, Si bemol, Do, Re y Mi, y también es una de las tonalidades más interesantes y utilizadas en la música clásica y contemporánea. Caracterizada por su sonido brillante y optimista, de celebración, esta tonalidad es muy popular en la música de danza y en obras para piano²³¹. Así pues, la tonalidad es otro rasgo evidente de los compositores de expresar emoción a quien la escuche o ejecute. Es de considerar que otra de las partituras conformantes del Fondo: *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*. Sección 3: Documentación musical, Subsección 1: Manuscritos, Serie 2: Cuadernos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada, Unidad Archivística 9: Himnos patrióticos, el Himno Nacional del Perú, está en la tonalidad Fa mayor. Otro ejemplo de himno en la misma tonalidad de Fa mayor es un documento que reposa en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid: un himno dedicado a “Su Majestad la Reyna (sic) Isabel II y a su augusta familia”, en

²²⁹ Alec Robertson, “Canto llano” en Alec Robertson y Denis Stevens (compiladores), Ob. cit., pp. 213-242.

²³⁰ Benet Casablancas, “Las tonalidades y su significado. Una aproximación”, Quodlibet, revista de especialización musical, nro. 2, 1995, pp. 3-18; p. 5. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=186965> Consultado el 20-12-2023.

²³¹ S/a, “Descubriendo la tonalidad de Fa mayor”. Blog de música, sin datos de edición. https://www.undiaunacancion.es/descubriendo-la-tonalidad-de-fa-mayor/?expand_article=1 Consultado el 28-12-2023.

1866²³². Conviene, asimismo, recordar la conformación de los primeros himnos de La India, en los cuales a cada sílaba correspondía una nota, hábito que permanece en la música actual. Igualmente, debe recordarse la estrecha relación entre texto y música a lo largo de la historia de la música cantada, visto en el Capítulo I.

El tiempo del *Himno...* es de seis octavos, es decir de seis notas corcheas por compás. Advierte, con la indicación “Marziale”, que debe ejecutarse con intención marcial, guerrera. Eso ya es un primer indicio de la intención emocional de los compositores Wills y Castilla. Presenta la armadura de Fa mayor hasta el compás 19, a partir de allí, presenta la armadura de Si bemol mayor. La melodía está relacionada íntimamente con el poema, correspondiendo a cada sílaba una nota musical, la mayor parte de las veces, en notas cortas e intervalos anchos.

La primera parte o estrofa, puede separarse a su vez en 2 secciones distintas que comprenden los versos 1 y 2 entre los compases 1 al 8:

¡Abur!, colombianos, la patria os espera
preciso es y urgente a Colombia salvar.

Y entre los compases 9 al 17, los versos 3 y 4:

Vamos a las urnas con Olaya Herrera
a votar, a triunfar, a votar, a triunfar.

La segunda parte o coro comprende los versos 5 al 8, repitiéndose el último:

En manos proceras el pendón ondea;
cuajado de auroras el momento está.
Experto piloto la ruta franquea,
del triunfo las dianas repercuten ya.
del triunfo las dianas repercuten ya.

Resulta útil recordar la cita de Revueltas expuesta en el subcapítulo “Imaginario político” del Capítulo I, al referirse a las emociones humanas, fuente del mito como elemento simbólico del imaginario social. Así, la poesía y la música contenidas en el

²³² José Sorribes, “Himno, coro mixto, fa mayor”, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, RBDigital, sin datos de edición. <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/17225> Consultado el 28-12-2023.

Himno de la Victoria constituyen un elemento del imaginario político colombiano. La carga de emoción refuerza la identidad del votante con el grupo político que representa.

2. La intención en el manejo del lenguaje

Peter Burke sugiere examinar más de cerca el lenguaje, en especial la metáfora y el símbolo, cuya importancia está empezando a ser reconocida por antropólogos, historiadores y sociólogos. Resulta útil observar metáforas recurrentes actuales, como la idea de que el mundo es un organismo o una máquina, así: el estudio de E. J. Dijksteruir en 1950. La división entre lo tradicional y lo moderno es una metáfora útil a los historiadores de las mentalidades. Ciertamente, en la actualidad, los historiadores utilizan metáforas de enfermedad, de salud, juventud y vejez, ríos (el flujo del tiempo), edificios, escenarios, etc. El lugar de las metáforas en la vida social está empezando a ser objeto de estudio de lingüistas, filósofos, críticos literarios, pero también de los antropólogos sociales. La metáfora es una muy buena herramienta de estudio para los historiadores de las mentalidades, en el sentido de las creencias²³³.

Así, las partes del discurso: nombre o sustantivo, pronombre, verbo, participio, conjunción, adverbio, preposición, interjección²³⁴, en el poema del *Himno de la Victoria*, representan símbolos, explicados a continuación:

a. Los **sustantivos** contenidos en el poema son: <<Colombianos>>, <<patria>>, <<urnas>>, Olaya Herrera, <<manos>>, <<pendón>>, <<auroras>>, <<momento>>, <<piloto>>, <<ruta>>, <<dianas>>. Cada uno de ellos refiere a hechos propios de un momento coyuntural colombiano: el gentilicio, en el llamado directo <<Colombianos>>; la <<patria>> en sí misma; las <<urnas>> mediante las cuales se ejerce el sufragio; el nombre del candidato, del héroe; las <<manos>> del ‘prócer’; el <<pendón>> o estandarte identificatorio de un grupo o masa seguidora del ideal liberal; la <<aurora>>, metáfora de un nuevo amanecer político nacional>>; el <<momento>>

²³³ Peter Burke, *Formas de historia cultural*. Belén Urrutia, traductora, Madrid, Alianza Editorial, pp. 300; pp. 226-230. Título original: *Varieties of Cultural History*.

²³⁴ Oswald Ducrot, “Partes del discurso” en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., pp. 240-245.

es el tiempo preciso o el ahora, el momento de la elección presidencial; el <<piloto>> es quien guía un medio de transporte, siendo en este caso, el potencial guía de la nación; la <<ruta>> es el camino hacia la victoria, las <<dianas>> son las fanfarrias anunciadoras del triunfo, emitidas pomposamente por instrumentos de viento metal. En relación a lo dicho, es de hacer notar los temas inspiradores de himnos profanos griegos y judíos, así como de ciertos motetes de De Machaut: la política, las guerras, los personajes famosos, visto en el Capítulo I.

b. Los pronombres se exponen no de manera directa sino implícita (allí está el sentido poético). Así, en: <<la patria os espera>>, el pronombre es USTEDES ([a ustedes] la patria os espera); en <<Vamos a las urnas>>, el pronombre es NOSOTROS ([nosotros] vamos a las urnas); en <<a votar, a triunfar, a votar, a triunfar>>, el pronombre es NOSOTROS ([vayamos nosotros] a votar, a triunfar, a votar, a triunfar); en <<Experto piloto>>, el pronombre es Él ([el candidato es] experto piloto). Reafirma el autor de la letra del *Himno de la Victoria*, Gabriel González, el propósito de realzar la figura de Olaya Herrera en un espacio simbólico en donde tienen presencia tres vértices entrelazados: quien exhorta a votar, el pueblo votante y el candidato Olaya Herrera —adonde debe estar dirigida la votación en su apoyo—. Se observa la ausencia de la invocación hacia algún elemento religioso.

c. Los verbos utilizados son: <<espera>>, <<salvar>>, <<vamos>>, <<votar>>, <<triunfar>>, <<ondea>>, <<está>>, <<franquea>>, <<repercuten>>. Verbos, en su mayoría, portadores de dinamismo, de movimiento, de incitación a preservar a la patria ejerciendo el voto a favor de quien es el potencial ganador, en cuyas manos serpentea una bandera o pendón al viento previsualizando un ejército triunfante, atravesando caminos hacia la victoria, escuchando al final el sonido de la gloria percutir insistentemente. Entre los verbos presentes en el poema, <<salvar>> es uno de los más representativos y simbólicos.

En ese sentido, es interesante advertir que el pueblo colombiano identificó al candidato como poseedor de las cualidades necesarias para “**salvar** a Colombia”. Se lee en *Brotos*, diario gráfico de San Cristóbal: “El Doctor Olaya se encuentra completamente restablecido y se apresta a continuar recibiendo los homenajes de las

multitudes que ven en él al hombre que **salvará** a Colombia”²³⁵, “Los conservadores que a esa reunión asistieron [en donde el candidato hizo una alocución], salieron magníficamente impresionados, declarando que un hombre como Olaya Herrera en el poder es el único que puede **salvar** al país.”²³⁶ Corominas remite el término “salvedad” a “seguridad”²³⁷. En ese sentido, Olaya Herrera representa la vía de acceso hacia una nación segura. “En manos proceras el pendón ondea”, este importante verso refiere a las manos del candidato (manos de prócer de la independencia), las cuales portan la enseña, el emblema del triunfo, en símil con un ejército victorioso.

d. El **participio** presente en el poema del *Himno de la Victoria. Letra de Gabriel González. Música de Wills i Castilla*, es <<Cuajado>>, en el verso 8: <<Cuajado de auroras el momento está>>. Es oportuno indicar el significado del verso. Dada la primera acepción del término en el Diccionario de la lengua española: “Cuajado, da: es un adjetivo coloquial, del participio de cuajar. Inmóvil y como paralizado por el asombro ocasionado por algo. Sinónimos: helado, congelado”. El verso revela poéticamente la cualidad del momento político electoral, en el cual este se encuentra “como paralizado”, a la espera de las elecciones inminentes, tan esperanzadoras como la salida del sol. Es un verso metafórico, igualmente. Tiene relación con la segunda frase del verso 1: <<la patria os espera>>.

e. La **conjunción copulativa** presente en el poema del *Himno de la Victoria* es <<y>> en el verso 2: <<Preciso es y urgente a Colombia salvar>>. Se refiere el autor, no sólo a uno *sino a dos* adjetivos relacionados para calificar la pretendida elección del candidato liberal Además de <<preciso>> (necesario, ineludible), es <<urgente >> (apremiante, inaplazable, inminente) salvar al país; para ello se requiere del voto a favor de Olaya Herrera.

²³⁵ S/a, “De Colombia”, *Brotos*. San Cristóbal, viernes 7 de febrero de 1930, nro. 274, s/p.

²³⁶ S/a, “De Colombia”, *Brotos*. San Cristóbal, martes 4 de febrero de 1930, nro. 271, s/p.

²³⁷ Como derivado del latín SALVUS ‘sano’, ‘salvo’ (mediados del siglo X). Corominas, Ob. cit., p. 522-523.

f. El **adverbio** presente en el poema del *Himno de la Victoria*, es <<ya>> (adverbio de tiempo), y se encuentra en el último verso: <<del triunfo las dianas repercuten ya>>, previsualizando y asegurando el inminente triunfo electoral.

g. Se observan dos **preposiciones** presentes en el poema del *Himno de la Victoria*, la primera de ellas es <<a>>, en el verso 4: <<A votar, a triunfar, a votar, a triunfar>>. La función de la preposición <<a>> en esos versos, es exhortativa, pues se requiere absolutamente del voto en función de obtener el triunfo. La segunda preposición es <<de>>, en el verso 6: <<cuajado de auroras el momento está>>, <> en el verso 8 <<del triunfo las dianas repercuten ya>>.

h. Interjección. Se observa en el *Himno de la Victoria*, un recurso simbólico por demás sugestivo, con el cual se inaugura el poema en el verso 1: <<¡Abur!>>. Corominas dixit, Abur es una interjección proveniente del vasco ‘agur’, y ésta, probablemente del latín *augurium* ‘agüero’. Se relaciona con ‘agüero’, palabra ligada a ‘augurio’ (hacia 1500)’ e ‘inaugurar’ (1726), términos que remiten hacia un buen pronóstico²³⁸. Así, conocido ese significado, Gabriel González hace un llamado en el 1er. cuarteto del poema, al pueblo colombiano, con el énfasis del signo gramático y dramático de exclamación, a confiar en el triunfo del candidato, ante la espera de la patria para conseguir tal fin²³⁹. Tiene este <<¡Abur!>> relación con el ‘augur’ (sha’ir) árabe del siglo VII a. C., quien invocaba con música, a un genio, y éste inspiraba el verso o la melodía. Los augures eran poetas-músicos, y de sus sortilegios procede gran parte de la poesía y la música de tiempos posteriores.

²³⁸ Joan Corominas, “Abur”, Ob. cit., p. 22.

²³⁹ “¿Con quién vamos?” inquiera “alzando la voz” el patrón del bongo en el Capítulo I de la novela de Rómulo Gallegos *Doña Bárbara*, invocando con esa enfática interrogante, así como con las respuestas de los palanqueros: “¡Con Dios!”, al dios cristiano en solicitud de protección ante el inminente viaje por el río Arauca, pero a la vez, confiando en el éxito del hecho. “¿Con quién vamos?” requiere de una respuesta automática que reafirma la invocación. Es un modo de acción del comportamiento humano, es decir, un ejemplo claro de *antropología lingüística*. Puede compararse la frase galleguana, semántica y funcionalmente con la expresión “¡Abur! Colombianos, la patria os espera” con la cual comienza el texto del *Himno de la Victoria*. Ver: Rómulo Gallegos. *Doña Bárbara*. Sin datos de edición, pp. 162; p. 9. <https://libroschorcha.wordpress.com/2018/02/05/dona-barbara-de-romulo-gallegos/> consultado el 2 de diciembre de 2023. Relacionado con ‘Abur’ es ‘agüero’ como dice Corominas, palabra ligada a ‘augurio (hacia 1500)’ e ‘inaugurar’ (1726).

Es muy interesante comentar la simbología implícita en el encabezamiento, constituido éste por el título y la dedicatoria. ‘Himno’ remite a canto excelso, a panegírico. El término ‘Victoria’, hacia 1220-1250, tomado del latín victoria, relacionado con invicto ‘no vencido’, invencible²⁴⁰. Es un título llamativo, que prefigura el triunfo electoral. La dedicatoria:

“Dedicado al eximio estadista doctor Enrique Olaya Herrera, candidato de la concentración nacional para Presidente de la República”,

muestra un adjetivo clave, acompañando a <<estadista>>: <<eximio>>, 1438, derivado de ‘eximir’, lat. eximius, ‘privilegiado, sacado de lo corriente’²⁴¹. Sitúa el autor Gabriel González al candidato Olaya Herrera en una posición relevante, eminente.

Por otra parte, actualmente, la retórica ha decantado en únicamente la *elocutio* o arte del estilo. Se ha interesado por las *figuras*, partiendo de la lingüística contemporánea, en procura de la belleza del discurso, haciendo de la literatura su “objeto predilecto”, abandonando la pragmática inmediata²⁴². Una figura está concebida como “un “desvío”, como una modificación de la expresión original, considerada “normal””. Son figuras las siguientes²⁴³:

a. Aliteración: repetición de los mismos sonidos, como en el verso 4: <<a votar, a triunfar, a votar, a triunfar>>. Se repiten las sílabas finales ar, ar, ar, ar.

b. Hipérbole: aumentación cuantitativa de una de las propiedades de un objeto, estado, etc., como en el verso 5: <<En manos proceras el pendón ondea>>. En dicho verso se exalta de manera cuantitativa el heroísmo del candidato.

c. Metáfora: empleo de una palabra en un sentido parecido, y, sin embargo, diferente del sentido habitual, como <<Cuajado>> en el verso 6: <<Cuajado de auroras el momento está>>, ya explicado supra.

²⁴⁰ Corominas, “Vencer”. Ob. cit., p. 600.

²⁴¹ “Eximir” en Corominas, Ob. cit., p. 262.

²⁴² Tzvetan Todorov, “Retórica y estilística” en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., p. 93.

²⁴³ Tzvetan Todorov, “Figura” en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., pp. 315-322.

d. Metonimia: empleo de una palabra para designar un objeto o una propiedad que se encuentra en una relación existencial con la referencia habitual de esa misma palabra. En el verso 7: <<Experto piloto la ruta franquea>>.

e. Paranomasia: relación entre palabras de sonidos semejantes, pero de sentidos independientes. Como en el verso 4: <<a votar, a triunfar, a votar, a triunfar>>. Aunque se relacionan, el significado de <<votar>> es diferente del de <<triunfar>>, siendo su fonética similar entre sí.

f. Repetición: reiteración de la misma palabra o el mismo grupo de palabras. En el verso 4: <<a votar, a triunfar, a votar, a triunfar>>, la repetición del pronombre <<a>>.

Para la retórica antigua, ligeramente posterior a la aristotélica,

“... el discurso puede presentarse de tres maneras: el discurso deliberativo, que corresponde aproximadamente a nuestro discurso político, por lo común dirigido a una asamblea y mediante el cual se aconseja o se disuade; el judicial, mediante el cual se acusa o se defiende; el epidíctico, discurso de elogio o de acusación que analiza los actos de los contemporáneos.”²⁴⁴

Atendiendo a ello, el texto del *Himno de la Victoria* pertenece a la clasificación de discurso *deliberativo*, por tratarse de una invitación o consejo, dirigida de manera enfática a votantes que participarán en unas elecciones presidenciales, es decir, en un acto político²⁴⁵. También puede tratarse de un discurso *epidíctico*, considerando el tono elogioso hacia el candidato Olaya Herrera, aunque el discurso no se dirija directamente al personaje.

Visto así, es posible establecer analogías del poema del *Himno de la Victoria* con discursos mitológicos²⁴⁶, v. gr., en el verso 6: <<Cuajado de auroras el momento está>>, puede representarse un mito de gran belleza como la ‘Aurora’, una de las fuentes de la creencia aria, que migró a la mitología india,

²⁴⁴Tzvetan Todorov, “Retórica y estilística” en: Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., p. 92.

²⁴⁵*Ídem.*

²⁴⁶Término compuesto 1734, de ‘mito’ conocido desde 1884, tomado del griego *mýthos* ‘fábula, leyenda’. “Mito” en Corominas, Ob. cit., p. 398.

“en historias que personifican la lucha entre el invierno y el estío, la vuelta de la primavera, la renovación de la naturaleza, (...) reflejo y una amplificación de historias más antiguas que cuentan la lucha entre el día y la noche, la vuelta de la mañana y el renacimiento del mundo entero. Las historias de héroes solares están sacadas de la misma fuente. (...) Como el padre espera el nacimiento de su hijo, así el poeta observa con emoción la noche sombría, cuyas entrañas parecen estremecerse con el esfuerzo que hace para dar a luz su glorioso hijo, el sol del día.”²⁴⁷

La cita remite a llamados retóricos: “¡Levántate!, ¡Nuestra vida, nuestro espíritu ha vuelto!, ¡Las tinieblas se han marchado!, ¡La luz se acerca! Otra clase de leyendaria es la Aurora desde diversas relaciones con el Sol, su amante. Ella huye de él y es destruida por su abrazo. La mitología acoge a la Aurora como Dafne, quien muta en laurel, al ser alcanzada por los brillantes rayos de su amante Apolo (el Sol)²⁴⁸.

También, pueden existir similitudes de Olaya Herrera con el héroe Aquiles, el Pelida (por ser hijo de Peleo con Tetis) es el principal héroe griego.

“El divino Aquiles levantó el fresno del Pelión, y el héroe Asteropeo, que era ambidextro, tiróle a un tiempo las dos lanzas: la una dio en el escudo, mas no lo atravesó porque la lámina de oro que el dios puso en el mismo la detuvo; la otra rasguñó el brazo derecho del héroe, junto al codo, del cual brotó negra sangre; mas el arma pasó por encima y se clavó en el suelo, codiciosa de la carne. Aquiles arrojó entonces la lanza, de recto vuelo, a Asteropeo con intención de matarlo, y erró el tiro: la lanza de fresno cayó en la elevada orilla y se hundió hasta la mitad del palo. El Pelida, desnudando la aguda espada que llevaba junto al muslo, arremetió enardecido a Asteropeo, quien con la mano robusta intentaba arrancar del escarpado borde la lanza de Aquiles: tres veces la meneó para arrancarla, y otras tantas careció de fuerza. Y cuando, a la cuarta vez, quiso doblar y romper la lanza de fresno del Eácida, acercósele Aquiles y con la espada le quitó la vida”²⁴⁹.

Aquiles, así, vence al guerrero adversario; Olaya Herrera será vencedor en las elecciones presidenciales. Se erigieron templos en memoria de Aquiles, luego de su muerte²⁵⁰. En similitud, no tratándose de templos, pero sí de una infraestructura de gran importancia, el epónimo del aeropuerto de Medellín, la segunda ciudad con mayor número de habitantes de Colombia, es “Olaya Herrera”²⁵¹. Retomando a Revueltas: las

²⁴⁷ F. Max Müller, *Mitología Comparada*. Barcelona, Edicomunicación, 1988, pp. 306; p. 83. Título del original: *Comparative Mythology*.

²⁴⁸ F. Max Müller, Ob. cit., p. 82-85.

²⁴⁹ Homero, *La Ilíada*. Buenos Aires, Centro editor de cultura, 2007, pp. 400; p. 331.

²⁵⁰ H. Auvert, *Diccionario de mitología*. Buenos Aires, editorial Víctor Lerú S. R. L., 236; p. 21.

²⁵¹ <https://www.aerpuertoolayaherrera.gov.co/> Consultado el 2-1-2024.

metáforas, el mito, la simbología y las emociones afectas a grupos sociales, predominan en el imaginario.

3. Un exhorto electoral eficaz

Es oportuno recordar el trabajo de Bloch *Los reyes taumaturgos*, una de las grandes obras históricas del siglo XX. En ella, el milagro de la taumaturgia es visto como un producto político y sociológico. Revela el interés de su autor por la antropología. Trata de la creencia de que los reyes ingleses y franceses desde la Edad Media al siglo XVIII, tenían la facultad de curar escrófulas (una enfermedad ganglionar de origen tuberculoso cuya excrecencia se situaba casi siempre en el cuello) a causa del poder taumaturgo de sanar al enfermo con sólo tocarlo. Para Bloch, el problema histórico tenía que ver con el milagro como un producto político y sociológico:

“Algunos soberanos, en la Francia capeta y en la Inglaterra normanda, concibieron un día la idea de probarse en el papel de taumaturgos, influidos acaso por sus consejeros, a fin de fortalecer su prestigio un tanto frágil, convencidos como estaban de la santidad que le conferían su función y su linaje, probablemente consideraron muy simple reivindicar semejante poder.”²⁵²

Lo anterior conecta con el imaginario político, dado que éste comprende un denso conjunto de significaciones necesarios para constituir cualquier forma de identidad en un medio político. Mediante el lenguaje figurado se asimilan esos significados y prácticas de la sociedad, condicionado las respuestas de los individuos en forma de conductas que organizan todas las relaciones e identidades sociales²⁵³. Son imaginarias porque forman la realidad social y están a un nivel diferente al de los objetos puramente materiales. Relacionado con tales respuestas, es que el efecto del poder taumatúrgico mencionado supra, en el público tuvo un prestigio notable. Las personas curadas o testigos de la cura, sobre todo por parte de los Plantagenet (Eduardo I, Eduardo II y Eduardo III (1272-1377), reveló cifras “imponentes en su conjunto”. Términos como

²⁵² Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. pp. 493; p. 388. Título original: *Les rois thaumaturges*. Paris, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1924.

²⁵³ Castoriadis citado por Sonia Arribas, “Cornelius Castoriadis y el imaginario político”, Foro interno, nro. 8, 2008, pp. 105-132; p. 110. <https://core.ac.uk/download/pdf/38815197.pdf> Consultado el 3-2-2024.

‘bendición’, ‘milagro’, ‘El Rey te toca, Dios te cura’ encabezaban y rodeaban el acto regio²⁵⁴ político-social. Esto tiene que ver con las funciones del lenguaje, explicadas en los siguientes párrafos:

El Círculo de Praga abordó los aspectos de las funciones del lenguaje²⁵⁵. Para esa escuela, particularmente para Bohuslav Havránek, la función del enunciado es determinada por la respuesta de quien recibe la información, es decir, el receptor. Propone la siguiente clasificación, según la función que puede asumir un enunciado particular:

- a. Comunicación factual, información.
- b. Exhortación, persuasión.
- c. Explicación general.
- d. Explicación técnica.
- e. Formulación codificada.

En esa propuesta, hay implícita una mirada social del lenguaje, referente al modo de acción del comportamiento humano. Todorov le da el nombre de *antropología lingüística* (*antropología del lenguaje*), tanto al estudio de Havránek como a otros de similar perspectiva. Relacionado con lo anterior, la retórica es producto de la primera *reflexión por el lenguaje* en occidente, cuando se empieza a estudiar el lenguaje como discurso y no como lengua. Originalmente la retórica permite a quienes la dominan, conseguir el fin deseado gracias al discurso emitido; en otras palabras, convencer al interlocutor de lo justo de una causa.

Atendiendo a la clasificación de Havránek expuesta supra, el *Himno de la Victoria* es un enunciado del tipo (b), es decir, exhortativo, persuasivo, manifestado, sobre todo, en el 1er. cuarteto. En los versos 2 al 4: “Preciso es y urgente a Colombia salvar”, “Vamos a las urnas con Olaya Herrera”, “a votar, a triunfar, a votar, a triunfar”; se exhorta a los potenciales votantes, a acudir de manera apremiante y necesaria a

²⁵⁴ Marc Bloch, *Los reyes...* Ob. cit., pp. 94,98-99.

²⁵⁵ Tzvetan Todorov, “Sociolingüística” en: Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., pp. 82-83.

ejercer el voto en favor de Olaya Herrera, previsualizando el triunfo electoral. Por otra parte, si el texto está organizado en versos poéticos, ello le confiere un ritmo y un estilo emotivo, figurado, personal, etc. Asimismo, Jakobson agregó la primera persona y el tiempo presente a la lírica poética²⁵⁶; ambos rasgos están presentes en el *Himno de la Victoria*²⁵⁷. El texto del Himno... pertenece a ese género: el estilo del autor Gabriel González acude a la emoción de quien ejecute o escuche el himno, o lea su texto; y de esta manera convencer absolutamente de votar a favor del candidato Olaya Herrera. En ese sentido:

*“La obra de arte se vincula con los sentidos, con la totalidad posible de ellos, con los cuales el hombre captura o toca la realidad, y los sensibiliza, los afina, los <<carga>> de praxis histórico-social específica, aquella contenida en la obra, en mayor o en menor grado, provocan una respuesta, un acto de la experiencia, un trabajo de recepción o producción.”*²⁵⁸

La cita anterior refuerza la función del arte de provocar una respuesta en el espectador. Así, la campaña publicitaria pro Olaya Herrera estuvo colmada de signos lingüísticos, musicales, visuales. Fue abrumadora, con la consecuente aclamación en toda Colombia del candidato, de manera sorprendente para la época, otorgándole el voto la mayoría de los electores²⁵⁹. En ese sentido, Peter Burke sostiene: “Ningún estudio sobre la comunicación puede considerarse completo si no dedica una cierta atención a la recepción del mensaje, la naturaleza del público y la forma en la que este respondió”²⁶⁰: Pero, ¿quién podía ejercer el voto en Colombia en 1930? Los varones mayores de 21 años, que supieran leer y escribir o poseyesen una renta anual de \$300 pesos o una propiedad raíz de \$1000 pesos. Sin embargo, ciudadanos no votantes se unieron a la campaña en pro de Olaya Herrera, tales como comités de mujeres, quienes

²⁵⁶Tzvetan Todorov, “Géneros literarios” en Oswald Ducrot y Tsvetan Todorov, Ob. cit., pp. 178-185.

²⁵⁷ Considerando que se ha determinado el carácter poético del texto del *Himno de la Victoria*, en adelante se hará referencia a dicho texto, como poema.

²⁵⁸ Joaquín Marta Sosa, citado por Pablo Mora, Ob. cit., p. 71.

²⁵⁹ Revisar las siguientes páginas en: Óscar Javier Zapata Hincapié, Ob. cit., pp. 206, 223-224.

²⁶⁰ Lo anterior, citando a Holub y a Freedberg. Ver: Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*. 2da. edición en español. Traducción de Manuel Sáez de Heredia. Barcelona, Editorial Nerea, 1995, pp. 230; p. 143. Publicado originalmente en inglés como *The Fabrication of Louis XIV*, Yale. University Press, Londres, 1992.

organizaban los ágapes²⁶¹; inclusive niños en grupos creados ad hoc²⁶². Tales datos reflejan la universalidad en la recepción del mensaje, aun cuando todos los ciudadanos no podían ejercer el derecho al voto.

A ese respecto, la *antropología del lenguaje* se liga al giro antropológico, uno de los períodos más relevantes de la *historia cultural*, ocurrido durante las décadas de los '60 y '70, acentuándose en los '80 y '90. Por otra parte, la *antropología lingüística* o *antropología del lenguaje* a la que alude Todorov, puede revisarse en los hechos ocurridos en la campaña presidencial de 1930 en Colombia, a tenor de la respuesta al mensaje político de la coyuntura electoral. Zapata Hincapié dice que la propaganda publicitaria fue un bastión muy importante para atraer al público elector. Esta consistió en exposiciones de fotos y carteles con la imagen de los candidatos, además de banderas y caricaturas de contenido proselitista, siendo la prensa tanto liberal como conservadora el medio idóneo para tal fin. Ella fue asiento de dedicatorias y ofrendas a los candidatos, como los himnos triunfales en honor al candidato liberal Olaya Herrera: *Himno de la Victoria* y los demás mencionados en el capítulo II en el análisis de fiabilidad. Los más populares eran entonados por el público, además de consignas como: “Bienvenida al candidato de la concentración nacional”, “Ni la poesía ni el militarismo nos salvarán”, “Ser olayista es ser patriota”, “Si queréis pan y trabajo, seguid a Olaya”, “Obreros: Olaya os dará trabajo y pan”²⁶³.

²⁶¹Oscar Javier Zapata Hincapié, Ob. cit., pp. 197 y 208.

²⁶²“(…) Trescientos niños hicieron ayer una bellísima manifestación al candidato de la concentración nacional; el doctor Olaya Herrera los recibió visiblemente emocionado”. Ver: S/a, “De Colombia”, *Brotos*, San Cristóbal, lunes 3 de febrero de 1930, nro. 270, s/p.

²⁶³ Oscar Javier Zapata Hincapié, Ob. cit., pp. 219.

Hasta la prensa de San Cristóbal llegaron las noticias de la novedad colombiana del momento^{264, 265}, reseñando la actitud altamente positiva de la masa votante hacia el candidato liberal, como respuesta al discurso propagandístico²⁶⁶. Así, resulta muy interesante conocer que en la *antropología lingüística* o *antropología del lenguaje* se

²⁶⁴ Respecto a la hemerografía como fuente para una investigación histórica, es muy importante reconocer que la documentación escrita que el historiador emplea como apoyo para la investigación, pertenece a dos grandes campos: a la documentación de archivo o a la documentación bibliográfica y hemerográfica. La lectura del documento debe estar orientada hacia la búsqueda de cosas concretas. “Porque la lectura de la información es siempre <<hipotética>>, es decir, está orientada por unas preguntas. Otra cosa significaría prácticamente la imposibilidad de superar el nivel de <<descripción>>”. Por otra parte, el apoyo bibliográfico es indispensable en una investigación histórica, al cual se puede tener acceso a través de repertorios variados, bases bibliográficas informatizadas, etc. También otros manuscritos y escritos en diferentes soportes constituyen un campo esencial para obtener evidencias empíricas sobre un período o problema. Del mismo modo, la hemerografía es fuente imprescindible para las investigaciones de historia política, cultural, social, en investigaciones sobre fuentes escritas. Además, las nuevas tendencias agregan otros tipos de fuentes que en un futuro tendrán mayor importancia que las fuentes escritas. Ellas son las *visuales* o *iconográficas*, *sonoras*, *informáticas*, etc. Véase: Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 207.

²⁶⁵ ... y también a la radio. Escribe el entonces diputado Andrés Eloy Blanco apenas década y media luego de 1930: “Certísimo es que en las ciudades del Táchira se oye a diario la transmisión de las sesiones del Parlamento colombiano, la de todos los actos políticos de la hermana república; y el pueblo venezolano de la frontera está más familiarizado con las palpitaciones de la vida democrática de Colombia que con las de Venezuela”. Andrés Eloy Blanco, “Colombianos en Venezuela (1944)” en José Rivas Rivas (compilador), *Ingenio y gracia de Andrés Eloy Blanco*. Caracas, Centro Editor, 1970, pp. 245; p. 89.

²⁶⁶De la siguiente manera reseñan los periódicos *Diario Católico* y *Brotos* de San Cristóbal, Venezuela, el paso de Olaya Herrera por Bucaramanga y su llegada a Bogotá: **(1)**: “El doctor Enrique Olaya Herrera, en su discurso de Bucaramanga ha definido en términos nítidos el alcance de la concentración nacional. No se trata, ha dicho, de un medio apropiado únicamente para obtener un triunfo electoral. Se trata de algo más vasto que empieza ahora y que por largo tiempo reclamará la cooperación de los hombres de bien (sic) de la república”. Ver: S/a, “Panorama universal. De Colombia”, *Diario Católico*. San Cristóbal, viernes 7 de febrero de 1930, nro. 1.638, s/p.; **(2)**: “En los círculos políticos reina gran entusiasmo por la aceptación que ha hecho el General Henrique Olaya Herrera de la candidatura para el próximo período presidencial”. Comenta que la candidatura goza de gran popularidad. Ver: S/a, “Noticias de Colombia. Posible triunfo del candidato Olaya Herrera. Bogotá”, *Diario Católico*. San Cristóbal, sábado 25 de enero de 1930, nro. 1.627, s/p.; **(3)**: “Bogotá, enero 27 de 1930. Señor Director de Diario Católico- San Cristóbal. A los acordes Himno Nacional y bajo lluvia de flores, fue recibido ayer esta capital candidato Concentración Nacional Dr. Olaya Herrera. Ciento cincuenta mil personas lo aclamaron. Concentración Nacional espera triunfo definitivo. Rojas Rueda”. Ver: S/a, “De Bogotá. Vía Telegráfica” *Diario Católico*. San Cristóbal, miércoles 29 de enero de 1930 – Nro. 1.630. S/p.; **(4)**: “El doctor Olaya Herrera fue ovacionado hoy al salir a visitar al presidente Abadía. La muchedumbre lo siguió y se estacionó frente al Palacio de la Carrera. Al salir, ¡Viva el futuro presidente de Colombia!”. Ver: S/a, “De Colombia”, *Brotos*. San Cristóbal, lunes 3 de febrero de 1930. Nro. 270. **(5)**: “El doctor Olaya Herrera sigue mañana temprano para Boyacá, en donde se le espera con verdadero delirio; el domingo, lunes y martes recorrerá el occidente colombiano, donde se le preparan grandes manifestaciones”. Ver: S/a, “De Colombia”, *Brotos*. San Cristóbal, martes 4 de febrero de 1930. nro. 271, s/p.; entre muchas otras notas de prensa, sobre todo en *Brotos*. Nota: Desde septiembre de 1929 hasta febrero de 1930, en la columna casi diaria titulada “De Colombia”, *Brotos* reseñó la campaña electoral colombiana con detalle, recibiendo noticias de periódicos como: *Comentarios* de Cúcuta, y de Bogotá: *El Espectador* (de tendencia liberal), *El Nuevo Tiempo* (liberal), *El Debate* (liberal), *Mundo al Día* (liberal), *El Deber* (conservador).

religan la psicolingüística, la historia, la sociología, el análisis del discurso, la sociolingüística, la música, en una palabra: la *cultura*. Se presenta de esta manera: “el estudio de la lengua como un recurso de la cultura, y del habla como una práctica cultural”²⁶⁷. En esta instancia en donde se retoma el término *cultura*, convenientemente puede establecerse relación entre el *Himno de la Victoria* y la *historia cultural*, conociendo la intención de la concepción del *Himno...* como obra con fines proselitistas, y el resultado obtenido de su reproducción y masificación mediante el periódico *Mundo al Día*, entre todo un conjunto de instrumentos de publicidad ya referidos. La *antropología del lenguaje* puede relacionarse con la antropología cultural a la que acude Geertz, y con ella, a la *historia cultural*²⁶⁸.

Así, considerando que el texto del *Himno de la Victoria* es un escrito en el cual se exhorta a ejercer el sufragio en favor del candidato liberal Enrique Olaya Herrera, es posible percibir el carácter imaginario que le acompaña, atendiendo a la definición de Revueltas. Representa una emoción humana de esperanza de un grupo humano y social (“aspiraciones e ilusiones colectivas que dan raigambre e identidad al grupo social, a la comunidad, brota de profundas emociones humanas”) hacia el posible

²⁶⁷ María Concepción Gómez Rodríguez, “Breve aproximación a la antropología lingüística”, *Interlingüística*, nro. 14, 2003, pp. 467-472; pp. 470-471. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=918715> Consultado el 11-12-2023.

²⁶⁸El *Diario Católico* de San Cristóbal, Venezuela, informa acerca de las candidaturas conservadoras a las elecciones presidenciales de Colombia en 1930: (1): “Bogotá, junio 12. El candidato conservador favorito para las próximas elecciones presidenciales (de 1930) es el General Alfredo Vásquez Cobo, entre otros posibles candidatos como Valencia, Rengifo, Vélez, Ferrero, Berrío, Antonio José Uribe, Jiménez López”. En: S/a, “Las cuestiones del momento. La situación política de Colombia”, *Diario Católico*, viernes 21 de junio de 1929, nro. 1.454, s/p.; (2): “Los diarios conservadores de Caldas no se definen abiertamente por ningún candidato. La tendencia de “Diario de Pacífico”, es valencista y no simpatiza con Vásquez Cobo”. En: S/a, “Rápida colombiana”, *Diario Católico*, jueves 27 de junio de 1929, nro. 1.159, s/p.; y (3). “Guillermo Valencia fue electo representante de la Cámara Baja. Fue homenajeado con un suntuoso baile a su regreso a Popayán”. En: S/a, “Rápida colombiana”, *Diario Católico*, viernes 29 de junio de 1929, nro. 1.160, s/p.

El *Diario Católico* de San Cristóbal, Venezuela, reseña así el ánimo de los bogotanos, el día siguiente de las elecciones, mediante telegrama enviado desde la capital colombiana: “Bogotá, 11 de febrero de 1930. Señor Director de <<Diario Católico>>. San Cristóbal. Ayer pueblo bogotano celebró enorme triunfo concentración, cuarenta mil (40.000) personas proclamaron Presidente electo Olaya Herrera. Reina tranquilidad”. Ver: S/a, “Último telegrama de Bogotá. Triunfo definitivo de Olaya Herrera”, *Diario Católico*, jueves 13 de febrero de 1930, nro. 1.643. s/p.

triunfo del candidato, haciendo uso de frases comparativas que exaltan sus valores (“es el mundo de las representaciones mentales: de las metáforas, analogías, figuras”), llevándolo al sitial de héroe (“el mito, elemento simbólico del imaginario social”).

Uno de los llamados emocionales se presenta en el verso 1: “¡Abur! Colombianos, la patria os espera”, explicado supra. Se trata así, atendiendo a Todorov, de “la relación que existe entre el lenguaje, por un lado, y la sociedad o la cultura, o su comportamiento, por el otro”²⁶⁹. Puede decirse que si el *imaginario* brota de las emociones humanas (transmitiendo, sobre todo, “aspiraciones e ilusiones colectivas que dan raigambre e identidad al grupo social, a la comunidad”) y éstas son la fuente de inspiración para componer poesía, entonces el *Himno de la Victoria* pertenece al *imaginario* colombiano. Tales “aspiraciones e ilusiones colectivas que dan raigambre e identidad al grupo social, a la comunidad”, conducen a pensar en Halbwachs, para quien toda *memoria* es social, de allí la existencia de la *memoria colectiva*, dado que los recuerdos emergen siempre relacionados con personas, conjuntos sociales, lenguajes. Al evocar un recuerdo, extendemos ese recuerdo hacia quienes le rodean, debido a que las palabras y el lenguaje suponen a un grupo social²⁷⁰.

En consecuencia, al analizar las partes del discurso: nombre o sustantivo, pronombre, verbo, participio, conjunción, adverbio, preposición, interjección, se observa el carácter intencional de su autor, al utilizar palabras poseedoras de cualidades no solo comunicativas sino convincentes y exhortativas dirigidas a un público potencialmente seguidor del candidato Olaya Herrera. La palabra al servicio de la política.

De esa manera, la intención de Gabriel González de convencer al público acerca de las bondades y expectativas mesiánicas que representa Olaya Herrera, mediante un poema de tenor político haciendo uso de las partes del discurso explicadas, puede tener

²⁶⁹Tzvetan Todorov, “Sociolingüística” en: Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Ob. cit., p. 79.

²⁷⁰ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica, traductores. Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 431; pp. 55-56, 321. Título original: *Les cadres socioux de la mémoire*. París. Librairie Félix Álcán, 1925. Véanse los capítulos V y VI: La memoria colectiva de la familia y La memoria colectiva religiosa, respectivamente.

similitud con la intención de reivindicación del poder tanto religioso como terrenal, a través del milagro regio taumaturgo.

Asimismo, los discursos y las dinámicas de poder, en el caso del *Himno de la Victoria*, poder político, forman parte del *giro cultural*, así como los procesos de identidad nacionales, los intereses compartidos por los grupos sociales. El *giro cultural* conecta con el giro historicista tomando en cuenta los procesos lingüísticos e históricos.

Por otra parte, las **figuras** son estructuras de la composición poética²⁷¹. Así, en la composición poética del *Himno de la Victoria* las figuras de aliteración, hipérbole, metáfora, metonimia, paranomasia y repetición, cumplen el objetivo de expresar la emoción exaltada, rigor característico de dicho género literario. Se reafirma así, que el *imaginario* surge de las emociones humanas, de lo psico-afectivo, de las metáforas, analogías, transmitiendo ilusiones colectivas. Ello trae a colación al lingüista Antoine Meillet, un discípulo de Durkheim particularmente interesado en los aspectos sociales del lenguaje, quien tuvo influencia en los Annales. De lo anterior, puede decirse que las figuras literarias tienen relevante peso en las comunicaciones humanas, rasgo eminentemente social. Asimismo, la memoria colectiva de Halbwachs fue elogiada por Bloch, quien la llamó “hechos de comunicación entre individuos”.

En ese mismo orden, las reacciones de halago tanto de las individualidades como de las masas hacia personajes relacionados con el poder político, requieren de la mirada teórica: “La adulación consiste en un acto comunicativo que suele implicar el empleo explícito de un vocabulario excesivamente elogioso para describir las cualidades o logros de la persona adulada”²⁷².

²⁷¹ Ver: Lubio Cardozo, *Desde la torre de Segismundo. Ensayos sobre poesía y poetas caribeños*. Caracas, Monte Ávila, 2007. pp. 221; p. 15.

²⁷² Yuval Eylon y David Heyd, Flattery, citados por Diego O. Pérez Hernández, “La adulación del dictador y su superación por medio del coraje democratizador en El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias”, *Atenea (Concepción)*, nro. 524, diciembre, 2021, pp. 347-365; p. 353. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622021000200347&script=sci_abstract&tlang=es Consultado el 27-11-2023.

Además, se tiene conocimiento de la existencia del panegírico desde la época clásica²⁷³. Mucho más cerca en tiempo y espacio, preceden a 1930, diversidad de casos. Por sólo hacer mención de algunos de ellos, entre los que pueden aludirse en las biografías del Libertador, se exponen los siguientes antecedentes: recién victorioso en Boyacá, Bolívar hace su entrada a Bogotá, en marcha “lenta y majestuosa que encabeza precedido por cuatro heraldos. Cabalga una bestia ricamente enjaezada, acompañado por los generales Santander y Anzoátegui, Estado Mayor y Edecanes (...). También lo espera el conjunto de autoridades de la ciudad, civiles y religiosas, quienes lo conducen hasta la catedral para la celebración de un *Te Deum*²⁷⁴ y después le ofrecen un baile de gala²⁷⁵. El 11 de julio de 1822 entraba el héroe a Guayaquil bajo arcos triunfales. “el pueblo, que veía en él un símbolo de la revolución democrática en América, le aclamó con emoción auténtica”, actitud recurrente en la campaña libertadora. En otro momento, al cumplirse el centenario (en 1883) del nacimiento de Bolívar, fue compuesto en Táriba con la finalidad de ser interpretado en San Cristóbal en festividad oficial, el himno *Natalicio del Libertador*. El coro y una de las siete estrofas se muestran a continuación:

Hoi (sic) por la vez primera, sobre tu blanda cuna,
Las horas con encanto te vieron sonreír.
Y el mundo y tú ignoraban, la gloria y la fortuna
Que para ti en su arcano guardaba el porvenir.

Sobre el paterno techo, tal vez en noche oscura,
Un astro misterioso su majestad tendió;
Y el águila orgullosa, bajando de la altura,
Tu sueño con sus alas proféticas veló.

²⁷³ Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*. 2da. edición en español. Traducción de Manuel Sáez de Heredia. Barcelona, Editorial Nerea, 1995, pp. 230; p. 30.

²⁷⁴ 160 años antes, un *Te Deum* era ofrecido en Notre Dame en acción de gracias por la victoria de los ejércitos del rey sol contra los holandeses, triunfo reseñado por *La Gazette* de manera superlativa. Ver: Peter Burke. *La fabricación...* Ob. cit. p.78. El *Te Deum* es un oficio religioso cristiano que se realiza en alabanza y acción de gracias por motivos de diversa índole (Ver: Entrada “Tedeum” en el *Diccionario Enciclopédico Larousse*. México, Ediciones Larousse. 2010. p. 690.), entre ellos, el triunfo en una batalla. Aunque se trata de un himno religioso, el contexto victorioso de su ejecución, pomposa, por demás, confiere un aire de gloria al protagonista ganador de la batalla, justamente como sucede con los dos casos, el de Luis XIV y el del Libertador.

²⁷⁵ Elías Pino Iturrieta, *Simón Bolívar. Esbozo biográfico*. Caracas, Editorial Alfa, 2012, pp. 259; p. 153.

(...) Táriba, julio 24 de 1883.^{276, 277}

En atención a tales ejemplos, puede hallarse la relación entre el *imaginario* bolivariano expresado en ellos, y el *imaginario* en torno a Olaya Herrera expresado en los párrafos anteriores, sin la pretensión de igualar los méritos de ambos personajes. Se trata de acercar el concepto de *imaginario* al de *memoria*, y en el caso de Bolívar y de Olaya, *memoria colectiva*, por tratarse de líderes políticos, ambos, generadores de emociones en masas. De esta manera, el *Himno de la Victoria*, así como los innumerables homenajes literarios compuestos en honor del Libertador, pertenecen al *imaginario* colombiano el primero, y al *imaginario* latinoamericano el segundo, es decir, a sus *memorias colectivas*.

En ese sentido, conviene acudir a las *mentalidades*, en razón de establecer relaciones entre ellas y los *lugares de memoria*, pues éstos están amalgamados entre la *memoria social o colectiva* y la *memoria cultural*, según Burke. Fue el antropólogo Lucien Lévy-Bruhl en su obra *La mentalidad primitiva* (1922), quien acuña el término *mentalidad*²⁷⁸. El concepto *mentalités* pertenece a un grupo social que posee unas ideas de manera más o menos conscientemente, no siendo éstas, ideas impuestas por terceros. Las *mentalidades* se comparten y operan a nivel de las conductas cotidianas e inconscientes de los individuos, al contenido impersonal del pensamiento. Quienes se

²⁷⁶ No indica el autor de la letra, mas sí de la música: se trata de la partitura titulada: José Consolación Colmenares. *Natalicio del Libertador*. Himno. En: S/a. *El Centenario del Libertador, en San Cristóbal*. Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, Caracas, 1983. pp. 123-133. El libro es un recopilatorio del programa y todos los discursos, además del Himno *Natalicio del Libertador*, y de las festividades que se realizaron en San Cristóbal el 24 de julio 1883 con motivo del centenario del nacimiento de Bolívar.

²⁷⁷ Los gobernantes venezolanos de principios del siglo XX también fueron objeto de halagos significados en música: Sebastián Díaz Peña (Puerto Cabello, 1844 – Maracay, 1926) es autor de valeses dedicados a personajes de la más alta alcurnia política, con títulos tan sugestivos como *Siempre invicto*, *Espada de Castro* (dedicadas al presidente Castro), *Zoila* (dedicada a la esposa de Castro), *Pacificador* (dedicada a Gómez), *El Presidente Niño* (dedicada al presidente del estado Carabobo, Samuel Niño). Ver: Hugo Álvarez Pifano, *El vals venezolano*. Caracas, Fundación Arts Woeld Millenium, 2010, pp. 331; p. 140.

²⁷⁸ Solange Alberro, “La Historia de las Mentalidades: Trayectoria y Perspectivas”, *Historia Mexicana*. Volumen 42, Nro. 2, 1992. pp. 333-351; p. 333. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/download/2222/1877> Consúltese también: Lucien Levy-Bruhl, *La mentalidad primitiva*. Traductor: Gregorio Weinberg, Buenos Aires, La Pléyade, 1956, pp. 36. Título del original francés: *La mentalité primitive*. <https://pdfcoffee.com/levy-bruhl-la-mentalidad-primitiva--pdf-free.html> Consultado el 16-8-2023.

interesaron por las mentalidades, fueron, entre otros, Robert Mandrou, discípulo directo de Lucien Febvre. Muy importante es Jacques Le Goff con su obra *El nacimiento del purgatorio* (1982), y Philippe Ariès, quien estudió la relación que hay entre naturaleza y *cultura*, en las maneras en que una determinada *cultura* concibe y experimenta fenómenos naturales (influenciado por Claude Lévi-Strauss y su antropología cultural) en temas tales como la muerte y la niñez con sus escritos *El hombre ante la muerte* (1977) y *La infancia y la vida familiar en el antiguo régimen* (1960)²⁷⁹ (Bruce Belligham califica de *historia cultural de la infancia* a esta obra de Ariès²⁸⁰).

A mediados de los 60', Georges Duby publicó *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, donde analiza las relaciones entre lo material y lo mental en el curso del cambio social. Duby contrapone un sistema basado en las realidades orgánicas de los estamentos sociales del mundo feudal, al estructuralismo braudeliano. Asimismo, contrasta un sistema basado en realidades funcionales y profesionales, a los postulados marxistas de la lucha de clases. La biografía y la historia política renacieron con Le Goff (biografías de San Luis de Francia y de San Francisco de Asís); y Duby, con la biografía de Guillermo el Mariscal. Otros representantes de la tercera generación de los Annales fueron Michelle Vovelle, Gabriel Le Bras, Pierre Chaunu. Cabría incluir a Pierre Nora, compilador de esfuerzos colectivos acerca de la *memoria*²⁸¹. En ese sentido, Burke puntualiza:

*“Memoria social y memoria cultural son inseparables, ya que el proceso social de construcción de la memoria depende del repertorio cultural local, en lo que el estudioso y editor francés Pierre Nora, con una expresión famosa, ha llamado «los lugares de la memoria».”*²⁸²

²⁷⁹Jaume Aurell, Ob. cit. pp. 97-105.

²⁸⁰Véase: Pascale Garnier, “Philippe Ariès: entre la historia y la filosofía social y el conocimiento común de los niños”, *Infancias*. Imágenes Revista de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Volumen 21, Nro. 1, enero-junio 2022. pp. 112-134: p. 113. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/infancias/article/download/20767/19061/126763> Consultado el 7-9-2023.

²⁸¹ Jaume Aurell, Ob. cit. p. 103.

²⁸² Peter Burke, “Historias y Memorias: un enfoque comparativo”. *ISEGORÍA*. Revista de Filosofía Moral y Política. Nro. 45, julio-diciembre 2011, pp. 489-499; p. 491.

A partir de lo anterior, debe recuperarse a Pierre Nora. Él afirma en 1984 que la noción *lugares de memoria* aparece cuando se erige, construye, decreta, se mantiene la voluntad de una colectividad. Ello permite una previsualización epistemológica de los *lugares de memoria*. En el contexto francés, Nora sitúa a las bibliotecas, los diccionarios, los museos, en el mismo nivel que las conmemoraciones, las fiestas y monumentos; sin embargo, luego generaliza: “Los lugares de memoria son, ante todo, restos. (...) Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios, asociaciones, son los cerros testigo de otra época, de las ilusiones de eternidad”²⁸³.

La creación de archivos, las celebraciones y conmemoraciones, el vaivén de la manipulación y maleabilidad de los recuerdos construyen y mantienen a los *lugares de memoria*. En la actualidad, dice Nora, se ha multiplicado el interés en la *memoria*, en la búsqueda de los propios orígenes, sin embargo, esa búsqueda sólo será funcional si es objeto de un ritual, v. gr., un minuto de silencio: lo material, lo simbólico y lo funcional siempre coexisten en un *lugar de memoria*. Debe existir una voluntad de memoria, sin la cual el concepto *lugar de memoria* resultaría restringido²⁸⁴.

En un intento por “clasificar” la diversidad de tipos de *lugares de memoria*, Nora los organiza en cierto orden. Un primer grupo correspondería a los *lugares* naturales como los cementerios, museos, aniversarios, pinturas paisajísticas. En el aspecto material, están los portátiles como las Tablas de la Ley; los topográficos con su ubicación precisa arraigados en el suelo; los lugares monumentales (no los

<https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/download/739/766/769> Consultado el 16-8-2023.

²⁸³ Véase uno de los ensayos de Pierre Nora incluidos en su monumental recopilación de siete tomos titulada *Les lieux des mémoires* (traducción: Los lugares de la memoria) (Gallimard, París, 1984, 1986 y 1992), aportes de setenta historiadores acerca de temas de memoria, historia y conmemoración. El título original de dicho ensayo es *Entre Mémoire et Histoire*, y está incluido en el tomo 1 (*La République*) de *Les lieux des mémoires*. En el caso del presente trabajo fue consultado en otra recopilación, en español, la cual se referencia así: “Pierre Nora. Entre memoria e historia”. En *Pierre Nora en Lieux des mémoires*. Selección de los textos a cargo de José Rilla. Laura Masello, traductora. Montevideo, Ediciones Trilce, 2008. pp. 200; pp. 19-39. La cita textual se encuentra en las pp. 24-25. https://horomicos.files.wordpress.com/2020/07/nora_lugares_memoria.pdf . Consultado el 15-10-2022.

²⁸⁴Pierre Nora. Ob. cit. pp. 19-39.

arquitectónicos) como las estatuas o monumentos funerarios; los *lugares* destinados al mantenimiento de una experiencia intransmisible y que desaparecen con quienes la vivieron; los *lugares* dominantes, los dominados; los *lugares* públicos, los privados; aquellos cuya dimensión de memoria es sólo una entre sus múltiples significaciones simbólicas como la bandera nacional; y un infinito etcétera²⁸⁵.

Atendiendo a Nora, puede alegarse que es *lugar de memoria* el repositorio en donde reposa el manuscrito-partitura *Himno de la Victoria: el Archivo personal Medina Prada- Medina Ramírez*. De acuerdo a la clasificación propuesta por Nora, este es *lugar de memoria* privado, y extiende su brazo de pertenencia al ámbito musical y al político —tomando en cuenta el contexto de elecciones presidenciales en Colombia de 1930—

La “evolución permanente” de la memoria, dicho por Nora, orienta a pensar en el dinamismo de ésta. A ese respecto, puede decirse que el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* es un archivo dinámico y en evolución permanente desde su nacimiento, en especial su documentación musical sometida a la caligrafía musical, interpretada por diversidad de músicos ejecutantes, encuadernada, intervenida por ambos Medina sucesivamente, utilizada por Medina Ramírez luego de la muerte de su padre, guardada una parte del archivo y volviendo a ver la luz luego de muchos años, hasta ser producto de una investigación como ocurre en este momento, y de futuras exploraciones e interpretaciones. Estas particularidades del uso, manipulación, cuidado, resguardo y actual estudio le da el carácter no sólo de dinamismo sino de sacralidad de la cual habla Nora, producto de diversas voluntades durante más de un siglo. De esa manera, el texto y música del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*, documento componente de un *lugar de memoria*, por extensión son representativos de memoria social o colectiva y de memoria cultural, atendiendo a Burke.

²⁸⁵Ídem.

4. *Himno de la Victoria* o el tránsito binacional de la música y de las publicaciones periódicas

La permeabilidad fronteriza entre Venezuela y Colombia pudo haber permitido el tránsito del ejemplar de *Mundo al Día* contentivo de la partitura impresa *Himno de la Victoria*, desde Bogotá hasta Táriba. Al respecto, puede hacerse mención de ciertas publicaciones colombianas del primer tercio del siglo XX, cuyas notas de prensa aparecieron en *Horizontes* de San Cristóbal y en *El Mortero* y *El Tipógrafo* de Táriba, a propósito del intercambio de ejemplares. A continuación, algunos testimonios escritos de tales intercambios durante el primer tercio del siglo:

- a. Nota de prensa de *El Correo Nacional* de Bogotá en *Horizontes*²⁸⁶.
- b. Extracto de un ensayo escrito por Rafael Uribe Uribe, intelectual liberal colombiano, de *El Impulsor* de Pamplona, en *El Tipógrafo* de Táriba²⁸⁷.
- c. De *La Paz* de Bucaramanga, tomado así mismo de *El Nuevo Tiempo* de Bogotá, una composición poética, en *El Tipógrafo* de Táriba²⁸⁸.
- d. Anécdota del entonces dictador de Guatemala Justo Rufino Barrios, de *El Liberal* de Bogotá, en *El Mortero* de Táriba²⁸⁹.
- e. En *El Mortero* de Táriba, una correspondencia de un viajero en donde cuenta su periplo por Estados Unidos, tomada de *El Liberal* de Bogotá²⁹⁰.
- f. Notas de la cotidianeidad, de *Comentarios* de Bogotá, en *El Mortero* de Táriba²⁹¹.

²⁸⁶S/a, “Sin Título”, *Horizontes*, San Cristóbal, 24 de septiembre de 1903, año II, Mes VII, nro. 42, S/p.

²⁸⁷S/a, “Rafael Uribe Uribe”, *El Tipógrafo*, Táriba, 24 de junio de 1907, año I, nro. 15, s/p.

²⁸⁸S/a, “De “La Paz” de Bucaramanga”, *El Tipógrafo*, Táriba, 12 de agosto de 1907, año I, nro. 19, s/p.

²⁸⁹ Alfredo Quiñones, “El Empréstito Voluntario. Anécdota del dictador Justo Rufino Barrios”, *El Mortero*, Táriba, 14 de febrero de 1912, año 11, nro. 4, s/p.

²⁹⁰S/a, “Ajeno”, *El Mortero*, Táriba, 27 de marzo de 1912, año 11, nro. 15, s/p.

²⁹¹S/a, “Varia”, *El Mortero*, (Táchira, Venezuela), 3 de mayo de 1912, año. 11, nro. 16, s/p.

g. El ensayo titulado “Por qué es débil América Latina”, tomado del diario *Sur América* de Bogotá, citando, a su vez, *El Diario de San Salvador*, en *El Mortero* de Táriba²⁹².

También puede observarse la presencia, en 1930 o en años muy próximos siguientes, de ejemplares de *Mundo al Día* de Bogotá en Táriba o en San Cristóbal, a los cuales Medina Prada haya podido tener acceso (y así haber obtenido el ejemplar del 25 de febrero de 1930 y luego copiado la partitura), directamente o a través de terceros, gracias a la práctica del canje de ejemplares entre diversas casas editoras^{293, 294}. Particularmente en ese sentido, se sabe que *Diario Católico* de San Cristóbal publica entre el 6 de marzo de 1929 y el 11 de abril de 1930, seis noticias tomadas de *Mundo al Día*, y que el periódico *Brotos* de San Cristóbal reseña el 16 de enero de 1930, una nota extraída también de *Mundo al Día*.

“Bogotá, 6 de enero.- “*Mundo al Día*” acaba de recibir un cablegrama del Dr. Olaya Herrera, donde anuncia que acepta la candidatura en vista del número considerable de cablegramas que está recibiendo de todo el país, incluyendo el doctor Carlos E. Restrepo. Agrega también que durante el curso de la presente semana se embarcará (sic) con destino a Colombia.”²⁹⁵

Con la finalidad de reforzar el argumento anterior, es conveniente hacer mención de otros canjes contemporáneos a 1930²⁹⁶: el mismo *Diario Católico* intercambia

²⁹² S/a, “Por qué es débil América Latina”, *El Mortero*, Táriba, 8 de julio de 1912, año 11, nro. 17. s/p.

²⁹³ Se menciona en el periódico *Horizontes* de San Cristóbal el intercambio de ejemplares con, entre otros medios, *La Unidad Católica* de Pamplona, Colombia. En: S/a, “Más canjes”, *Horizontes*. San Cristóbal, 4 de septiembre de 1903, año I, mes VI, nro. 25, s/p. También, se lee: “Se canjea” en encabezado de *El Mortero*, en: S/a, “Condiciones”, *El Mortero*, Táriba, 14 de febrero de 1912, año 11, nro. 15, s/p. Por otra parte, el Dr. José Humberto Ocaríz Espinel, en su libro autobiográfico, recuerda la lectura, de niño (aproximadamente en 1930), de periódicos tanto nacionales, provenientes de Cúcuta y Bogotá, en su aldea nativa tachirense limítrofe con Colombia. Puede hacerse una aproximación hacia ciudades no limítrofes como San Cristóbal y Táriba. Ver: José Humberto Ocaríz, *Buenavista*. Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, pp.244; p. 22.

²⁹⁴ En ocasiones, además del canje, el telégrafo sirvió de medio para el intercambio de noticias, pues aparece la mención pertinente en algunas de las notas de prensa revisadas. El archivero de *Diario Católico*, señor Luis Pastrán, confirmó a la autora de esta investigación, dicha manera de intercambio de noticias entre las distintas casas editoras.

²⁹⁵ S/a. “De Colombia”, *Brotos*, San Cristóbal, jueves 16 de enero de 1930, año I, nro. 256, s/p.

²⁹⁶ En ocasión de la visita institucional el día viernes 29 de noviembre de 2019, de los integrantes de la Cohorte II de la Maestría en Historia de Venezuela - Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez, a la Biblioteca Nacional Biblioteca Tulio Febres Cordero, ubicada en Mérida, Venezuela, la profesora Zobeira Nieto, guía de la visita, señaló al canje como práctica mediante la cual don Tulio Febres Cordero

ejemplares con otros periódicos colombianos: de Bogotá: *El Tiempo* y *El Debate*; y de Cúcuta: *El Trabajo*. Ello, tomando en cuenta las noticias de Colombia que presentan la fuente de origen de la noticia, pues entre el jueves 3 de mayo de 1928 y el jueves 7 de agosto de 1930, se leen en *Diario Católico*, gran cantidad de notas provenientes de ese país, sin mostrar la fuente. Del mismo modo ocurre con *Brotos* entre el martes 8 de septiembre de 1929 y el viernes 28 de febrero de 1930. *Brotos* cita, en algunas oportunidades, a *Comentarios* de Cúcuta; y de Bogotá: a *El Espectador*, *El Nuevo Tiempo*, *El Debate*, *El Deber*, además de *Mundo al Día* ya comentado. Expuesto tal reporte hemerográfico, este puede ser considerado un indicador positivo de la presencia de prensa colombiana en San Cristóbal en enero de 1930, a la cual pudo tener acceso (aun residiendo en Táriba) Medina Prada, en la particularidad de *Mundo al día* del sábado 25.

Aparte del flujo hemerográfico fronterizo de principios del siglo XX, y de los antecedentes musicales expuestos en el Capítulo I citando el trabajo de Sans y Cortés Polanía, es importante hacer mención de ciertas particularidades: comenzaron a aparecer a finales del siglo XIX en las bandas musicales tachirenses, géneros como el bambuco. Luis Hernández Contreras registra la visita de músicos colombianos al Táchira desde finales del siglo XIX hasta la segunda década del XX: un joven pianista Soto, que, seguramente se trata de Elías Mauricio Soto, compositor y pianista cucuteño; el cantante Gabriel Bargalló; Eleazar Guerrero, quien dirigió la Banda Sucre; Ernesto Salcedo, tenor, y Ramón Vargas Sicard, pianista. También visitó San Cristóbal el Cuarteto Colombiano de cuerdas, uno de cuyos integrantes, Rafael Lemoine, donó al archivo de la Banda del estado Táchira su danza María, interpretada en una retreta de julio de 1919. Camilo Antonio Estévez y Gálvez se radicó en Táriba²⁹⁷. Es muy importante mencionar que tanto Soto como Estévez y Gálvez son de los autores cuyas obras figuran, manuscritas por Medina Prada, en el *Archivo personal Medina Prada* –

obtuvo la numerosa colección hemerográfica tanto nacional (incluida la prensa periódica tachireña) como extranjera, que reposa en dicha institución, dado que él fue editor también. Razón que suma para argumentar el intercambio físico de prensa como válido para la datación del manuscrito *Himno de la Victoria*. Visita organizada por la Coordinadora de la maestría, profesora Gladys Teresa Niño Sánchez.

²⁹⁷Luis Hernández Contreras, *Música y poder político. El caso tachireño, 1869-1929*. San Cristóbal, Proculca, 2013. pp. 246; p. 122-138.

Medina Ramírez. La posibilidad de que se hayan conocido, dada la contemporaneidad de los hechos, es notable.

El hecho de Lemoine de dejar una obra de su autoría en una banda tachirense, es un claro ejemplo de intercambio de partituras, mediante la movilidad cultural a través de la frontera. Con seguridad ocurría en muchos otros casos de los mencionados por Hernández y en otros más, desconocidos. Los músicos colombianos Julio Quevedo Arvelo, Secundino Jácome, Alejandro Fernández, Abel Briceño, Teodosio V. Sánchez, Eleazar Guerrero. Por su parte, Saturio Rangel y Celso Pérez se residenciaron en el Táchira entre finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Algunos murieron allí²⁹⁸. Alejandro Fernández y Celso Pérez son otros de los autores cuyas obras figuran en el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*. Fernández formó parte de la capilla musical dirigida por Medina Prada. Otros músicos colombianos presentes con sus composiciones en el *Archivo...*, son Oreste Sindici, Carlos Lozano, Rafael Núñez (letra), Luis Morales Pino, Luis Eduardo Peña, Felipe Peña Silva, Rogelio Vélez Méndez y Gerardo Rangel Mendoza.

Por otra parte, debe considerarse el flujo fronterizo con motivos religiosos, una posibilidad más de intercambio de músicas: “La Virgen de Consolación [de Táriba], milagrosa imagen aparecida en una tabla hace muchísimos años, atrae millares de peregrinos de todos los Andes y de la vecina Colombia²⁹⁹.”

²⁹⁸ Luis Hernández Contreras, Ob. cit., p. 149.

²⁹⁹ Anselmo Amado, *Así era la vida en San Cristóbal*. Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 1961, pp. 210, p. 104.

SEGUNDA PARTE

“Una de las tareas más difíciles
con las que se enfrenta el historiador
es la de reunir los documentos que cree necesitar.
No lo lograría sin la ayuda de diversos guías:
inventarios de archivos o de bibliotecas,
catálogos de museos,
repertorios bibliográficos de toda índole”.

Marc Bloch, *Introducción a la Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 160; p. 58.

www.bdigital.ula.ve

ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA-MEDINA RAMÍREZ

En esta Segunda Parte, desde el espacio de la ordenación documental, se busca lograr el cuarto objetivo específico: Elaborar dos instrumentos de organización archivística del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*: la descripción multinivel o cuadro de clasificación y la descripción archivística según la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G). La importancia de estos dos instrumentos se asienta en un requerimiento de la aplicación de la crítica externa: el posicionamiento del documento en el *Archivo*.... Es necesario conocer el significado de los términos-base para la construcción del capítulo:

1. Los términos archivísticos

Archivo: Joan Corominas dice que el término *archivo* ya circulaba en 1490. Está tomado del latín tardío *archīvum*, y éste del griego *arkhêion* “residencia de los magistrados”, derivado de *arkhê* “mando”, “magistratura”. Palabras derivadas: *archivar*, conocida desde 1644, y *archivero*, desde 1717. El prefijo *archi-*, proviene del bajo latín y éste del griego *arkhi*, extraído del verbo *árkhō* “yo mando, soy jefe”³⁰⁰. Esto remite a reconocer la acepción de *archivo* como repositorio de documentos bajo el cuidado de empleados administrativos de alto rango.

Por otra parte, Antonia Heredia Herrera sostiene que:

*Archivo es uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que los produce, para los ciudadanos o para servir de fuentes de historia*³⁰¹.

La anterior definición remite al significado de *archivo* como agrupación de *documentos*. Admite Heredia que el archivo puede ser agrupado en un proceso natural por una persona. Sería el caso de un archivo personal, como se verá en detalle más

³⁰⁰Joan Corominas, “Archivo”. Ob. cit., p. 60.

³⁰¹Véase a Antonia Heredia Herrera. Ob. cit., p. 89.

adelante. Heredia Herrera también considera al *archivo* como continente de documentación, es decir, al edificio o mueble que los guarda³⁰².

Archivo personal: partiendo de las definiciones de *archivo* y de *documento*, procedentes de diversos autores, conviene dirigir la atención al significado de archivo personal.

*“Los archivos personales son aquellos que contienen documentación que ha sido producida, coleccionada o recibida por un mismo individuo, y que está relacionada con acontecimientos personales o en el ejercicio de sus funciones y actividades que ha realizado a lo largo de su vida.”*³⁰³

En consecuencia, el conjunto documental con el epónimo *Medina Prada – Medina Ramírez* tiene el carácter de *archivo personal*, siendo una agrupación de *documentos*, producto, en su gran mayoría, del trabajo tanto de Medina Prada como de Medina Ramírez.

Fondo:

*“La noción de fondo, fondo documental o fondo de archivo está íntimamente unida al principio de procedencia y tiene su razón de ser en la necesidad de mantener separado y diferenciado el conjunto de documentos producidos por una institución que guardan entre sí relación y por tanto constituyen un todo coherente. Es decir, fondo es el conjunto documental procedente de una institución o persona y conservado en el archivo de dicha institución o una institución de archivo.”*³⁰⁴

De esta manera, el *fondo* es una unidad cuyos *documentos* se relacionan entre sí, con un origen común, a la vez diferenciada de otros *fondos*. También es muy importante el *principio de procedencia*; es una norma, la cual, según Cruz Mundet:

*“En esencia consiste en respetar el origen de los fondos, es decir, en mantener agrupados, sin mezclarlos con otros, los documentos de cualquier naturaleza procedentes de una entidad, ya sea una administración pública, privada, una persona, familia, etc.; respetando la estructura o clasificación propia de dicha entidad.”*³⁰⁵

³⁰²Ibídem, pp. 88-89.

³⁰³Diego Peláez Mateos, Propuesta del Cuadro de Clasificación y Descripción del archivo personal del musicólogo Antonio Iglesias, Boletín ANABAD. Madrid, Nro. 4. Octubre-diciembre, 2017, pp. 92-226;p. 94. Las siglas ANABAD identifican a la Asociación Española de Asociaciones de Profesionales de los Archivos, las Bibliotecas, los Centros de Documentación, de Información y de Interpretación, los Museos y los Yacimientos Arqueológicos. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6449990> Consultado el 1 de agosto de 2023.

³⁰⁴Antonia Heredia Herrera. Ob. cit., p. 249.

³⁰⁵José Ramón Cruz Mundet. Ob. cit., p. 231.

Según lo dicho, el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* constituye un *fondo*, y se parte de ello para la construcción de dos instrumentos de organización archivística muy importantes: el primero es la descripción multinivel —también denominada cuadro de clasificación— (en adelante, descripción multinivel o cuadro de clasificación, indistintamente). El segundo instrumento es la descripción archivística según la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD (G))³⁰⁶. Para tales procedimientos se ha respetado el *principio de procedencia* como regla fundamental de un *fondo*.

2. El Archivo y sus productores

El *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* consta de diversidad de documentos, entre ellos: civiles, genealógicos, honoríficos, fotografías, memoria de viaje, objetos, todos ellos en una mínima proporción si se les compara en cantidad con la documentación musical, la cual es de mucho mayor dimensión. Así, la mayor parte de *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez* está conformada por partituras, entre manuscritas e impresas, todo en buen estado de conservación, bajo resguardo de la autora de esta investigación. El origen de la documentación musical perteneciente a dicho archivo se explica a continuación: Luis Felipe Medina Prada en su oficio de maestro de capilla (término originado del alemán *Kapellmeister*, referido al director musical de la iglesia luterana³⁰⁷ o al encargado de la música de las casas nobles³⁰⁸ y luego generalizado al credo católico) en la iglesia de Nuestra Señora de Consolación de Táriba entre 1911 y 1938, copió la mayor parte de la documentación musical, en soporte de folios de cartulina con los pentagramas impresos, sobre los cuales escribió las obras musicales, partiendo, mayormente, de publicaciones o manuscritos de otros

³⁰⁶ La construcción de los dos instrumentos archivísticos se hizo entre septiembre de 2020 y julio de 2023, desde la elaboración de un incipiente esquema organizativo hasta la concreción definitiva de tales instrumentos. Se agradece altamente la revisión que hizo de la descripción multinivel, la profesora Gladys Teresa Niño Sánchez, docente de asignaturas relacionadas con archivística en la Maestría en Historia de Venezuela de la Universidad de Los Andes, Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez.

³⁰⁷Helen Exley. *Johan Sebastian Bach*. Bogotá, Editorial Cinco, 1994, pp. 64; p. 63.

³⁰⁸Ibídem, p. 20.

autores. Gran cantidad de dichas obras, las adaptó a los instrumentos de los que disponía la capilla musical (o conjunto de músicos de la iglesia³⁰⁹).

La descripción archivística según la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD (G))³¹⁰, señala un ítem muy importante en el Área de contexto, en especial, a los productores del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*. Es necesario aproximarse a sus datos biográficos, tomando en cuenta, en primer lugar, el amplio arco temporal ca. 1911-2014, durante el cual fue conformado dicho archivo, información que también debe contener la descripción archivística (Área de identificación); y, en segundo lugar, lo extenso en número de unidades archivísticas, información que proporciona la descripción multinivel.

Luis Felipe Medina Prada nació en Machirí, entonces Distrito San Cristóbal el 1 de noviembre de 1884. Se conocen los nombres de sus padres: Cipriano Medina y María Sacramento Prada³¹¹. De niño fue trasladado a Gramalote (Norte de Santander, Colombia) a residir con su familia materna, en especial con sus tíos Camilo y Secundino Prada, maestros de capilla de la iglesia local, quienes fueron sus maestros de música durante varios años. De nuevo en Venezuela, casó el 7 de febrero de 1912 en Táriba con Josefa María Ramírez Castro³¹², con quien tuvo nueve hijos; José Luis, Lía, Iliá, Benilde, Antonio María, Gonzalo, Arminda, Darío y Josefa María,

³⁰⁹ En relación a las diferentes acepciones del término <<capilla>>, la tercera de ellas expresa: “Cuerpo de músicos de alguna iglesia”, en Eladio Pascual (Coord.). *Gran Diccionario Universal Larousse*. Santiago, Sociedad Comercial y Editorial Santiago Ltda., 2006, Volumen 3, pp. 274. p. 221. Es la utilizada en esta investigación.

³¹⁰ La construcción de los dos instrumentos archivísticos <<descripción multinivel —también denominada cuadro de clasificación—>>, como de su <<descripción archivística>> según la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD (G)), está fechada entre septiembre de 2020 y julio de 2023, desde la elaboración de un incipiente esquema organizativo hasta la concreción definitiva de tales instrumentos. Se agradece altamente la revisión y aceptación que hizo de la descripción multinivel, la profesora Gladys Teresa Niño Sánchez, docente de asignaturas relacionadas con archivística en la Maestría en Historia de Venezuela de la Universidad de Los Andes, Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez.

³¹¹Acta de nacimiento nro. 178, f. 86 del libro de nacimientos de la parroquia San Juan Bautista del distrito San Cristóbal, 1884.

³¹²Acta de matrimonio nro. 3981, f. 199 del libro 12 de matrimonios de la Iglesia de Nuestra Señorea de Consolación de Táriba, 1912.

residenciada la familia en Táriba. Ya ejercía labores de maestro de capilla en la iglesia de Nuestra Señora de Consolación.

Luis Felipe Medina Prada (también su hijo José Luis, posteriormente) ejerció el oficio de copista de los libros sacramentales de bautismo, matrimonio y entierro de la Iglesia de Táriba, como lo demuestra la grafía en dichos libros, siendo idéntica a la de las anotaciones en las partituras del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, firmadas por Medina Prada. Así, se observa en el acta fechada el 7 de octubre de 1911, acta nro. 3956 del libro 12 de matrimonios, f. 186, la grafía de Medina Prada que varía bruscamente con respecto al acta anterior³¹³. Ello indica una alta posibilidad de que en esa fecha (1911) inició sus labores como copista de los libros sacramentales, y puede inferirse, sea aproximadamente una fecha cercana a la de los inicios de su labor como maestro de capilla. De la misma manera, el acta última escrita con la misma grafía aparece con fecha 10 de agosto de 1938 en el libro 25 de entierros, acta nro. 21004, f. 124, en concordancia con la fecha de la muerte de Medina Prada, ocurrida dos meses después³¹⁴.

www.bdigital.ula.ve

Ambos ejercieron el oficio de copistas del archivo parroquial, vena a la cual hay que observar con tino, pues las actas de los libros sacramentales “testimonian la actividad más importante que el cura realiza en su parroquia: la imposición de los sacramentos en actas o fórmulas especialmente dictadas por la iglesia para cada ritual, tipificándose en libros particulares de bautismo, matrimonio, defunciones y confirmaciones”³¹⁵, además de su relevancia por ser “lugares de memoria de

³¹³ El oficio de copista de las actas sacramentales fue fundamentalmente anónimo. Las actas llevan la firma del cura que realizó la ceremonia religiosa, mas no las de quien escribió el acta. En donde no existía copista o secretario, el cura escribía el acta.

³¹⁴No existe en el Archivo Parroquial ninguna otra evidencia en referencia a las fechas de inicio y final del período de trabajo de Medina Prada en la iglesia de Táriba, como pudieran ser los recibos por honorarios. El testimonio oral de José Luis Medina Ramírez concuerda con las fechas expresadas en el texto. Es posible considerar a esas fuentes descritas como referencias válidas, aunque no sean precisas.

³¹⁵Yariesa Lugo Marmignon. *Arqueología de la Memoria Escrita. El Archivo Parroquial de la Iglesia Matriz de La Grita 1728-1995*. Mérida, Archivo Arquidiocesano, 2003, pp. 145; p. 38.

inapreciable valor para las investigaciones de naturaleza histórica, socioeconómica y de las mentalidades”³¹⁶.

Parte de la documentación musical del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* contiene: obras propias de Medina Prada, obras musicales impresas, obras musicales manuscritas por otros autores o copistas (sumando entre todo ello, más de mil folios entre manuscritos e impresos). Casi la totalidad de las partituras manuscritas está distribuida en cuadernillos, cuadernos (ambos tipos de conjunto, en su mayoría encuadernados artesanalmente), y en hojas sueltas. Están conformados por música tanto religiosa como profana.

De forma consecutiva, José Luis Medina Ramírez (Táriba, 1914-2017), hijo de Luis Felipe, continuó el oficio de su padre durante varias décadas luego de la muerte de este, haciendo uso de la documentación musical de su padre, interviniendo ese material con anotaciones musicales y otros rasgos visibles, y, además, aumentando la documentación mayormente con libros de música impresos, durante un tiempo no determinado hasta situarlo bajo custodia, guardando él una parte. La otra parte de ese material que perteneció a Luis Felipe pasó a manos de una de las hermanas de José Luis y más tarde a otra de ellas. Gracias a esa última de las hermanas, posteriormente se recuperó y agrupó todo el conjunto documental, agregándosele una documentación musical perteneciente a Medina Ramírez, de fecha más reciente, y otros documentos personales de ambos Medina en menor cantidad y no estrictamente musicales, creando así un archivo más completo.

Es de gran interés saber que la consecución del uso de la documentación musical de Luis Felipe (el padre) por parte de su hijo José Luis luego de la muerte del primero, es la razón por la cual se considera a ambos Medina epónimos del archivo personal. José Luis, posteriormente, aumentó el archivo de su padre, mayormente con libros de música. Se respeta así, el *principio de procedencia*, pues la documentación musical es un solo bloque de documentos, conservado y hallado en “cierto” orden. A partir de la

³¹⁶Ibídem, p. 42.

aparición de dicha documentación musical se constituyó todo el resto del archivo personal.

A ello se suma el factor hereditario entre Luis Felipe y su hijo José Luis: Zichen y Haeker dieron cuenta de la influencia hereditaria, en gran proporción, en la transmisión del talento musical de padre a hijo³¹⁷. Por otra parte, Javier García Planells reconoce que

*“... muchas características físicas o psíquicas de un individuo se heredan a través de los genes, pero que, aunque estas características van a marcar en gran medida sus habilidades, son necesarios más componentes en la ecuación, como la interacción con otros genes o el ambiente.”*³¹⁸

Se encuentra, de esa manera, en el factor genético-ambiental, un agregado adicional para denominar al *archivo personal* en cuestión: *Medina Prada – Medina Ramírez*. José Luis Medina Ramírez creció en un entorno musical, acompañó desde muy niño a su padre Luis Felipe Medina Prada, cantando durante los compromisos de éste como maestro de capilla —el niño José Luis participaba entonces como solista en el Coro del Colegio San José, regentado por la congregación salesiana en Táriba³¹⁹—. En este punto, es interesante comentar la relación de poder padre-hijo. Aparentemente, el maestro de capilla Medina Prada ejercía su autoridad paternal natural ante su hijo. Observando las facultades musicales de éste, hacía que lo acompañara a las funciones litúrgicas, instándolo a cantar junto a él, a la par de impartirle clases de música. En esa dirección, Michel Foucault puntualiza que las relaciones de dominación en la familia son necesarias para el funcionamiento del Estado, es decir, como una función política. Asimismo, sostiene que el poder se construye y funciona a partir de diversos poderes

³¹⁷ Lo puntualiza Charlotte Buhler, citada por Martha Gourdy. “Relaciones entre las profesiones de los padres y de los hijos”. *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires*, Nro. 37, 1965. pp. 65-81; p. 65. <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/lye/revistas/37/relaciones-entre-las-profesiones-de-los-padres-y-de-los-hijos.pdf>

³¹⁸ Javier García Planells es director científico del Instituto de Medicina Genómica de España. Citado por Ana Sepúlveda. “¿El talento se hereda?”. *Revista AS*. 7 de febrero de 2017, S/p. https://as.com/deporteyvida/2017/02/27/portada/1488231952_855754.html

³¹⁹Datos proporcionados por José Luis Medina Ramírez a su hija, la autora de esta investigación en conversaciones cotidianas sin fecha establecida. En adelante, los relatos biográficos que no presenten la referencia a pie de página, considérense de idéntico origen al de este.

superpuestos³²⁰. A este respecto no hay que olvidar el entorno laboral del padre, Luis Felipe Medina Prada, contexto de dominio religioso.

José Luis, durante su niñez y adolescencia ejerció de monaguillo o acólito en la iglesia, luego de sacristán o asistente. Se considera valioso introducir en este capítulo la circunstancia de dominio del padre, tanto como la obediencia de José Luis durante ese período, a la par del aprendizaje de música. Esta vivencia se manifestó en José Luis durante el resto de su vida. Es de asumir que el rasgo colaborativo del hijo con su padre fue fortaleciendo el vínculo filial hasta la muerte de Luis Felipe en 1938, que es cuando José Luis, a la edad de 24 años, asume el cargo vacante dejado por su papá, a petición del párroco Miguel Ignacio Briceño Picón. Se unifica así, dicha documentación musical mediante un lazo genético-ambiental y de poder-obediencia que abraza a ambos Medina, y junto a dicha documentación, al resto del *archivo*.

Ahora bien, es preciso responder la siguiente inquietud: ¿Cómo estaba organizado el *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*?

Previo a presentar la organización del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* sostenida en un *cuadro de clasificación* y en la *descripción archivística*, resulta muy interesante relatar lo siguiente: Los indicios objetivados en la documentación musical del archivo, muestran que Luis Felipe Medina Prada organizó y clasificó gran parte de las partituras (originalmente sueltas) en función de ordenarlas bajo diversos criterios muy personales. Agrupó la mayoría de las partituras sueltas mediante la acción artesanal de la encuadernación. Identificó algunos de los cuadernillos de música como “Colección Nro. 1”, “Colección Nro. 2” y “Colección Nro. 3. Dichas conformaciones son conjuntos de hojas pentagramadas agrupadas,

³²⁰Michel Foucault. “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”. En Michel Foucault. *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. 2da. edición. Madrid, La Piqueta, 1979, pp. 189; pp. 153-162, 157-158. <https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf> Consultado el 22-08-2023. Se trata de una entrevista a Foucault cuyos datos editoriales son: *Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps*. Entrevista realizada por L. Finas en *La Quinzaine Littéraire*, Nro. 247. 1 al 15 de enero de 1977. pp. 4-6. Para Foucault, el conjunto de las relaciones de fuerza existentes en una sociedad dada constituye el dominio de la política. p. 158.

encuadernadas manualmente, excepto la “Colección Nro. 3”, que fue escrita en cuadernillos de música fabricados en Caracas³²¹, engrapados de origen.

La organización ya presentada con el trabajo de encuadernación artesanal (por parte de Luis Felipe Medina Prada) de partituras originalmente sueltas, fue respetada al momento de elaborar el descripción multinivel o cuadro de clasificación del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* por parte de la autora de esta investigación. Se quiere decir con ello, que las partituras encuadernadas por Luis Felipe Medina Prada permanecieron en idéntica conformación durante la elaboración del descripción multinivel o cuadro de clasificación, respetándose así, el *principio de procedencia*. En publicaciones periódicas impresas en Táriba, denominadas *El Álbum Católico*, dirigidas por el cura párroco Miguel Ignacio Briceño Picón, se nombran las fiestas de la Iglesia celebradas en esas fechas en Táriba, además de la apreciación de la música de la liturgia en ellas, dejando “gratisima y saludable impresión en el ánimo de los numerosos fieles”. En algunas de estas notas, aparece la mención de Luis Felipe Medina Prada como maestro dirigiendo la música. En situación semejante, el periódico *Pionías* del 26 de septiembre de 1933³²². Luis Felipe falleció el 5 de octubre de 1938³²³,
324.

³²¹La precedencia de estos cuadernillos de música aparece en la identificación impresa en la portada anterior de ellos: “Agencia Musical Víctor M. Álvarez. Nuevo Almacén de Instrumentos Musicales y Música. Libros escolares y artículos de escritorio. Principal a Santa Capilla N° 7. Teléfono 2626. Caracas”. Adicionalmente, adherido un sello de papel del tamaño de una moneda en donde se lee: “Moreno & Ca. Suc. San Cristóbal”.

³²²S/a, “Fiesta del Rosario”. *El Álbum católico*, Táriba 16 de octubre de 1918, nro. 12, s/p.; S/a, “Breves notas: Fiesta en Cordero”, *El Álbum Católico*, Táriba, 15 de febrero de 1919, nro. 19, s/p. S/a, “Fiesta jubilar”, *El Álbum Católico*, Táriba, 24 de mayo de 1919, nro. 21, s/p.; S/a, “Fiesta en Táriba”, *Pionías*, Táriba, 26 de septiembre de 1933, s/p.

³²³Registro Civil de Táriba, Municipio Cárdenas, estado Táchira, acta de defunción nro. 232, 6 de octubre de 1938.

³²⁴ Medina Prada es reseñado por el autor Luis Hernández en dos de sus obras: *Música y Poder Político. El caso tachirense 1869-1929*, Ob. Cit., p. 88, y *Diccionario de la Música Tachirense*. San Cristóbal, Proculca, 1999, pp. 286; pp. 155-156. Es importante acotar que en esa última, Hernández hace mención de variedad de músicos nacidos en Colombia, que hicieron vida profesional en el Táchira. Se recomienda altamente su lectura. Asimismo, Los maestros de capilla Medina de Táriba son mencionados también en: L. A. Pacheco M., *Táriba, historia y crónica*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988, pp. 216; pp. 131-132.

La investigación biográfica acerca de José Luis Medina Ramírez, hijo de Luis Felipe, segundo productor del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*, es un tema de potencial y estudio posterior a esta investigación.

3. El lugar de creación: la iglesia de Táriba

Desde la despensa simple perteneciente al encomendero Álvarez de Zamora, primera casa de la tabla en donde se resguardó la pintura de la virgen de Nuestra Señora de Consolación, su morada sagrada ha pasado por diversas transformaciones obligadas por el paso del tiempo, así como el crecimiento de la población y la devoción que los habitantes de Táriba le brindan a su madre espiritual. En 1602 existía una construcción de bahareque y techo de paja. En 1690 se construyó una iglesia de tapias y techo de tejas. En 1848 se consagró un nuevo templo, luego parcialmente destruido por el terremoto de 1849³²⁵. Reconstrucciones y remodelaciones consecutivas se realizaron en el templo hasta que el terremoto de Cúcuta de 1875 lo destruyó. Una capilla provisional se mantuvo hasta 1905 cuando el cura párroco Miguel Ignacio Briceño Picón inició la construcción del nuevo templo, cuya planta es la actual³²⁶. En 1961 un incendio consumió parte de la edificación, razón por la cual se inició su reparación y remodelación, estando concluida en 1965. Es la morada actual de la virgen de Táriba. Briceño Picón ejercía de párroco al momento de comenzar sus labores allí Medina Prada, ca. 1911. La iglesia de Táriba, núcleo de peregrinación, es el lugar de creación de la documentación musical del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*. Representa el lugar físico de trabajo de ambos Medina. Salvando las distancias y el tiempo, en la iglesia de Arnstadt, J. S. Bach asumía en 1703 su primer compromiso como maestro de capilla³²⁷. Medina Prada reemplazaría al viejo corista don Francisco Ortega³²⁸, y se mantuvo en su oficio y lugar hasta 1938 cuando falleció y fue sustituido por su hijo José Luis hasta 2014. En concordancia con la iglesia como lugar de

³²⁵ Fernando Campo del Pozo, *La Virgen de la Consolación de Táriba*. San Cristóbal, Universidad Católica del Táchira, 2001, pp. 141, pp. 64-84.

³²⁶ Lucas Guillermo Castillo Lara, *Raíces pobladoras del Táchira: Táriba, Guásimos, (Palmira), Capacho*. Caracas. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, nro. 88, 1986, p. 113.

³²⁷ Helen Hexley, Ob. cit., p. 21.

³²⁸ Tirso Sánchez Noguera, “Crónicas. Nonagésimo de don José Luis Medina”. *Diario Católico*, martes 15 de junio de 2004, s/p.

creación, está la vivienda en donde residió. Se conoce que la última residencia de la familia Medina compuesta por Luis Felipe Medina Prada, Josefa Vidalia Ramírez e hijos, se ubicaba en la entonces calle Camilo Torres, actual carrera 7 de Táriba, muy cerca de la iglesia. Camilo Torres, curiosa y paradójicamente, fue un intelectual y líder independentista neogranadino.

4. Descripción multinivel

La descripción multinivel o cuadro de clasificación (de ahora en adelante denominada indistintamente) de un *archivo* ofrece una visión panorámica de todo el *fondo*. Debe precederle siempre al inventario, cuyos datos dependen de la descripción multinivel³²⁹, instrumento archivístico, el cual:

*“...supone una estructuración jerárquica y lógica de los fondos. (...) Cada grupo posee una identidad propia y se relaciona jerárquicamente con los demás, sin dar lugar a la ambigüedad, es decir, la adscripción de los documentos por su origen a un grupo, excluye toda posibilidad de pertenencia a otro.”*³³⁰

El orden jerárquico o multinivel se expone en los niveles siguientes:

Sección: División primera del *fondo*, establecida en virtud de las líneas de acción de la institución. Es una parte del todo (del *fondo*). Están limitadas a una función y actividades específicas.

Subsección: División de la anterior siguiendo la función o funciones desarrolladas. A su vez, es subdivisible cuando una función se despliegue en diferentes áreas de actividad con identidad definida.

Serie: Conjunto de documentos producidos de manera continuada como resultado de una misma actividad. Las series son el testimonio documental. Pueden estar conformadas por documentos singulares o por unidades archivísticas o expedientes.

³²⁹ Antonia Herrera Heredia, Ob. cit., pp. 344-345.

³³⁰ José Ramón Cruz Mundet, Ob. cit., p. 244.

Unidad archivística: Documento singular o documento compuesto cuya agrupación conforma a cada *serie*. Es el expediente en el caso de los *archivos públicos*³³¹.

Al referirse a las colecciones documentales, es permitida la flexibilidad en cuanto a que ellas tienen su particular forma de organización. Diego Peláez Mateos presenta una propuesta de cuadro de clasificación modelo para *archivos personales*³³², a partir del cual es factible, en esta investigación, originar una descripción multinivel del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*

Aplicando el modelo de Peláez Mateos, se presenta a continuación la descripción multinivel del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* mostrando la forma multinivel jerárquica de *fondo, sección, subsección y unidad archivística*.

Cuadro 5

DESCRIPCIÓN MULTINIVEL DEL ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ(FONDO)

<ol style="list-style-type: none">1. Documentación personal (<i>Sección 1</i>)<ol style="list-style-type: none">1.1. Documentación vital civil y eclesiástica (<i>Serie 1</i>)<ol style="list-style-type: none">1.1.1. Acta civil de nacimiento de Luis Felipe Medina Prada (Fotocopia) (<i>Unidad archivística</i>)1.1.2. Acta eclesiástica de matrimonio de Luis Felipe Medina Prada (<i>Unidad archivística</i>)1.1.3. Fe de bautismo de José Luis Medina Ramírez (<i>Unidad archivística</i>)1.1.4. Acta eclesiástica de entierro de Filomena Galavíz, primera esposa de José Luis Medina Ramírez. (<i>Unidad archivística</i>)1.2. Documentación escolar y militar (<i>Serie 2</i>)<ol style="list-style-type: none">1.2.1. Certificado de Suficiencia de Educación Primaria Superior de José Luis Medina Ramírez (<i>Unidad archivística</i>)1.2.2. Libreta de Conscripción de José Luis Medina Ramírez1.3. Homenajes a José Luis Medina Ramírez (<i>Serie 3</i>)<ol style="list-style-type: none">1.3.1. Hijo Ilustre del Municipio Cárdenas. Táriba, 15 de agosto de 1986 (<i>Unidad archivística</i>)
--

³³¹ Tanto José Ramón Cruz Mundet como Antonia Heredia Herrera (ella, en mayor dimensión) explican con claridad y similitud entre ellos estos términos o vocablos. Véase a José Ramón Cruz Mundet, Ob. cit., p. 246, y a Antonia Heredia Herrera, Ob. cit., pp. 141-149.

³³²Diego Peláez Mateos, Ob. cit. No se observaron en la web, normas oficiales acerca del tratamiento de los archivos personales. Es la razón por la cual, en esta investigación se acude al trabajo de Peláez Mateos como modelo.

- 1.3.2. “Discurso pronunciado por el concejal José Antonio Molina R. con motivo de la Sesión Solemne en honor del distinguido ciudadano José Luis Medina Ramírez”- Táriba, 15 de agosto de 1986. *(Unidad archivística)*
- 1.3.3. Palabras de agradecimiento de José Luis Medina Ramírez al serle otorgada la distinción de Hijo Ilustre del Municipio Cárdenas. Táriba, 15 de agosto de 1986. *(Unidad archivística)*
- 1.3.4. En sus 90 fructíferos años. De la Sociedad de Hijos Adoptivos e Ilustres del Municipio Cárdenas. 2004 *(Unidad archivística)*
- 1.3.5. Premio Prestigio Rotario, Rotary Torbes. Distrito 4380. 2013 *(Unidad archivística)*
- 1.3.6. Honor al Mérito, Alcaldía, Consejo Municipal, Comisión de Cultura del Municipio Cárdenas, 1994 *(Unidad archivística)*
- 1.3.7. En sus 50 años como corista, Parroquia de Nuestra Señora de Consolación. 1989 *(Unidad archivística)*
- 1.3.8. Reconocimiento de gratitud en las Bodas de Plata de la Basílica de Nuestra Señora de la Consolación. 1984 *(Unidad archivística)*
- 1.3.9. Por la dignificación de su profesión y su labor en beneficio de la comunidad, Rotary Club de Táriba. 1998 *(Unidad archivística)*
- 1.3.10. Pro Ecclesia et Pontifice. Por Juan Pablo II. 1979 *(Unidad archivística)*
- 1.4. Correspondencia de José Luis Medina Ramírez *(Serie 4)*
 - 1.4.1. Recibo emitido a José Luis Medina Ramírez por “Telégrafos y Teléfonos Federales. Táriba” por telegrama enviado a su hermana Benilde Medina Ramírez. 13 de mayo de 1941. *(Unidad archivística)*
 - 1.4.2. Carta de Benilde Medina Ramírez a su hermano José Luis. Caracas, 15 de agosto de 2007. *(Unidad archivística)*
 - 1.4.3. Carta de Benilde Medina Ramírez a su hermano José Luis. Caracas, sin fecha. *(Unidad archivística)*
 - 1.4.4. Carta de José Luis Medina Ramírez a su esposa Sara López de Medina. Táriba, 27 de noviembre de 1971. *(Unidad archivística)*
- 1.5. Manuscritos personales de José Luis Medina Ramírez *(Serie 5)*
 - 1.5.1. Diario de viaje. *(Unidad archivística)*
 - 1.5.2. Estudio genealógico de la familia Ramírez por José Luis Medina Ramírez *(Unidad archivística)*
 - 1.5.3. Relato 1. *(Unidad archivística)*
 - 1.5.4. Relato 2. *(Unidad archivística)*
2. Documentación publicada acerca de ambos Medina *(Sección 2)*
 - 2.1. Notas de prensa y en libro sobre ambos Medina *(Serie 1)*
 - 2.1.1. “Corista de la Basílica Hijo Ilustre de Táriba”. Diario Católico, 14 de agosto de 1986. *(Unidad archivística)*
 - 2.1.2. “Nonagésimo de don José Luis Medina”. Diario Católico, 15 de junio de 2004 *(Unidad archivística)*
 - 2.1.3. “Los cien años de vida de José Luis Medina Ramírez. Diario Católico, 14 de junio de 2014 *(Unidad archivística)*
 - 2.1.4. Libro “Táriba, historia y crónica”. Autor: L. A. Pacheco M. pp. 131-132 (fotocopia) *(Unidad archivística)*

3. Documentación musical (*Sección 3*)³³³
 - 3.1. Manuscritos (*Subsección 1*)
 - 3.1.1. Cuadernillos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada (*Serie 1*)
 - 3.1.1.1. “Piezas religiosas. Colección 1°. Armonio. (Con Orquesta) Luis F. Medina Prada. Táriba. 1931” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.2. “Piezas religiosas. Colección 1°. Flauta 1°. Luis F. Medina Prada. Táriba. 1931” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.3. “Piezas religiosas. Colección 1°. Flauta 2°. Luis F. Medina Prada. Táriba. 1931” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.4. “Piezas religiosas. Colección 1°. Clarino 2°. Luis F. Medina Prada. Táriba. 1931” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.5. “Cuaderno de diversos cánticos religiosos. Luis F. Medina Prada. Táriba, Octubre 1931” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.6. “Piezas religiosas. 2° Colección Órgano. Saxofón en Mi bemol. Luis F. Medina Prada. Táriba, 1932 (Orquesta)” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.7. “Piezas religiosas. 2° Colección. Flauta 1°. Luis F. Medina Prada. Táriba, 1932 (Orquesta)” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.8. Sin portada (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.9. “Piezas religiosas. 2° Colección. Clarino 1°. Luis F. Medina Prada. Táriba, 1932 (Orquesta)” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.10. “Piezas religiosas. 2° Colección. Clarino 2°. Luis F. Medina Prada. Táriba, 1932 (Orquesta)” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.11. “3ra. Colección. Órgano. Medina Prada. (Coro) Táriba, 1933” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.12. “3ra. Colección. Bombardino en Si bemol. Medina Prada. (Coro) Táriba, 1933” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.13. “3ra. Colección. Clarino 1°. Medina Prada. (Coro) Táriba, 1933” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.14. “3ra. Colección. Clarino 2°. Medina Prada. (Coro) Táriba, 1933” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.15. “Música Religiosa. Bombardino en Si bemol. Luis F. Medina Prada-Táriba-1936” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.16. “Música Religiosa. Violín 2°. Táriba, mayo de 1936. Luis F. Medina Prada” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.17. Sin portada (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.18. “Cuaderno de piezas religiosas. Zoprano (sic). Luis F. Medina Prada-Táriba-1937” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.19. “Cuaderno de piezas religiosas. Bombardino. Luis F. Medina Prada-Táriba-1937” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.1.20. Hojas sueltas (*Unidad archivística*)

³³³ Se entrecorren los títulos de cada unidad archivística de manera textual, tal como aparecen originalmente en cada unidad. De no estar entrecorrenidos, indican un título asignado por la autora de esta investigación para la identificación de cada unidad archivística.

- 3.1.1.21. “Ave María” (*Unidad archivística*)
- 3.1.2. Cuadernos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada (*Serie 2*)
 - 3.1.2.1. “Himnos Patrióticos” (legajo sin encuadernar). (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.2. “Año 193”(roto) (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.3. “Cuaderno de piezas religiosas N° 2” (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.4. Sin título (contiene impresos adosados al cuaderno) (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.5. Sin título (manuscrito ajeno) (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.6. Sin título (manuscrito propio de Medina Prada) (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.7. Sin título (manuscrito propio de Medina Prada) (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.8. Zarzuelas (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.9. Misas (conjunto de manuscritos e impresos agrupados) (*Unidad archivística*)
 - 3.1.2.10. Hojas sueltas (*Unidad archivística*)
- 3.1.3. Manuscritos pertenecientes a José Luis Medina (*Serie*)
 - 3.1.3.1. Hojas sueltas (*Unidad archivística*)
- 3.2. Impresos (*Subsección 2*)
 - 3.2.1. Impresos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada (*Serie 1*)
 - 3.2.1.1. Canti Litvrgici por G. Pozzetti. Milán, (s/f) (*Unidad archivística*)
 - 3.2.1.2. P. Luis Villalba Muñoz. Repertorio de los organistas. Tomo II (Sin datos de edición) (*Unidad archivística*)
 - 3.2.1.3. Mons. Santiago Costamagna. Mes de María. Buenos Aires, 1911 (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2. Impresos pertenecientes a José Luis Medina Ramírez (*Serie 2*)
 - 3.2.2.1. Fotocopias de cuadernos de su padre, Luis Felipe Medina Prada (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.2. José Ángel Lamas. Célebre Popule Meus. (S/f). (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.3. Ravanello. Canciones breves para el mes de María. Turín, (s/f) (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.4. José Zaninetti. Antología de Cánticos Sagrados. Buenos Aires, (s/f) (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.5. G. S. Bach. VIII piccolo Preludi e Fughe per órgano. Turín, 1925 (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.6. G. Verdi. Coro y marcha de la Ópera Aída. Buenos Aires, 1941 (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.7. Per la Messa Nuziale. Padua, 1942 (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.8. Darío Benítez (coord.). Cantemos. Bogotá, 1944 (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.9. Darío Benítez (coord.). Cantemos. Bogotá, 1945 (*Unidad archivística*)
 - 3.2.2.10. Harry Vibbard. Organ Pieces. New York, 1949 (*Unidad archivística*)

- 3.2.2.11. R. Iruarrizaga. Missa in honorem Beatae Mariae Asumptae. Madrid, 1950 (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.12. Oreste Ravello. Messa in onore di San Giuseppe Calasancio. Roma, 1952 (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.13. (S/a). 100 villancicos litúrgicos. Bogotá, 1961 (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.14. J. Pagella. Missa (XVI) sine órgano. Turín (s/f) (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.15. M. Gorostidi. Misa Comunitaria infantil. Pamplona, España, 1963 (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.16. P. Lucien Deiss. Un Solo Señor. Salamanca, 1964 (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.17. José Martínez Terrero, S. J. Caracas, 1973. (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.18. (S/a). Cantoral. Roma, 1979 (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.19. (S/a) Villancicos de Venezuela y del mundo. Caracas, 1981 (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.20. (S/a). Cantoral litúrgico nacional. Barcelona, 1982. (*Unidad archivística*)
- 3.2.2.21. Hojas impresas sueltas (*Unidad archivística*)
- 4. Documentación gráfica (*Sección 4*)
 - 4.1. Fotografías (*Serie 1*)
 - 4.1.1. Retrato de Luis Felipe Medina Prada (*Unidad archivística*)
 - 4.1.2. Retrato de Josefa Vidalia Ramírez Castro de Medina Prada (*Unidad archivística*)
 - 4.1.3. Fotografía del funeral de Esther Juliao vda. De Brillemburg. 1928, Autor: Dulcey (*Unidad archivística*)
 - 4.1.4. Retrato de José Luis Medina con su primera esposa, Filomena Galavíz (*Unidad archivística*)
 - 4.2. Reproducciones litográficas (*Serie 2*)
 - 4.2.1. Ciro Zambrano. La Revolución Liberal Restauradora. Caracas, 2006 (*Unidad archivística*)
 - 4.2.2. Phillipe Toulouse Lautrec. Sin datos de edición (*Unidad archivística*)
 - 4.2.3. (S/a). Las obras maestras del Museo del Prado. Basilea, Suiza, (s/f) (*Unidad archivística*)
- 5. Publicación periódica (*Sección 5*)
 - 5.1. Periódico "El Taribero" (*Serie 1*)
 - 5.1.1. Edición de diciembre de 2001 (*Unidad archivística*)
 - 5.1.2. Edición de agosto de 2009 (*Unidad archivística*)
 - 5.1.3. Edición de agosto de 2010 (*Unidad archivística*)
 - 5.1.4. Edición de agosto de 2012 (*Unidad archivística*)
 - 5.1.5. Edición de diciembre de 2012 (*Unidad archivística*)
 - 5.1.6. Edición de agosto de 2013 (*Unidad archivística*)
 - 5.1.7. Edición de agosto de 2014 (*Unidad archivística*)
- 6. Objetos (*Sección 6*)
 - 6.1. Objetos pertenecientes a José Luis Medina (*Serie 1*)

- | |
|---|
| <p>6.1.1. Instrumento musical, violín copia de Stradivarius. Made in Germany
(<i>Unidad archivística</i>)</p> <p>6.1.2. Cámara fotográfica Vrede-Box Sincrona. Made in Germany (<i>Unidad archivística</i>)</p> <p>6.1.3. Medallas honoríficas de José Luis Medina Ramírez (<i>Unidad archivística</i>)</p> |
|---|

Fuente: Elaboración propia tomando como ejemplo la publicación: Diego Peláez Mateos, “Propuesta del Cuadro de Clasificación y Descripción del archivo personal del musicólogo Antonio Iglesias”, *Boletín ANABAD*, Madrid, nro. 4. octubre-diciembre, 2017, pp. 105-111.

La anterior descripción multinivel proporciona información fundamental descargada en un sistema multinivel, acerca del *Archivo Personal Medina Prada – Medina Ramírez*. Información íntimamente ligada al *principio de procedencia*, pues como se expresó más arriba, éste es un criterio implícito al origen del archivo y a su agrupación. En primer lugar, el *Archivo Personal Medina Prada – Medina Ramírez* conforma el *fondo*, es decir, el archivo integral sometido a clasificación. En segundo lugar, las *secciones* constituyen las subdivisiones, seis primeras grandes ramificaciones del *fondo*:

- Sección 1* “Documentación Personal”,
- Sección 2* “Documentación publicada acerca de ambos Medina”,
- Sección 3* “Documentación Musical”,
- Sección 4* “Documentación gráfica”,
- Sección 5* “Publicaciones periódicas” y
- Sección 6* “Objetos”.

Partiendo de la *Sección 3* “Documentación musical”, están, en segundo lugar, la *Subsección 1* “Manuscritos” y la *Subsección 2* “Impresos”.

En tercer lugar, se encuentran las *series* o conjuntos de documentos. La *Sección 1* “Documentación Personal” se subdivide en cinco *series*, a saber: *Serie 1* “Documentación vital civil y eclesiástica”, *Serie 2* “Documentación escolar y militar”, *Serie 3* “Homenajes a José Luis Medina Ramírez”, *Serie 4* “Correspondencia de José Luis Medina Ramírez”, y *Serie 5* “Manuscritos personales de José Luis Medina Ramírez”. La *sección 1* “Documentación Personal” contiene 24 *unidades archivísticas*.

A su vez, la *Sección 2* “Documentación publicada acerca de ambos Medina” carece de subdivisión, y se dirige directamente hacia la *Serie 1* “Notas de prensa y en libro sobre ambos Medina”. Esta *sección* contiene 2 unidades archivísticas. De la *Sección 2* “Documentación musical”, la *Subsección 1* “Manuscritos” se subdivide en tres *series*: *Serie 1* “Cuadernillos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada”, *Serie 2* “Cuadernos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada”, y *Serie 3* “Manuscritos pertenecientes a José Luis Medina Ramírez”. La *Subsección 2* “Impresos” de la *Sección 3* “Documentación Musical” se subdivide, así mismo, en la *Serie 1* “Impresos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada” y en la *Serie 2* “Impresos pertenecientes a José Luis Medina Ramírez”. La *Subsección 1* “Manuscritos” es la más nutrida de todo el archivo. La *Sección 3* “Documentación musical” contiene 56 unidades archivísticas.

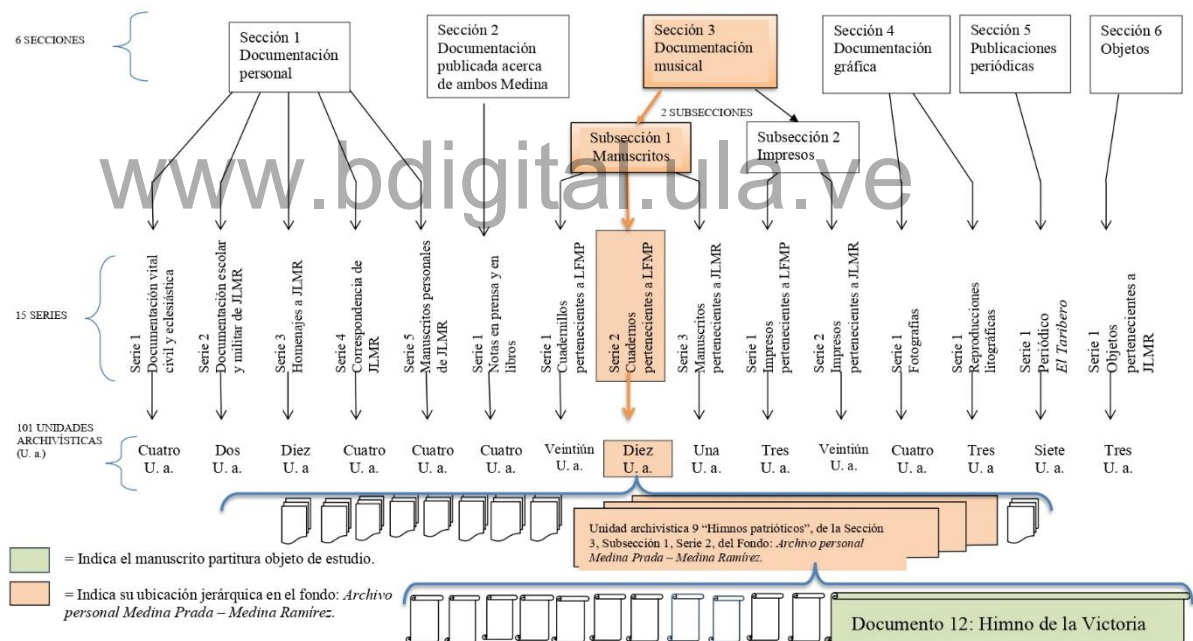
La *Serie 1* “Fotografías” y la *Serie 2* “Reproducciones litográficas”, se derivan de la *Sección 4* “Documentación gráfica”, la cual contiene siete unidades archivísticas. Del mismo modo, la *Sección 5* “Publicaciones periódicas” comprende directamente a la *Serie 1* “El Taribero”, con siete unidades archivísticas. Y la *Sección 6* “Objetos” contiene a la *Serie 1* “Objetos pertenecientes a José Luis Medina Prada”, con tres unidades archivísticas. En cuarto lugar, de toda la anterior relación jerárquica se deriva un total de 101 Unidades archivísticas. Ellas constituyen los documentos en unidades simples o compuestas que conforman el total del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*.

El *Himno a la Victoria* es el *documento* nro. 12 que se encuentra en la *unidad archivística* nro. 9 titulada “Himnos patrióticos”, de la *Serie 2* “Cuadernos pertenecientes a Luis Felipe Medina Prada”, a su vez perteneciente a la *Subsección 1* “Manuscritos”, a su vez perteneciente a la *Sección 3* “Documentación musical”, del *fondo: Archivo Personal Medina Prada – Medina Ramírez*. La Figura 7 muestra la representación gráfica de la descripción multinivel.

La Figura 8 presenta un gráfico de barras con dos de los valores de la descripción multinivel (*unidades archivísticas-secciones*), tal como hace la autora Lugo Marmignon, quien muestra el *cuadro de clasificación* de su archivo en estudio, tanto en cuadro como en gráfico de torta, exponente de la distribución porcentual por

secciones³³⁴. En esta oportunidad, el estudio del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* no requiere de la distribución porcentual, pero sí de la comprensión de la cantidad de *unidades archivísticas* (eje X) por cada *sección* (eje Y). En función de ello, se presenta de manera gráfica tal información. Aróstegui recomienda utilizar ese tipo de recursos (histogramas, gráficos de sectores, polígono de frecuencias, dispersión, etc.), dado que éstos pueden “clarificar, a golpe de vista, bastantes características del universo de datos”³³⁵.

Figura 8
REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA DESCRIPCIÓN
MULTINIVEL DEL FONDO:
ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA-MEDINA RAMÍREZ

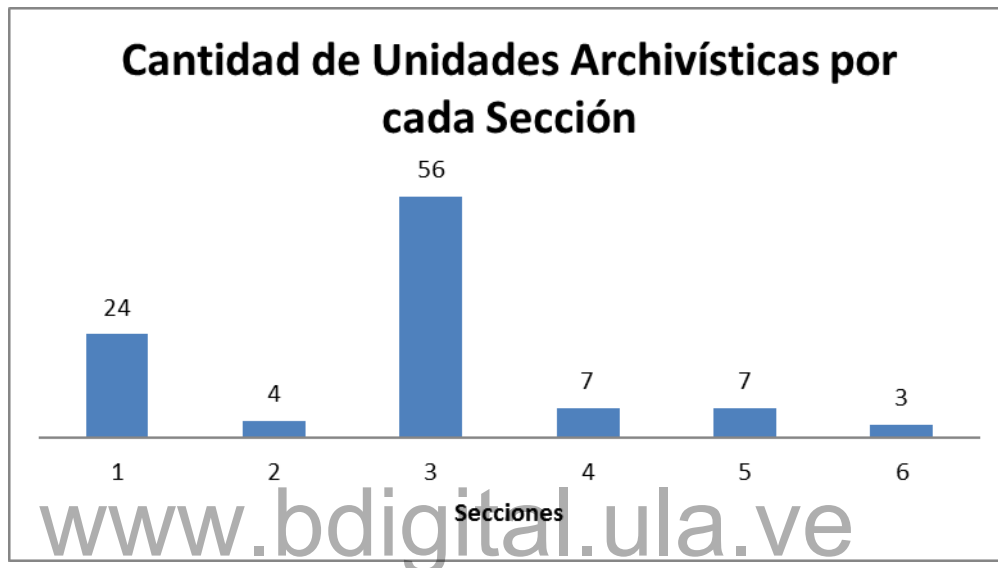


Fuente: Elaboración propia a partir de la descripción multinivel (Cuadro 5)

³³⁴ Yariesa Lugo Marmignon. *Arqueología de la Memoria Escrita. El Archivo Histórico de La Grita. Textos para fragmentar el olvido*. Mérida, Universidad de Los Andes, 2005. pp. LXVII-LXVIII.

³³⁵ Julio Aróstegui, Ob. cit., p. 223.

Figura 9
GRÁFICO DE BARRAS DEL NÚMERO DE UNIDADES
ARCHIVÍSTICAS POR CADA SECCIÓN DEL ARCHIVO PERSONAL
MEDINA PRADA – MEDINA RAMÍREZ



Leyenda (eje X) (Secciones):		Eje Y (Cantidad de unidades archivísticas)
1	Sección “Documentación Personal”,	24
2	Sección “Documentación publicada acerca de ambos Medina”	4
3	Sección “Documentación Musical”,	56
4	Sección “Documentación gráfica”,	7
5	Sección “Publicaciones periódicas”	7
6	Sección “Objetos”.	3

Fuente: Elaboración propia a partir de la descripción multinivel (Cuadro 5)

Se observa en el ilustrativo gráfico la preponderancia en volumen, de la sección “Documentación musical” (*sección 3*), con 56 unidades archivísticas en su haber, 32 sobre la cantidad que le sigue en orden de mayor a menor. Esos resultados redundan en establecer, en parte, la importancia del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*.

5. Descripción archivística

Se expone la descripción archivística del Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez, según la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G). Como ya se ha dicho, la descripción archivística elaborada por Peláez Mateos³³⁶, constituye el modelo para la descripción archivística del *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez*. La finalidad de la descripción archivística es

“... identificar y explicar el contexto y el contenido de los documentos de archivo con el fin de hacerlos accesibles. Esto se consigue con la elaboración de unas representaciones precisas y adecuadas que se organizan de acuerdo con unos modelos determinados. Los procesos descriptivos pueden comenzar con anterioridad o ser simultáneos a la producción de los documentos y continuar a todo lo largo de su ciclo vital. Estos procesos permiten establecer los controles intelectuales necesarios para que las descripciones fiables, auténticas, significativas y accesibles puedan mantenerse a través del tiempo. (...) El principio de procedencia debe estar presente siempre que se trate de elaborar una estructura y sistema de descripción archivística de aplicación general...”³³⁷

La regla ISAD (G) se estructura en siete áreas de información descriptiva:

1. El área de identificación: contiene la información esencial para identificar la unidad de descripción³³⁸.
2. El área de contexto: contiene la información relativa al origen y custodia de la unidad de descripción.
3. El área de contenido y estructura: contiene la información relativa al objeto y organización de la unidad de descripción.
4. El área de acceso y utilización: contiene la información relativa a la accesibilidad de la unidad de descripción.
5. El área de documentación asociada: contiene la información relativa a aquellos documentos que tiene una relación significativa con la unidad de descripción.

³³⁶ Diego Peláez Mateos, Ob. cit., pp. 111-113.

³³⁷ S/a, *ISAD (G): Norma Internacional General de Descripción archivística. Adoptada por el Comité de Normas de Descripción. Estocolmo, Suecia, 19-22 de septiembre de 1999*. Madrid, s/editorial, 2000. Ob. cit. pp. 12-13.

³³⁸ Una unidad de descripción es un documento o conjunto de documentos, cualquiera que sea su forma física, tratado como un todo y que como tal constituye la base de una única descripción. S/a, *ISAD (G)*... Ob. cit. p. 18.

6. El área de notas: contiene información especial y aquella otra que no ha podido incluirse en ninguna de las demás áreas.
7. El área de control de la descripción: contiene información relativa al cómo, cuándo y quién ha elaborado la descripción archivística³³⁹.

A continuación, se expone en el Cuadro 6 la *descripción archivística* del *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez*, tomando como modelo la presentada por Peláez Mateos, y siguiendo, a la vez, la norma ISAD (G).

Cuadro 6
DESCRIPCIÓN ARCHIVÍSTICA DEL *ARCHIVO PERSONAL MEDINA PRADA - MEDINA RAMÍREZ*, SEGÚN LA NORMA INTERNACIONAL GENERAL DE DESCRIPCIÓN ARCHIVÍSTICA ISAD (G)

1. Área de identificación	
Código de referencia (signatura)	MP-MR.
Título	Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez.
Fechas	ca. 1811-2015.
Nivel de descripción	Fondo.
Volumen y soporte de la unidad de descripción (cantidad, volumen o tamaño)	5 cajas de conservación.
2. Área de contexto	
Nombre del productor	Productores: Luis Felipe Medina Prada y José Luis Medina Ramírez.
Historia institucional	Ambos Medina ejercieron como maestros de capilla en la iglesia (y luego basílica) de Nuestra Señora de la Consolación de Táriba. Medina Prada (1884-1938) entre 1911 y 1938 y Medina Ramírez (1914-2017) entre 1938 y 2015.
Historia archivística	Los productores preservaron y organizaron sus materiales de trabajo de la capilla musical. La autora de

³³⁹ Esta lista es copia textual, debido a que se trata de una enumeración con características puntuales cada ítem. S/a. *ISAD (G)*... Ob. cit. p. 14.

	este trabajo de grado sumó al archivo otros documentos personales pertenecientes a los productores.
Forma de ingreso	Una parte del archivo fue donada por un familiar de los Medina, la otra parte se encontraba en manos de la autora de este trabajo de grado.
3. Área de contenido y estructura	
Alcance y contenido	El archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez contiene en su mayor parte partituras tanto manuscritas como impresas. Además, documentos civiles, genealógicos, honoríficos, fotografías, memoria de viaje, objetos.
Valoración, selección y eliminación	No se ha procedido al expurgo de ningún tipo de documentación.
Nuevos ingresos	No se han producido nuevos ingresos en el archivo.
Organización	Unidades archivísticas ordenadas según la identificación de las series.
4. Área de condiciones de acceso y utilización	
Condiciones de acceso	Por los momentos, oculto al público.
Condiciones de reproducción	No hay establecidas.
Lengua/escritura de los documentos	Escritura musical y textos correspondientes a esta, manuscritos e impresos. Idiomas: español, latín, francés.
Características físicas y requisitos técnicos	Documentación textual y objetos. No se requiere de ningún requisito técnico.
Instrumentos de descripción	Cuadro de clasificación o descripción multinivel. Descripción archivística según la norma ISAD (G).
5. Área de documentación asociada	
Existencia y localización de los documentos originales	Domicilio de la autora de este trabajo de grado y custodia del archivo: carrera 6 Nro. 2-17, Táriba, estado Táchira.
Existencia y localización de copias	No hay constancia de la existencia de copias.
Unidades de descripción relacionadas	La totalidad del fondo está en poder de la custodia del archivo.
Nota de publicaciones	En curso, este trabajo de grado.
6. Área de notas	
Notas	Están pendientes por elaborar la guía, el índice y el catálogo.
7. Área de control de la descripción	
Nota del archivero	Propuesta realizada por Martha Socorro Medina López
Reglas o normas	Descripción sustentada en la norma ISAD (G).
Fecha de la descripción	Agosto de 2023. Táriba, estado Táchira.

Fuente: Elaboración propia, con base en Diego Peláez Mateos, Ob. cit., pp. 111-113, y S/a, *ISAD G*. Ob. cit., pp. 12-13.

La anterior descripción archivística orienta hacia una dimensión de valor del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*. Su origen artístico, la extensión en el tiempo en el cual se formó, lo preservado de sus documentos, avisan de una importancia notable.

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIONES

Finalmente, han de presentarse diversas consideraciones o reflexiones finales, dispuestas en cuatro grandes bloques: el primero tiene que ver con el manuscrito-partitura objeto de estudio en su carácter de documento histórico y como testimonio del tránsito cultural binacional. El segundo se relaciona con el texto y música del *Himno de la Victoria* en el contexto en el cual fue creado: Bogotá, 1930. El tercer bloque remite a valorar al *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* según los resultados obtenidos en la elaboración de los instrumentos organizativos; y el cuarto se refiere a la efectividad de la operatividad histórica utilizada en esta investigación. Todo, en una reflexión desde términos actuales.

1. Desde el manuscrito-partitura objeto de estudio en su carácter de documento histórico y como testimonio del tránsito cultural binacional:
 - a. El manuscrito-partitura *Himno de la Victoria* posee valores diferenciables. Acerca del porqué de la copia propiamente dicha, en Táriba, es posible concluir aproximadamente, contemplando la posibilidad del arte por el arte, al decir de Kant. Medina Prada residía en Táriba, ajeno a la posibilidad de participar en las elecciones colombianas. Puede conjeturarse el afecto por el candidato y por el himno en su honor, como motivación para hacer la copia y ejecutarla musicalmente en el círculo privado.
 - b. El tránsito cotidiano durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, tanto de músicos y de música, como de prensa escrita a través de la permeable frontera binacional entre Colombia y Venezuela, sentó las bases para lo que pudo haber constituido el “puente” por el cual atravesó la valija contentiva de la partitura impresa del *Himno de la Victoria*, o de una copia de ella. La constante permanencia o el paso de artistas colombianos en el Táchira, y al contrario, de acá para allá, es notoria, así como el canje de periódicos, tal como se demostró.
 - c. Aspectos de la cultura colombiana como, en este caso, la música y las noticias de la política, se difundían en el Táchira. Así se observó en las

fuentes hemerográficas consultadas. Ello, sumado a los otros factores como los mencionados por don Rafael María Rosales, son indicios de lazos de comunicación entre ambos países. Ergo, es testimonio de tal fenómeno el manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*, como lo son las numerosas obras de compositores colombianos presentes en el *Archivo...*

- d. Partiendo de Venezuela hacia Colombia, el tránsito cultural a través de la frontera tachirensis, actualmente alcanza unas dimensiones enormes, sea como camino de paso hacia otros países latinoamericanos, o para radicarse en Colombia. Una de sus consecuencias es el intercambio cultural, específicamente desde el campo musical, dada la solvente cantidad de músicos venezolanos emigrantes desde hace unos doce años. Conocida esa situación, es de esperar que el tránsito cultural binacional se ha enriquecido de manera visible. Cabría preguntarse, como propuesta para un posterior estudio sociológico, histórico y musical, lo beneficioso o no de la situación desde ese punto de vista.
2. Desde el texto y música del *Himno de la Victoria* en el contexto en el cual fue creado: Bogotá, 1930:
 - a. El factor simbólico en el *Himno de la Victoria* tiene peso específico en su interpretación a través de las partes del discurso y de la música. Sustantivos como ‘patria’, ‘urnas’, ‘pendón’, los pronombres indirectos como ‘nosotros’, los verbos como ‘salvar’, ‘triunfar’, ‘ondea’, el adverbio ‘ya’, la interjección ‘¡Abur!’, entre otros componentes gramaticales, son portadores de una simbología política, electoral, emocional, que inducen a pensar en significados de triunfo, prosperidad, seguridad. Asimismo, la composición musical en forma de himno, género arcaico de exaltación de valores, en la tonalidad de Fa mayor, la cual imprime sentimientos de júbilo, en la cual los acentos musicales coinciden en su mayoría con los acentos gramaticales, y cuya melodía contiene intervalos anchos, complementa la finalidad de la composición: convencer al oyente.

- b. La metáfora de la Aurora presente en el texto del *Himno de la Victoria*, supone en el candidato Olaya Herrera un estatus mesiánico. La intención del autor de la letra, Gabriel González, es clara y utiliza la belleza metafórica con la finalidad de hacer llegar un mensaje luminoso luego de la oscuridad. Del mismo modo ocurre al acudir al mito del héroe, recurso antiguo de la retórica en la coyuntura política colombiana de 1930.
 - c. Los anteriores factores se involucran en el imaginario: las emociones, la metáfora, la figura, los valores, las profundas emociones humanas. Todos ellos transmiten aspiraciones e ilusiones colectivas en grupos sociales como lo representan los partidos políticos históricos desde el inicio de la formación republicana, en ese caso, el Liberal y el Conservador colombianos.
 - d. El exhorto es cualidad del *Himno de la Victoria*, como se demostró desde la *antropología lingüística*. La composición musical ejerció influencia (en conjunto con otros elementos, artísticos o no), generando una respuesta en el público, reflejada en las urnas de votación. El texto como función exhortativa del discurso, y la forma musical de himno, consiguió el fin deseado: el triunfo de Olaya Herrera.
 - e. El *Himno de la Victoria*, si bien no se refiere en especial a un partido político, sí constituye propaganda de ese corte, antecedente en Latinoamérica, del uso de la música como instrumento político, particularmente desde la década de los setenta del siglo XX, y vigente aún en la actualidad.
3. Desde el valor del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez* según los resultados obtenidos en la elaboración de los instrumentos organizativos:
- a. La descripción multinivel arroja un cuadro complejo de elementos, dado lo denso del contenido del *Archivo...* En consecuencia, se deduce, observando a primera vista su composición, que se trata de un archivo portador de cualidades justificativas, además de su

difusión, de la construcción de otros instrumentos como el catálogo y el índice. Seguir estudiando su contenido resultaría un aporte a la historia de la música tachirense, venezolana y colombiana, como ya lo es esta investigación.

- b. La descripción archivística, según la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G), es una fuente de información de gran utilidad, pues da a conocer elementos inherentes al *Archivo personal Medina Prada - Medina Ramírez* como su historia, en dónde ha sido conformado y por quién, entre otros.
 - c. La descripción multinivel sirve también como soporte para la crítica externa aplicada al manuscrito-partitura, pues da a conocer su posicionamiento en el *Archivo...*, pero, asimismo, puede ser utilizada como fuente para aplicar la crítica externa a cualquier otro documento de su pertenencia.
 - d. La incipiente organización de sus partituras en cuadernos y legajos, realizada por Medina Prada, dejó como consecuencia ‘un trabajo adelantado’ al momento de elaborar la descripción multinivel en esta investigación.
 - e. La intervención de José Luis Medina Ramírez en las partituras de su padre, sea como restaurador de algunas de ellas, o como integrante fundamental de la cadena de custodia, es de suma importancia para la conservación del *Archivo personal Medina Prada – Medina Ramírez*.
4. Desde la efectividad de la operatividad histórica utilizada en esta investigación:
- a. La aplicación rigurosa del <<método histórico>> ofrece una mayor certidumbre y completitud en los resultados obtenidos en la interpretación del documento-partitura, que si no se aplicara de esa manera.
 - b. La crítica interna aplicada al manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*, bajo la nomenclatura de *información documental*, es un procedimiento que ocupa un capítulo completo dada su

exhaustividad, proporcionando el carácter de documento histórico sobre el cual se asienta el posterior análisis crítico.

- c. El Instrumento de Investigación elaborado sobre la base de los criterios de la información histórica (crítica externa) tomados en cuenta por Marc Bloch, Ciro Cardoso y Julio Aróstegui (Cuadro 1), proporciona la información completa, necesaria y orientadora para la aplicación de la crítica externa. Se recomiendan elaboraciones similares en casos parecidos.
- d. Ha resultado de gran utilidad aumentar la cantidad de fuentes a consultar al aplicar la crítica externa. Los aportes de Bloch, Cardoso y Aróstegui se complementan entre sí, además de que son susceptibles de comparación, aunque es Bloch quien ha inspirado a posteriores teóricos.
- e. La sugerencia de Aróstegui de aplicar técnicas de estudios lingüísticos en el análisis crítico documental, ha sido suficientemente orientadora.
- f. El estudio histórico de un solo documento es posible. Ejemplo de ello es el caso del manuscrito-partitura *Himno de la Victoria*. Siendo objeto de estudio, deja diversas aristas potencialmente investigables en futuros trabajos.

www.bdigital.ula.ve

EPÍLOGO

Luego de realizada la investigación, la autora descubrió en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, el catálogo de obras en el cual se encuentra registrado el *Himno de la Victoria* (el inserto de *Mundo al Día* del 25 de enero de 1930), luego de muchos días de haber insistido en su búsqueda. Aparece también en dicha plataforma una dirección electrónica especialmente agregada allí a efectos de ser utilizada por investigadores que requieren de algún documento de la biblioteca. Se hizo la solicitud del documento escaneado; se recibió respuesta positiva y atenta. En pocos días se recibió el archivo PDF del *Himno de la Victoria* junto a otras dos páginas del diario gráfico: la portada de ese ejemplar y otra página en donde aparece la fotografía del candidato Enrique Olaya Herrera.

La investigación no fue modificada. Sin embargo, ante tan extraordinario descubrimiento y su consecuencia, se hizo la comparación con la música del *Himno...* restituida por Duque Medina, resultando una similitud entre ambos extractos de la partitura (los compases finales de la partitura impresa en Bogotá y los compases restituidos), conociendo de la falta de un tercer folio en el manuscrito-partitura. Ese hecho avala la restitución musical realizada.

El archivo en formato PDF del impreso de 1930 constituye una posesión valiosa, pues conduce a reconocer la existencia de una partitura que se halla a más de 600 kilómetros de distancia desde donde se conserva la copia manuscrita por Medina Prada. Existiendo de por medio una línea fronteriza binacional, han transcurrido más de noventa años desde el hecho dual y conexo ‘impresión — copia manuscrita’. Ambos documentos están por tomar vida de nuevo, gracias a esta investigación y a otras por venir —atendiendo de nuevo a Barenboim: “Porque la partitura no es la verdad. La partitura no es la obra. La obra existe cuando tú la transformas en sonido”—,

FUENTES CONSULTADAS

1. Fuentes primarias

1.1 Documentación de archivo

Archivo personal Medina Prada-Medina Ramírez, *Himno de la Victoria*, Cj. 1 lg. 9 n° 12. [Ca. 1930-1938].

Registro Principal de San Cristóbal, acta nro. 178, libro de nacimientos de la parroquia San Juan Bautista del distrito San Cristóbal, 8 de noviembre de 1884. f. 86

Archivo parroquial de la Basílica de Nuestra Señora de Consolación de Táriba. acta nro. 3956, libro 12 de matrimonios, 7 de octubre de 1911, f. 186.

Archivo parroquial de la Basílica de Nuestra Señora de Consolación de Táriba, acta nro. 21004, libro 25 de entierros, 10 de agosto de 1938, f. 124.

Archivo parroquial de la Basílica de Nuestra Señora de Consolación de Táriba, acta nro. 3981, libro 12 de matrimonios, 7 de febrero de 1912, f. 199.

Registro Civil de Táriba, Municipio Cárdenas, estado Táchira, acta de defunción nro. 232, 6 de octubre de 1938.

1.2 Hemerografía

S/a, “Fiesta del Rosario”. *El Álbum católico*, Táriba 16 de octubre de 1918, nro. 12, s/p.

S/a, “Breves notas: Fiesta en Cordero”, *El Álbum Católico*, Táriba, 15 de febrero de 1919, nro. 19, s/p.

S/a, “Fiesta jubilar”, *El Álbum Católico*, Táriba, 24 de mayo de 1919, nro. 21, s/p.

S/a, “Fiesta en Táriba”, *Pionías*, Táriba, 26 de septiembre de 1933, s/p.

S/a, “Panorama universal. De Colombia”, *Diario Católico*. San Cristóbal, viernes 7 de febrero de 1930, nro. 1.638, s/p.

S/a, “Noticias de Colombia. Posible triunfo del candidato Olaya Herrera. Bogotá”, *Diario Católico*. San Cristóbal, sábado 25 de enero de 1930, nro. 1.627, s/p.

S/a, "Rápida colombiana", *Diario Católico*, viernes 29 de junio de 1929, nro. 1.160.

S/a, "Las cuestiones del momento. La situación política de Colombia", *Diario Católico*, viernes 21 de junio de 1929, nro. 1.454.

S/a, "Rápida colombiana", *Diario Católico*, jueves 27 de junio de 1929, nro. 1.159, s/p.

S/a, "Rápida colombiana", *Diario Católico*, viernes 29 de junio de 1929, nro. 1.160, s/p.

S/a, "Último telegrama de Bogotá. Triunfo definitivo de Olaya Herrera", *Diario Católico*, jueves 13 de febrero de 1930, nro. 1.643. s/p.

S/a, "De Colombia", *Brotos*. San Cristóbal, lunes 3 de febrero de 1930. Nro. 270.

S/a, "De Colombia", *Brotos*. San Cristóbal, martes 4 de febrero de 1930. Nro. 271.

S/a. "De Colombia", *Brotos*, San Cristóbal, jueves 16 de enero de 1930, año I, nro. 256, s/p.

S/a, "De Colombia", *Brotos*. San Cristóbal, viernes 7 de febrero de 1930, nro. 274, s/p.

S/a, "De Colombia", *Brotos*. San Cristóbal, martes 4 de febrero de 1930, nro. 271, s/p.

S/a, "De Colombia", *Brotos*, San Cristóbal, lunes 3 de febrero de 1930, nro. 270, s/p.

S/a, "Sin Título", *Horizontes*, San Cristóbal, 24 de septiembre de 1903, año II, Mes VII, nro. 42, S/p.

S/a, "Más canjes", *Horizontes*. San Cristóbal, 4 de septiembre de 1903, año I, mes VI, nro. 25, s/p.

S/a, "Rafael Uribe Uribe", *El Tipógrafo*, Tárriba, 24 de junio de 1907, año I, nro. 15, s/p.

S/a, "De "La Paz" de Bucaramanga", *El Tipógrafo*, Tárriba, 12 de agosto de 1907, año I, nro. 19, s/p.

S/a, “Ajeno”, *El Mortero*, Táriba, 27 de marzo de 1912, año 11, nro. 15, s/p.

S/a, “Varia”, *El Mortero*, (Táchira, Venezuela), 3 de mayo de 1912, año. 11, nro. 16, s/p.

S/a, “Por qué es débil América Latina”, *El Mortero*, Táriba, 8 de julio de 1912, año 11, nro. 17. s/p.

S/a, “Condiciones”, *El Mortero*, Táriba, 14 de febrero de 1912, año 11, nro. 15, s/p.

Alfredo Quiñones, “El Empréstito Voluntario. Anécdota del dictador Justo Rufino Barrios”, *El Mortero*, Táriba, 14 de febrero de 1912, año 11, nro. 4, s/p.

1.3 Fuente oral

Diálogos de José Luis Medina Ramírez con la autora de esta investigación. Táriba, s/f.

2 Fuentes secundarias

2.1 Relacionadas con historia y archivología

AMADO, Anselmo,

Así era la vida en San Cristóbal, Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 1961, pp. 210.

ARÉVALO JORDÁN, Víctor,

“Manuscrito”. *Diccionario de términos archivísticos*. Buenos Aires, Ediciones Del Sur, 2003, pp. 240

ARÓSTEGUI, Julio.

La Investigación Histórica. Teoría y Método. Barcelona, Grijalbo, 1995. pp. 235; p. 161.
<https://s99e4c72426465614.jimcontent.com/download/version/1497239725/module/8876977269/name/Julio-Arostegui-La-Investigacion-Historica-Teoria-y-Metodo.pdf>

ARRIBAS, Sonia,

“Cornelius Castoriadis y el imaginario político”, Foro interno, nro. 8, 2008, pp. 105-132. <https://core.ac.uk/download/pdf/38815197.pdf>

AURELL, Jaume,

La escritura de la memoria. De los positivismos a los modernismos. Valencia, Universitat de Valencia, 2005, pp. 242; pp. 50-58. <https://archive.org/details/aurell-jaume.-la-escritura-de-la-memoria.-de-los-positivismos-a-los-postmodernismos-2005>

BATLLE, Albert,

Diez textos básicos de ciencia política, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 269; pp. 233-234. Título original del ensayo: Cleavage Structures, Party Systems, and Voter Alignments - An Introduction. New York, Free Press, 1967. https://www.academia.edu/11340218/Battle_2001_Diez_Textos_Basicos_de_Ciencia_Politica

BEALS, Ralph L y HOIJER, Harry,

Introducción a la antropología. Juan Martin Ruiz-Werner, traductor, Madrid, Aguilar, 2da. edición 1973, pp. 776; p. 5. Título original: *An introduction to anthropology.* New York, The McMillan Company, 1953.

BLOCH, Marc,

Introducción a la Historia. México, Fondo de Cultura Económica,

_____, *Los reyes taumaturgos.* México, Fondo de Cultura Económica, 1988. pp. 493.

BURKE, Peter,

¿Qué es la Historia Cultural? Barcelona, Paidós, 2006. pp. 169.

_____, *Cultura Popular en la Europa Moderna.* Antonio Feros y Sandra Chaparro, traductores. Madrid, Alianza Editorial, 3era. edición, 2014, pp. 342; p. 17.

_____, *Cultura Popular en la Europa Moderna.* Antonio Feros y Sandra Chaparro, traductores. 3era. edición. Madrid, Alianza Editorial, 2014.

_____, *La fabricación de Luis XIV.* 2da. edición en español. Traducción de Manuel Sáez de Heredia. Barcelona, Editorial Nerea, 1995, pp. 230.

_____, *La Revolución Historiográfica Francesa. La Escuela de los Annales (1929-1989).* Alberto Luis Bixio, traductor. Barcelona, Editorial Gedisa, 3ra. edición 1999, pp. 147.

BREWER CARÍAS, Allan Randolph,

“Venezuela, Territorio de”. *Diccionario de Historia de Venezuela*, Caracas, Fundación Polar, 1988, tomo 3, pp. 862-875,

CAMPO DEL POZO, Fernando,

La Virgen de la Consolación de Táriba. San Cristóbal, Universidad Católica del Táchira, 2001, pp. 141.

CARDOSO, Ciro,
Introducción al Trabajo de la Investigación Histórica. Barcelona, Crítica, 5ta. edición, 2000, pp. 210; pp. 135-148.

CASTILLO LARA, Lucas Guillermo,
Raíces pobladoras del Táchira: Táriba, Guásimos, (Palmira), Capacho. Caracas. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, nro. 88, 1986.

CRUZ MUNDET, José Ramón,
Manual de archivística. Madrid, Pirámide, 2da. edición 1994, pp. 402.

DICAL,
tienda de papel. <https://dical.es/blog/disenio/gramaje-y-espesor-del-papel-todo-lo-que-debes-de-saber#:~:text=Cartulinas%3A%20Se%20trata%20de%20un,los%20350%20g%2Fm2>

ESPINOSA, José María,
Memorias de un abanderado. Recuerdos de la patria boba 1810-1819. Bogotá, Imprenta de El Tradicionalista, 1876, pp. 291.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2351/>

FOUCAULT, Michel,
La Arqueología del saber. México, Siglo XXI, 6ta. edición en español 1979, pp. 360.

_____, *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. 2da. edición. Madrid, La Piqueta, 1979, pp. 189.
<https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf>

GARCÍA ROJAS, Fernando,
Las contradicciones en las ideologías políticas entre Bolívar y Santander en la correspondencia 1826 - 1827 Tesis de Maestría en Ciencia Política. Università degli Studi di Salerno, Repositorio Institucional Universidad Católica de Colombia, 2012, pp. 140. <https://repository.ucatolica.edu.co/bitstreams/284ad406-0953-4b91-8941-9245eccfa463/download>

GECEM, Carlos Eduardo,
“Los partidos políticos en Colombia: entre la realidad y la ficción”, *Revista Derecho de Estado*, Universidad Externado de Colombia, nro. 23, diciembre de 2009, pp. 131-146; pp. 134. <https://www.redalyc.org/pdf/3376/337630233005.pdf>

GEERTZ, Clifford,

La Interpretación de las Culturas. Traducción. Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 2003. pp. 386; p. 20 Título original: *The Interpretation of Cultures*. 1973. <https://es.slideshare.net/anderssoncausaya/clifford-geertz-la-interpretacin-de-las-culturas-pdf-gratis> Consultado el 5-9-2023.

GEORGI, Wilhelm

Pequeñas y grandes aventuras de un alemán en Venezuela 1926-1930. Caracas, Editorial Arte, 1986, pp. 175; p. 9.

GOURDY, Martha,

“Relaciones entre las profesiones de los padres y de los hijos”. *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires*, Nro. 37, 1965. pp. 65-81. <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/lye/revistas/37/relaciones-entre-las-profesiones-de-los-padres-y-de-los-hijos.pdf>

GROOT, José Manuel,

Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada. Escrita sobre documentos auténticos. Tomo III, Bogotá, Casa Editorial de M. Rivas y Co., 1891, pp. 575; <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67>

GROSCH, Nils,

“Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, vol. XXII, nro. 34, enero-junio 2018, pp. 39-57. [72754-385691-1-SM.pdf \(unal.edu.co\)](https://repository.unal.edu.co/handle/10554/385691-1-SM.pdf)

HALBWHACHS, Maurice,

Los marcos sociales de la memoria. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica, traductores. Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 431.

HEREDIA HERRERA, Antonia,

Archivística General. Teoría y Práctica. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, 5ta. edición actualizada y aumentada 1991, pp. 477.

LANGLOIS, Charles V, y SEIGNOBOS, Charles,

Introducción a los Estudios Históricos. Francisco Sevillano Calero (ed.), Alicante, Universidad de Alicante, 2003, pp. 101-114. <https://archive.org/details/langlois-c.-seignobos-c.-introduccion-a-los-estudios-historicos-1898-2003>

LA ROSA, Michael J. y MEJÍA, Germán R.,

Historia Concisa de Colombia (1810-2013). Bogotá, Ministerio de Cultura, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad del Rosario, 2013. Pp. 280; https://descubridor.banrepcultural.org/permalink/57BDLRDC_INST/qk5q4l/alma991016982967907486

LA TORRE RUEDA, Mario,

“Olaya Herrera: un nuevo régimen” en: *Nueva Historia de Colombia. Tomo I. Historia política 1886-1946*. Capítulo 10, Gloria Zea (coord.), Bogotá, Planeta colombiana Editorial, 1989, pp. 407; pp. 284-285.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel,

“Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española”, *Revista de poética medieval*. Universidad de Alcalá, nro. 2, 1998, pp. 115-153. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=194011>

LUGO MARMIGNON, Yariesa.

Arqueología de la Memoria Escrita. El Archivo Parroquial de la Iglesia Matriz de La Grita 1728-1995. Mérida: Archivo Arquidiocesano. 2003. pp. 145.

Arqueología de la Memoria Escrita. El Archivo Histórico de La Grita. Textos para fragmentar el olvido. Mérida, Universidad de Los Andes, 2005, pp. 560. https://drive.google.com/file/d/13ywdEpdusuVvBCqY6qyPWqsIMERKVC-C/view?usp=drive_link

MARRAMAO, Giacomo,

“Spatial turn: espacio vivido y signos de los tiempos”, *Historia y Grafía*, nro. 45, México, julio - diciembre de 2015. Epub: 22 de noviembre de 2019, s/p. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272015000200123

MARTÍNEZ GARNICA, Armando,

“Un vecino y una cuadrilla de indios de San Cristóbal en la Congregación de Bucaramanga durante el año 1622”. *Heurística. Revista de Historia de la Educación*. Universidad de Los Andes, Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez, San Cristóbal, nro. 14, enero-diciembre 2011, pp. 305,

MEDINA, Martha,

Apuntes de clase de la Asignatura Técnicas e Instrumentos de Investigación Histórica, de la Maestría en Historia de Venezuela de la Universidad de Los Andes, Núcleo Dr. Pedro Rincón Gutiérrez. Asignatura a cargo de la profesora Gladys Teresa Niño Sánchez. San Cristóbal, 25-10-2019.

SÁNCHEZ NOGUERA, Tirso,
“Crónicas. Nonagésimo de don José Luis Medina”. *Diario Católico*, martes 15 de junio de 2004, s/p.

MÜLLER, F. Max,
Mitología Comparada. Barcelona, Edicomunicación, 1988, pp. 306; 83.

OCARIZ, José Humberto,
Buenavista. Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, pp. 244.

PACHECO M., L. A.
Táriba, historia y crónica. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988, pp. 216; pp. 131-132.

PELÁEZ MATEOS, Diego,
“Propuesta del Cuadro de Clasificación y Descripción del archivo personal del musicólogo Antonio Iglesias”, *Boletín ANABAD*. Madrid, Nro. 4. Octubre-diciembre, 2017, pp. 92-226. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6449990>

PINO ITURRIETA, Elías,
Simón Bolívar. Esbozo biográfico. Caracas, Editorial Alfa, 2012, pp. 259.

POSADA GUTIÉRREZ, Joaquín,
Memorias Histórico políticas. Últimos días de la Gran Colombia y del Libertador. Tomo I, Madrid, Editorial América, 1920, pp. 84.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2525>

RAMOS JIMÉNEZ, Alfredo,
Los partidos políticos latinoamericanos. Una segunda mirada. Mérida, Centro de Investigaciones de Política Comparada. Universidad de Los Andes. 2015. pp. 222-223 y 216.
http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/42286/los_partidos_politicos_latinoamericanos.pdf?sequence=1&isAllowed=y

RIVAS RIVAS, José, (compilador),
Ingenio y gracia de Andrés Eloy Blanco. Caracas, Centro Editor, 1970, pp. 245.

RIVERO HERRERA, Virna,
“Estructura, estrategias y las fuerzas psíquicas del poder. El amor y la tesis de la formación de la identidad política”, *Revista de Investigación Psicológica*. La Paz, nro. 8, pp. 91-107; p. 93.
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2223-30322012000200006

RODRÍGUEZ, Miguel Ángel,

De la carpintería del historiador (orientación para las notas de pie de página, maneras de citar y ordenamiento de las fuentes). “Originalmente publicado en Tierra Firme, Caracas, año 16, nro. 63, junio-septiembre 1998, pp. 593-606”. Versión ampliada.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Erwin,

“La relación entre el tiempo largo y el tiempo corto. Un intento por revalorar a un pariente pobre de las Ciencias Sociales: la coyuntura”, Elsevier, Estudios políticos, vol. 2013, mayo-agosto 2013, pp. 149-170. <https://www.elsevier.es/es-revista-estudios-politicos-79-articulo-la-relacion-entre-el-tiempo-S0185161613726532>

ROMERO, Denzil,

La Carujada. Caracas, Editorial Planeta Venezolana, 1990, pp. 581.

ROSALES, Rafael María,

Los Andes en la Historia de Colombia, San Cristóbal, Imprenta oficial del estado Táchira, pp. 134.

S/a, “Formatos de signatura”. Archivo catedral de Salamanca. (“en el día de Nochebuena de 2015”), pp. 1-9.

S/a, *Criterios de Edición de Documentos Hispánicos (Orígenes-Siglo XIX) de la Red Internacional Charta* (versión de abril de 2013). Sin datos de edición. pp. 39; pp. 10.12. <https://corpora.uah.es/charta/index.php?action=criterios>

S/a, *Historia de Colombia*. Biblioteca Nacional de Colombia, s/f, s/p. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo7.html>

S/a, Peter, Music, Race and Nation. Prensa de la Universidad de Chicago, 2000, pp. 331. pp. 49-50. https://www.google.co.ve/books/edition/Music_Race_and_Nation/T40WvPK7o8IC?hl=es-419&gbpv=0

S/a, *Tipos de fichas*. Universidad Veracruzana. Sin datos de edición, p. 7. <https://www.uv.mx/personal/nufernandez/files/2011/04/TIPOS-DE-FICHAS.pdf>

S/a. *El Centenario del Libertador, en San Cristóbal*. Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, Caracas, 1983.

SUÁREZ PLATA, María Yolanda,

“Visión histórica de la frontera Norte de Santander - Táchira”, Interacción y Perspectiva. Revista de Trabajo Social, Universidad del Zulia, vol. 5, nro. 2, julio-diciembre 2015, pp. 221-235, [Visión histórica de la frontera Norte de Santander – Táchira - Dialnet \(unirioja.es\)](http://unirioja.es)

TANODI, Branka.

“Documentos Históricos, Normas de transcripción y publicación”, Cuadernos de Historia, Serie Ec. y Soc., nro. 3, Arch. Y Ftes., CIFYH-UNC, Córdoba, 2000, pp 159-270;

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/9870/31222>

VELÁSQUEZ, Ramón J.,

La caída del Liberalismo Amarillo. Tiempo y Drama de Antonio Paredes. 2da. edición. Caracas, Cromotip, 1973, pp. 294.

ZAPATA HINCAPIÉ, Oscar Javier,

“Atraer el pueblo a las urnas: la campaña electoral de Enrique Olaya Herrera”, *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, Vol. 3, Nro. 6, julio-diciembre, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2011, pp. 194-229.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=345832079009>

ZEA, Gloria (compiladora),

Nueva Historia de Colombia. Tomo I. Historia política 1886-1946. Bogotá, Planeta colombiana Editorial, 1989, pp. 407.

ZUNINO SINGH, Dhan y GIUCCI, Guillermo,

“Historia, cultura y movilidad” en Nuevos términos clave para los estudios de movilidad en América Latina, 2023, s/p,

<https://www.teseopress.com/terminosclaveparalos estudiosdemovilidadenamericalatina/chapter/historia-cultura-y-movilidad/>

2.2 Relacionadas con lingüística

AGUADO, Juan Miguel,

Introducción a las teorías de la Comunicación y la Información. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 262.

<https://usam.siabcloud.com/backendsiab/viewer/viewer.php?idobra=11603&urlindex=0>

CARDOZO, Lubio,

Desde la torre de Segismundo. Ensayos sobre poesía y poetas caribeños. Caracas, Monte Ávila, 2007. pp. 221.

COROMINAS, Joan,
Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. Madrid, Editorial Gredos, 3ra. edición 1987, pp. 625.

DOSTOYEVSKY, Fiodor,
Los hermanos Karamazov. México, Fundación Carlos Slim, s/f., pp. 796.
<https://cdn.pruebat.org/recursos/recursos/Los-hermanos-karamazov.pdf>

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan,
Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires, Siglo veintiuno Editores, 10ma. edición en español, 1984, pp.: 421

GALLEGOS, Rómulo,
Doña Bárbara. Sin datos de edición, pp. 162.
<https://libroschorcha.wordpress.com/2018/02/05/dona-barbara-de-romulo-gallegos/>

HOMERO,
La Iliada. Buenos Aires, Centro editor de cultura, 2007, p. 400.

MOLINA BARTHE, Judith,
La evolución de la ortografía española desde los inicios hasta hoy. Tesis de Grado. Universitat de Girona. Mayo de 2016. p. 52. https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/13318/MolinaBartheJudith_Treball.pdf?sequence=1

MORA, Pablo,
Poesología. San Cristóbal, Fondo Editorial UNET, 2005, pp. 504.

RICOEUR, Paul,
“La identidad narrativa” en Wordpress, 2112, pp. 339-355; p. 342-343.
<http://textosontología.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf> Consultado el 21-01-2024

SHAKESPEARE, William,
Hamlet – El rey Lear. Barcelona, Ediciones NAUTA, S. A., 1987, pp. 243.

2.3 Relacionadas con música

ÁLVAREZ PIFANO, Hugo,
El vals venezolano. Caracas, Fundación Arts Woeld Millenium, 2010, pp. 331.

BARENBOIM, Daniel y SAID, Edward.

Paralelismos y Paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad. Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pp. 198.

BUITRAGO TRUJILLO, Hugo Andrei,

“La movilidad de las músicas populares en América Latina en los años 30 del siglo XX. Las voces al unísono”, *Signo y pensamiento, Revista de la Universidad Javeriana*, vol. 38, nro. 74, enero-junio 2019, pp. 1-14.

CASABLANCAS, Benet,

“Las tonalidades y su significado. Una aproximación”, *Quodlibet, revista de especialización musical*, nro. 2, 1995, pp. 3-18.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=186965>

EXLEY, Helen,

Johan Sebastian Bach. Bogotá, Editorial Cinco, 1994, pp. 64.

HERNÁNDEZ CONTRERAS, Luis,

Música y poder político. El caso tachirenses, 1869-1929. San Cristóbal, Proculita, 2013. pp. 246.

Diccionario de la Música Tachirenses. San Cristóbal, Proculita, 1999, pp. 286;

HERRERAS CARRERA, Aleix,

“Los himnos nacionales. Interpelaciones musicales. Recursos armónicos. Aplicaciones en la comunicación política”. Trabajo de fin de máster. Depósito Digital de la Universitat de Barcelona. 2016, pp. 86. <http://hdl.handle.net/2445/101835>

LÁREZ, Violeta,

Armonía I. Caracas, UNEARTE Ediciones, 1era. Edición 2011, pp. 102.

LUACES, Hermes,

“Hacia una nueva teoría de la música”, *Quodlibet, revista de especialización musical*, nro. 56, 2, 2014, pp. 7-29.

MOSER, Hans Joachim,

Estética de la música, Carlos Gerard, traductor, México, UTEHA, 1966, pp. 218.

NAVARRO, Joaquín (compilador),

El Mundo de la Música. Barcelona, Océano, 1999, pp. 412.

ROBERTSON, Alec y STEVENS, Denis (compiladores),

Historia General de la Música. De las formas antiguas a la polifonía Madrid, Penguin Books, 1977, pp. 475.

S/a, “Alberto Castilla Buenaventura y el ‘bunde tolimense’”, *Cultura*, Radio Nacional de Colombia. Lunes 2 de abril de 2018, s/p. <https://www.radionacional.co/cultura/alberto-castilla-buenaventura-y-el-bunde-tolimense>

S/a, “Descubriendo la tonalidad de Fa mayor”. Blog de música, sin datos de edición. https://www.undiaunacancion.es/descubriendo-la-tonalidad-de-fa-mayor/?expand_article=1

SAAVEDRA VÁSQUEZ, José Rafael,
Arquitectura de la música. Mérida, Universidad de Los Andes, Ediciones Actual. pp. 209.

SANS, Juan Francisco y CORTÉS POLANÍA, Jaime,
“Tránsitos musicales entre Colombia y Venezuela en el siglo XIX”. *Quintana*. Revista do Departamento de Historia da Arte. Universidade de Santiago de Compostela, nro. 20,2021, pp. 1-18, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8331597>

SANS, Juan Francisco,
“Cuatro piezas venezolanas del siglo XIX para guitarra”, *Musicaenclave*, vol. 1, nro. 1 enero-abril 2017, pp. 32, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972594>

SEPÚLVEDA, Ana,
“¿El talento se hereda?”. *Revista AS*. 7 de febrero de 2017, s/p. https://as.com/deporteyvida/2017/02/27/portada/1488231952_855754.html

SORRIBES, José,
“Himno, coro mixto, fa mayor”, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, RBDigital, sin datos de edición. <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/17225>

TORRES MULAS, Jacinto,
“El documento musical: ensayo de tipología”, *Revista Cuadernos de documentación multimedia*, Universidad complutense de Madrid, nro. 10, 2000, pp. 743-748. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1408658>

2.3.1 Disco Compacto

“Banda Municipal con coro Himno de la Victoria” (L.: Gabriel González, M.: Alejandro Wills y Alberto Castilla) en *Alejandro Wills – Parte 2 – Serie Compositores Colombianos*. Tema nro. 20, Clásicas Colombianas. S/f.

3 Dictionarios

Diccionario de la Real Academia. <https://.rae.es>

Diccionario panhispánico de dudas, s/f, s/p. <https://www.rae.es/dpd/coma>

FONTANILLO MERINO,

Enrique (compilador), *Diccionario de Música*. Madrid, Ediciones Generales Anaya. S. A., 1986, pp. 424.

Gran Diccionario Universal Larousse. Santiago, Sociedad Comercial y Editorial Santiago Ltda., 2006, vol. 3, pp. 274.

Didier, Julia,

Diccionario de Filosofía. México, Editorial Diana, 1983, pp. 335.

www.bdigital.ula.ve