

El tiple entre romances, crónicas e ilustraciones. Colombia y Cuba, siglo XIX

Recibido: 25/05/2024 | Revisado: 11/08/2024 | Aceptado: 17/09/2024
DOI: 10.17230/co-herencia.21.41.12

Hugo Alonso Urrego Arias*

hugourrego@gmail.com

Alejandro Tobón Restrepo**

alejandro.tobon@udea.edu.co

Resumen Los antiguos instrumentos renacentistas (guitarras, vihuelas y laúdes) fueron transformados y construyeron un camino propio en el Nuevo Continente. A través de pinturas y textos poéticos del siglo XIX, se rastrean presencias y trasegares de instrumentos de cuerda pulsada en América Latina, en particular del tiple, en los territorios que hoy constituyen las repúblicas de Colombia y Cuba. El análisis de ilustraciones, crónicas y romances permite determinar una historia de intersecciones en las que la música cumple un papel significativo. De estas intersecciones se vale este artículo para plantear una hipótesis respecto a la ruta que tomaría el tiple durante el siglo XIX en Colombia y Cuba.

Palabras clave:

Cuadros de costumbres, romancero hispanoamericano, tiple colombiano, tiple cubano, música, identidad, viajeros del siglo XIX.

The tiple in romances, chronicles and illustrations. Colombia and Cuba, XIX century

Abstract The old Renaissance instruments (guitars, vihuelas and lutes) were transformed and built their own path in the New Continent. Through paintings and poetic texts from the 19th century, presences and routes of plucked string instruments in Latin America are traced, specifically the *tiple* in the territories that today constitute the republics of Colombia and Cuba. The analysis of illustrations, chronicles and *romances* allow us to determine a history of intersections in which music plays a significant role. This article uses these intersections to propose a hypothesis regarding the route that the *tiple* would take during the 19th century in Colombia and Cuba.

* Profesor de cátedra de la Facultad de Artes e integrante del Grupo de investigación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. ORCID: 0009-0008-0635-5722.

** Profesor titular de la Facultad de Artes e integrante del Grupo de investigación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. ORCID: 0000-0001-5303-6283.

Keywords:

Colombian tiple, Cuban tiple, customs paintings, Hispanic American romance, identity, 19th century travelers, music.

Ver y leer para escuchar. Elementos metodológicos

Este artículo se inscribe en la línea de Música, Identidad y Cambio Cultural del Grupo de Investigación *Músicas Regionales* de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en desarrollo de un proyecto sobre cordófonos andinos colombianos. Se eligió una metodología histórico-cualitativa cuyo centro de estudio es el sujeto cultural que, a través de la música, y en particular del tiple, se granjeó una alteridad respecto a los modelos trazados por el universo colonial.

En la palabra *tiple* subyace un cúmulo de voces, usos, definiciones, prácticas y objetos que, desde el surgimiento de los métodos de vihuela, laúd y guitarra, ofrece un testimonio de la enorme diversidad que tuvieron las músicas populares a ambas orillas del Atlántico desde el siglo XVI. Esa profusión se vería reflejada en Europa por un constante pulso de permutaciones entre lo oral y lo escrito, asentado para ese momento en los “métodos” de vihuela y laúd que recogieron repertorios del romancero del Siglo de Oro (Beutler, 1977, pp. 21-22). En dichos métodos, la palabra “tiple” alude al tamaño pequeño o la voz aguda como resultado de la forma de construcción (Bordas, 2014, p. 81) o de disposición dentro de los conjuntos corales o instrumentales (Urrego, 2020, p. 91).

En las Américas, la acción prioritaria en términos de cambio cultural se cifró en la ocupación militar, la expropiación económica y el adoctrinamiento religioso en cuanto manifestaciones propias de un estamento dominante. Solo con el paso del tiempo el tiple volvería a aparecer, esta vez encarnado en su condición física, como instrumento musical que acompañaba a los juglares y cantores de baja extracción socioeconómica. Bajo dichas condiciones, el tiple en América no obedeció a un legado que pudo haber sido heredado de los “métodos” como repertorio de la alta cultura europea, y en vez de eso, fue sometido a modificaciones y adaptaciones que se hicieron más visibles ya entrado el siglo XIX, en particular en Colombia y Cuba (Urrego, 2020, p. 86).

En ese orden de ideas, la metodología empleada consiste en una revisión documental en la que se cruza información de representaciones visuales y literarias del siglo XIX, tomadas como fuentes primarias que soportan la investigación de un instrumento musical, lo cual instaura un marco crítico basado en estudios sobre la transculturación (Ortiz, 1993; Pratt, 2010), la interfluencia (Bedoya, 1987), el análisis microhistórico y la estrategia del juego de escalas (Revel, 2020), así como del paradigma indiciario (Ginzburg, 1989).

Como resultado de este ejercicio, se replantea la influencia que en su momento tuvo la metrópoli española en sus colonias desde el siglo XVIII al instalar -en una relación de subordinación, en apariencia absoluta- otro tipo de dinámicas que se dieron en las Américas, ajenas a los designios o pretensiones de la Corona. Una de ellas fue la transculturación, consistente en la adaptación y posterior recreación del uso de objetos en los nuevos territorios, la cual obedece a las condiciones y limitaciones, pero también a las posibilidades y relaciones culturales suscitadas entre territorios, colonos y “colonizados”. La extensión desmesurada del área geográfica obliga a sectorizar las temáticas de acuerdo con el problema expuesto.

En síntesis, se busca discernir lo que las imágenes, las crónicas y los poemas del siglo XIX contienen para entender el surgimiento y posicionamiento transcultural del tiple como instrumento musical en las Américas. Para ello, se retoman descripciones de situaciones, enclaves, personajes, vestuarios, comportamientos y encuentros que aparecen en documentos visuales y literarios, cuyo análisis muestra cómo el tiple se enraíza en nuevas entidades territoriales, en prácticas sonoras y performáticas, y en las identidades nacientes de lo que es hoy América Latina.

Mirar y leer el tiple en el siglo XIX. Discusiones y resultados

Esta imagen de la Plaza de Bolívar en Santafé de Bogotá, en 1837, es una eficaz descripción del marco socioeconómico, moral, político y cultural de la incipiente república decimonónica de Colombia, escenificado en su capital. El plano general presenta los característicos cerros orientales de Bogotá, descomunales montañas que oscilan entre los 3000 y 4000 m. s. n. m., cuyos sinuosos caminos y faldas desnudas de árboles aún hoy muestran las dificultades de acceso, comunicación y provisión que ha tenido el país, siendo lo geográfico un factor radical, por completo cambiante y en todo definitivo, si se piensa en la configuración humana del territorio colombiano.¹

Imagen 1. *Plaza de Bolívar, Bogotá*



José Santiago del Castillo, 1837. Dibujo y acuarela sobre papel, 92,5 x 50,5 cm.

Fuente: Museo de la Independencia. Casa del Florero, Reg. 447037640.

¹ “Entre los problemas fundamentales que la incipiente musicología de nuestro país no se ha planteado aún con claridad, encontramos el de la regionalización. Más que hablar de regiones en un sentido geográfico riguroso, la cuestión ha sido mediada recurriendo a una vaga tipología humana que parte del rígido encuadramiento ‘hombre-paisaje-clima’, y pasa a configurar tres grandes ‘temperamentos’: el hombre de las costas, el de la montaña, el del llano. Pero este esquema va más allá, pues, de modo totalmente asimétrico, a la caracterología citada corresponden: las músicas ‘costeñas’, la música andina y la llanera, rígidamente encerradas en fronteras tan arbitrarias como la filosofía en [la] que se inspira tan curioso psicologismo ecológico” (Bedoya, 1987, pp. 3-4).

Antepuesta a dicha visión de fondo, la gran plaza aparece, demarcada con fidelidad, como referente explícito de un orden urbano común a muchas ciudades que surgieron en el orden colonial hispanoamericano, sobre todo aquellas enclavadas en valles interiores de la cordillera de los Andes. La edificación más visible es la catedral, símbolo del legado colonial cristiano, que en el cuadro ocupa casi todo el frente del damero, junto con la curia y una capilla adyacente. Al lado derecho se erigen otros edificios del orden educativo-religioso, en marcado contraste con las edificaciones menos ostentosas del callejón a la izquierda, que en su momento tal vez fueron usadas para comercio y vivienda.

Es notoria la acentuada proporción entre las montañas, las edificaciones y las personas que caminan frente al atrio de la iglesia o en los andenes adyacentes. El área ocupada por la plaza no es solo el sitio en el que se mantuvieron algunas instituciones y surgieron otras con el nuevo orden republicano; era también un espacio de encuentro, socialización e intercambio material y simbólico. La profusión de sombrillas y toldos, junto con los sombreros y las mantas -que también son aquí elementos de distinción social-, sugieren que es un día soleado, y ver tanta gente ocupando el espacio de una plaza que no es pequeña, ofreciendo productos de todo tipo, cargados a la espalda o en bestias, hacen concluir que estamos ante una imagen de mercado dominical.

Por la indumentaria, parece ser que ciertas mantas, por lo general blancas, con ribetes y bordados de profusos colores que presumen un estatus de impecabilidad, eran de uso excluyente, y solo mujeres blancas o de raíz hispánica las lucían, lo cual contrasta con el azul oscuro de aquellas que portan las campesinas o las criadas acompañantes, un color utilizado para ocultar el inevitable acumulado de sudor y mugre por el uso frecuente. Lo mismo ocurre entre los hombres, quienes llevan levita y sombrero negro de copa si son ricos o nobles, o con las ruanas entre campesinos y respetables hacendados, que marcan entre ellos una jerarquía según el uso de los colores, asunto dibujado con claridad en el hombre que monta el caballo blanco, provisto de zamarras de piel de jaguar, con una vistosa ruana y un gran sombrero alón (imagen 1).

El jinete habla con un hombre descalzo, quien lo escucha con sumisión, mirando hacia arriba al que bien podría ser su patrón. La condición subsidiaria de ese hombre la confirma el lamentable estado de sus pantalones, visible entre las patas delanteras del caballo. Además de otros detalles, como los pies descalzos y los que usan calzado, son varias las escenas que muestran un abierto contraste de clase. Al lado de un caballo con una silla común, barata, e incluso desgastada, figura otro, uncido con una vistosa y demarcada silla roja, quizás perteneciente a un funcionario eclesiástico, adoctrinado en las costumbres jerárquicas de la Colonia que aún permanecían en la República.

Entre todos los personajes, encuentros, objetos y las acciones que se pueden hallar en esta acuarela de José Santiago del Castillo, figura un detalle que se muestra como un importante indicio para esta investigación. En primer plano, adelante de los caballos ya descritos, y a la izquierda de una mujer que parece ser indígena, dada su pequeña estatura y el fardo de hierbas medicinales que lleva a la espalda, camina un hombre que por el estado de su sombrero, su poncho y su pantalón, además de llevar aún amarradas sus blancas alpargatas, hace suponer que, más que un campesino, era un artesano. El pequeño instrumento musical que porta, al tenor del régimen de uso representado en otras fuentes pictóricas, recibía el nombre de “tiple”, y con el paso al siglo XX tuvo un relato de ascenso social y de reconocimiento musical en los Andes colombianos, hasta llegar al momento en el que, inclusive, sería denominado “el instrumento nacional de Colombia”.

Esa escena, tan pequeña y en apariencia tan inespecífica, perdida en medio de tantas otras representaciones de la sociedad santafereña del siglo XIX, además de ser una valiosa fuente primaria para los estudios sobre el tiple y su historia, forma parte de un gran cuadro general de tipos y costumbres, el cual describe tanto el mestizaje racial como el intercambio económico y la vigencia de instituciones que, como la Iglesia católica, se resistieron durante mucho tiempo a las nuevas prácticas políticas y de gobierno. En otras palabras, no fue de la noche a la mañana que se dio el paso de lo colonial a lo republicano.

Tal profusión de representaciones en una sola imagen obliga no tanto a quedarse en la impresión general del reparto, de la multitud -que, en cierto sentido, simboliza al pueblo como un fenómeno colectivo, como un referente objetivo-, sino a detenerse en el detalle que ofrece cada subjetividad representada o, siguiendo a Carlo Ginzburg (1989, p. 143), a ver en cada personaje figurante un indicio de acciones materiales, simbólicas y cotidianas que son allí consustanciales. Plazas como la de Bolívar no fueron únicamente sitios de encuentro e intercambio dominical. De la misma época, hay imágenes de la plaza ocupada por soldados en formación y estricto orden cerrado, que muestran cómo el legado bélico de las gestas de Independencia, al igual que la herencia moral de la Iglesia católica, iban a mantenerse durante todo el siglo XIX.

Quince años antes, en 1822, apenas tres años después del inicio del ciclo republicano, José Caicedo Rojas da cuenta, en su romance “Bomboná”, de circunstancias que en ese momento sometían al país a cambios coyunturales en su organización administrativa y en la formación política y afectiva de sus habitantes. En un pasaje del romance, Caicedo (en Soffia, 1883, p. 213) delinea un cuadro casi costumbrista en el que lo militar se funde con la condición campesina:

Y de los vecinos cerros
Hasta el campamento bajan,
Impregnadas de perfumes,
Las regocijadas auras.

Todos alegres están:
Unos ríen, otros cantan,
Y hasta el bullicioso tiple
Ya sus acordes prepara...

Mas, ¡cuán cierto es que en la vida
Todo muda, todo cambia,
Y que á los dulces placeres
Suceden penas amargas!

Ya los simpáticos *Rifles*
Solamente dos semanas,
Después de alegres festejos,
En la Capital descansan.

Los soldados *voluntarios* del Batallón Rifles regresan al cuartel central en la capital, tras un triunfo decisivo en Boyacá, antes de alistarse para otra batalla, tanto o más cruenta, al sur de lo que hoy es Colombia. Luego de los festejos de la victoria, la soldadesca deja a un lado su condición impuesta de carne de cañón para mostrarse en su humilde indumentaria, a la espera del siguiente designio que les ha tocado en suerte. Caicedo Rojas insinúa la inminencia de la muerte en medio de la celebración para aquellos que acampan en las afueras de Santafé. Pronto la tropa será movilizada hacia el sur, y de dicha campaña volverán pocos. Con todo, hay quienes insisten en reír, en cantar y en mantener esa incipiente alegría con los acordes de un rústico instrumento que fue el pequeño gran acompañante de muchos soldados: el tiple.

El mismo Caicedo publicó en 1849, en el periódico bogotano *El Museo*, una crónica en la cual describe el espectro afectivo que tenían los soldados con dicho instrumento. Acompañada con primor por una lámina de Ramón Torres Méndez, que comparte con la crónica el mismo nombre, *El tiple*,² sale a la luz pública como el primer escrito que habla acerca de este cordófono en Colombia, describiéndolo y contextualizándolo en prácticas de la cultura popular. De hecho, la crónica sugiere que el instrumento despertaba en los reclutas sentimientos que contravenían la moral general de la tropa. Así lo ilustra Caicedo con una emotiva anécdota, en la que un grupo de soldados en marcha forzada entran a un pequeño pueblo llamado Chitaraque. Haciendo labores de vigilancia y búsqueda, dos de los soldados encuentran:

² “El 1.º de mayo de 1849 se publicó en el periódico bogotano *El Museo* la primera lámina, para acompañar el artículo de costumbres ‘El tiple’ de José Caicedo Rojas. La lámina lleva el mismo título del artículo, y representa a ‘tres guaches en acción de tocar el tiple, cantar y bailar’, según lo anunció *El Museo*. Había sido litografiada por los hermanos venezolanos Celestino y Jerónimo Martínez, llegados a la ciudad a principios de 1848 para abrir una ‘Agencia general de impresos, grabados y dibujos’, por iniciativa del general Tomás Cipriano de Mosquera” (Sánchez, 1991, p. 35).

[...] en cierta tienda un tiple rezagado que, a fuerza de industria, lograron arreglar, de manera que podía acompañar pasablemente, por vía de descanso de la fatiga, los alegres -o más bien tristes- cantares de estos aficionados, de que no faltan en un cuerpo de tropa tres o cuatro, por lo menos (Caicedo, 1945 [1848], p. 103).

Caicedo muestra el hastío de aquellos que, cantando al compás del instrumento, con sus “voces varoniles. Más o menos roncas [...], pero afinadas, dejaban percibir bien la letra que cantaban, verdadera poesía nacional, inimitable por su sencillez y aun por su lenguaje incorrecto” (1945, p. 103), y que hacen salir a la luz emociones con las coplas, describiendo sentimientos comunes a la tropa. El último canto fue casi una premonición: “Mañana me voy de aquí, / como todos lo verán; / a vuelta de mis espaldas / sabe Dios lo que dirán” (Caicedo, 1945, p. 104).³ Al día siguiente, antes del toque de diana, dos soldados habían desertado, a riesgo de ser fusilados. Semejante decisión es atribuida por Caicedo a la fuerza evocadora del rústico instrumento:

Tal fue el efecto que en esos pobres labriegos produjeron los tristes recuerdos de su tierra, de su rancho, de su familia, y en quienes los melancólicos sonidos de un tiple despertaban la memoria vivísima de todo lo que amaban en el mundo. Nunca habían sentido más profundamente la ausencia forzada de su hogar, y la tentación fue irresistible. “Me levantaré e iré a mi casa”, dijeron como el Pródigo, y así lo hicieron. Esta experiencia del mágico poder del tiple es tan constante, que por eso sin duda se priva entre nosotros al pobre soldado que sale a campaña de llevar y acariciar ese fiel compañero de sus penas y fatigas (1945, p. 104).

En un comienzo, el tiple tampoco fue ajeno a dicha condición social. El descuido que caracterizaba su construcción y su sonido, también descritos por Caicedo, es más que elocuente:

³ Es posible que Caicedo haya puesto el desenlace de este relato de desertión en otra crónica: “Antonio J. Caro”, donde habla del sentido patriótico del hermano del futuro presidente filólogo Miguel Antonio Caro, al defender a dos soldados ante un general, para que los eximiera del fusilamiento: “Señor -le dijo, con su gorra en la mano y en ademán respetuoso-: conozco más de un desertor que ha huído como una corza al oír los rasgueos de un tiple, y el monótono són de un *bambuco*, acordándose de su tierra, de sus conocidos, tal vez de su madre enferma o de sus hermanos menores abandonados...” (A. J. Caro, citado en Caicedo, 1945, pp. 160-161).

Hecho toscamente de madera de pino, sin pulimento ni barniz, no excede en su mayor longitud de cincuenta centímetros. El mástil o cuello ocupa, por lo regular, más de la mitad de esa extensión, y en él se hallan incrustados los trastes de metal o de hueso, cuyo número varía mucho; pero no siendo de uso sino los dos o tres más cercanos a la ceja, en los demás poco se curan los fabricantes de colocarlos a distancias convenientes y según las reglas de la guitarra. Por lo regular llevan cuatro cuerdas de las que se fabrican en el país; algunos suelen tener encordado doble, pero es más común el sencillo. Estas cuatro cuerdas, tan altas o agudas como lo permite la extensión del instrumento, están templadas como las cuatro primeras de la guitarra: mi, si, sol, re; pero siendo demasiado débil esta última, por lo delgado de la cuerda, para que pueda distinguirse con claridad su sonido, se requinta ordinariamente, agregándole otra cuerda unísona con ella y en octava aguda. Suele templarse de alguna otra manera, pero esta es la más común y usada (1945, p. 110).

La historia de este instrumento en el siglo XIX colombiano no se reduce al testimonio de Caicedo Rojas, y se ve confirmada por otras fuentes. A esa incipiente república, como a las demás del sur de América, vinieron viajeros europeos y estadounidenses en misiones diplomáticas y comerciales. Atraídos por el potencial minero y las materias primas que ofrecían estas naciones, algunos de ellos construyeron su propia versión del paisaje americano, dibujándolo algunas veces por mano propia, o haciéndose a las ilustraciones de los pintores locales.

Uno de esos viajeros fue el inglés Joseph Brown, quien vino al país en 1825 como enviado comercial, y compiló un álbum ilustrado de tipos y costumbres con algunas obras propias y otras de pintores como José María Castillo, José Santiago del Castillo y José Manuel Groot. Brown se llevó ese álbum cuando regresó a Londres, en 1841. Dichos cuadros no volverían a ser noticia en Colombia hasta 1989, cuando fueron objeto de una investigación realizada por Malcolm Deas, Efraín Sánchez y Aída Martínez (1989).

En el envés de una de las láminas, atribuida a Brown, pero elaborada por Castillo y por Groot, con el título *Músicos ambulantes en las calles de Bogotá a la luz de la luna* (imagen 2), aparece una descripción del instrumento de cuerda que figura al centro de la imagen: “La guitarra pequeña es un instrumento denominado ‘tiple’, de cuatro cuerdas, muy común entre las clases inferiores, pero más extendido entre los campesinos de tierra caliente. Las danzas que

interpretan son ‘el torbellino’, ‘la manta’, ‘el bambuco’, ‘la hurga’ y ‘la pisa’” (Puerta, 1988, p. 132).

Imagen 2. *Músicos ambulantes en las calles de Bogotá a la luz de la luna*



José Santiago del Castillo y José Manuel Groot, 1835. Dibujo y acuarela; 28,1 x 36,5 cm.

Fuente: Deas *et al.*, 1989, p. 134.

Este cuadro, que es quizá la primera representación pictórica del tiple en la historia de Colombia, ilumina a dos músicos que enfrentan la noche a la salida de una casa. En la puerta entreabierta se agolpa un grupo de mujeres que se cubren la cara con disimulo. Algo sucede adentro. Mientras los hombres se muestran sin reserva, las mujeres que salen con ellos dan la vuelta, evitando sentirse expuestas, escabulléndose de los ojos que las puedan ver desde afuera. Además de ser una muestra casi única de la pintura de nocturnos en el siglo XIX en Colombia, esta lámina encuadra ciertas prácticas que eran posibles solo a esas horas, en sitios precarios y de dudosa reputación, que cifraban su rango de sociabilidad según la cantidad de licor que se pudiera libar, la promesa de un encuentro furtivo, el baile y la música.

Contrario a lo que ocurría en los muy documentados bailes de salón, donde el control moral y de clase garantizaban el ingreso, las relaciones y conversaciones, el galanteo, el disfrute del baile y de la música, lugares proscritos como el que describe la imagen 2, estaban regidos por costumbres disipadas y por el riesgo de quedar a oscuras en medio de una pelea a machete o a garrote. Si bien no son pocas las tipificaciones que se han usado, sobre todo en la literatura pintoresca y costumbrista, para referirse al baile como instancia performativa en dichos lugares (bailes de candil, de garrote, de vara en tierra, etcétera), aún no se ha hecho un análisis histórico o etnográfico del baile como manifestación de la cultura popular entre los siglos XIX y XX que, entre otras cosas, responda al modo como era denominado o tipificado.

Aunque atribuida a Brown, el análisis comparado de esta lámina y otras pertenecientes al catálogo que reposa en la *Royal Geographical Society* en Londres arroja como gran conclusión que su concepción se debe a la mano de José Manuel Groot. Además de pintor, Groot fue reconocido por su labor de historiador, periodista, escritor y educador, siendo la *Historia Eclesiástica y Civil de la Nueva Granada* su obra más reconocida. En su labor periodística, se destacó por sus crónicas de tipos y costumbres, defendiendo en sus relatos una visión de lo popular que muy pocos en su época pudieron igualar. En algunos de los versos de un romance que escribió en 1858 como introducción a una compilación de “Cuadros rústicos de costumbres granadinas” (1991, p. 6), Groot da cuenta de un punto de vista frente al mundo que le tocó vivir:

Un cuadro quiero pintar
En que represente al vivo
Las costumbres y maneras
Del rústico campesino.

Costumbres con su lenguaje,
No de la clase del rico.
Que no pinto sino al pobre
con sus modales y dichos.
[..]

Aunque el pintar la belleza
Es asunto relativo
Si por belleza entendemos
Pintar bien lo que se ha visto,

Dando a cada personaje
Y a cada objeto su tipo,
Su carácter natural
Con su genio y sus caprichos.
[...]
En mis cuadros no pretendo
Hacer tanto, y sólo pido
se compare al natural
para juzgar lo que pinto.

El credo de “sencillez y lenguaje incorrecto” que reivindica Caicedo Rojas parece ser compartido en este romance por un Groot que deposita su mirada sobre lo campesino como el insumo de una nueva estética, cuyo rango de belleza se basa no tanto en la proporción acabada de la forma, sino en lo relativa que esta puede tornarse al imprimir variables de subjetividad en lo representado, buscando con ello un acercamiento sin idealizaciones a lo que se describe.

Dicha intención es immanente a la definición de la “belleza pintoresca” acuñada por el inglés William Gilpin (2004 [1792]) en el siglo XVIII. En parte, esto pudo ser posible gracias al intercambio que personajes como Groot tuvieron con viajeros extranjeros como Joseph Brown o August Le Moyne. Al respecto, el historiador peruano Fernando Villegas (2011) menciona los diálogos entre los viajeros europeos y los americanos, aunque desde un condicionamiento previo del imaginario local, con el cual se opera una transformación en la mirada de quien llega de afuera. Esta idea de “transculturación” -que Villegas toma de Mary Louise Pratt (2010)-, plantea diferencias de significado, según sean esgrimidas por los observadores europeos o por los artistas locales.⁴

⁴ Villegas agrega que “siempre que se ha analizado un fenómeno como el costumbrismo americano, se ha cometido el error de verlo a través del inicio de los Estados nacionales, que se fundan a lo largo del siglo XIX en Latinoamérica. La creación de imaginarios de las nuevas repúblicas, aunadas al espíritu romántico traído por los pintores viajeros del periodo, hace que cada país busque una diferenciación basada en sus peculiaridades” (2011, p. 8).

Imagen 3. Tienda



José Manuel Groot, 1835. Acuarela sobre papel.

Fuente: Colección Museo Nacional de Colombia, Reg. 5499.

Otra acuarela, también de Groot, nos presenta una tienda (imagen 3). Tres hombres departen y beben, mientras la tendera los observa. El encuadre de la imagen deja ver lo que se ofrece allí: pan, panela, manteca, vino, papas. El producto de más venta es la chicha, fermentada en grandes tinajas. Sobre el mostrador cuelgan otras cosas: un fuelle, un par de alpargatas y dos cestas de mimbre. Un listón soporta una soga, unas longanizas, y en medio de todo esto, un pequeño tiple. Es el propio Groot quien en una de sus crónicas, “La tienda de don Antuco”, hace una descripción análoga a la que se pretende en el cuadro, encargado por el viajero francés August Le Moyne:⁵

⁵ August Le Moyne (1945), en su libro *Viajes y estancias en América del Sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*, describe esta curiosa escena, aún lejos de los Andes del país, en Cartagena de Indias: “[...] la viveza y alegría ruidosa de las gentes de color contrastan singularmente con la indolencia de los habitantes de raza blanca de Cartagena. A aquellos se les ve por todas partes bailar o cantar a los acordes de un tiple; algunas veces la orquesta se completaba con otros dos instrumentos:

Don Antuco vende poco; su negocio consiste en revender babuchas de cordobán, botines de becerro y botas de cañón de baqueta, amén de otros artículos que allí yacen relegados de tiempo atrás como algún almirez arrumbrado, alguna campana, libros en folio como las Pandectas; un sombrero a la Bolívar, algunos cubanos de la pelea pasada, un escritorio con embutidos de hueso y varios santos que han ido de fiadores por algunos reales y se han quedado allí como en el Limbo sin tener quién los saque. Cierto es que hay otros efectos de expendio, aunque elevados a la segunda potencia (Groot, 1951, p. 128).

Lo que se vendía en esa tienda presenta rasgos de innegable movilidad social. No era raro que se hallaran artículos de consumo diario y objetos de muy bajo costo, como los tiple. Isaac Holton, un viajero estadounidense, dice del tiple que “es baratísimo, cuesta dos o tres reales, y el país está plagado de ellos, no solo en las tiendas sino hasta en los caminos” (citado en Ortiz, 2009, p. 13). Por otro lado, comparando precios de la época, y mostrando con ello un sugestivo cuadro de índices de consumo, Milena Ortiz muestra cómo, mientras una arroba de carne de res costaba 8 o 9 reales entre 1835 y 1840, y un cuarto de chicha 4 o 6 centavos, un tiple se podía adquirir por la suma irrisoria de 2 a 3 reales (2009, p. 7).

Así pues, son numerosas las evidencias que muestran formas, momentos y lugares de aparición del tiple en Colombia en el siglo XIX. No se trata de un referente solo europeo, acabado y no sujeto a cambios, como lo subraya David Puerta Zuluaga (1988) en *Los caminos del tiple*. En efecto, el amplio catálogo de pinturas, grabados, caricaturas y fotografías que operan como fuentes primarias que relocalizan a este instrumento en la Colombia del siglo XIX trae consigo indicios que apuntan, en primera instancia, a que el esquema de representaciones visuales y literarias del país estaba influenciado por hechos recién ocurridos, como las gestas de Independencia y el advenimiento de un nuevo orden, además de la visita al país de viajeros que no pudieron ingresar antes por restricciones del orden colonial español.

un tamboril y un trozo de bambú hueco, en el que suenan al agitarlo, unos cuantos granos de maíz [...]”. Como explicación del término tiple, Lemoyne escribe en una nota al pie: “Especie de guitarra -guitarrillo- cuyo cuerpo de forma redonda está hecho, bien de tablillas de madera o con el caparazón de una tortuga o de un armadillo” (1945, p. 362).

Esa situación se inscribe en lo que el francés Jaques Revel (2020) denomina “juego de escalas”, en el que se hace explícito por qué

Aun cuando el fenómeno nos parece acumulativo en sus efectos agregados en la larga duración, en la pequeña escala puede ser considerado como un proceso laminado, que obedece a lógicas discontinuas, que según el nivel de análisis en el cual uno se sitúa pueden aparecer como dinámicas superpuestas y otras divergentes. Todo fenómeno social mayor, es sin dudas repensable desde este tipo de análisis, sean realidades socioeconómicas, transformaciones culturales -pensemos en los mecanismos de alfabetización- o de un partido político (2020, p. 149).

Por consiguiente, es posible argumentar que si hubo una transformación general en el régimen de representaciones de la naciente nación colombiana, motivada por otras influencias, entonces variables específicas de estas, como el tiple, también tuvieron modificaciones. Un testimonio concreto de esas rupturas y esos cambios en el siglo XIX se puede rastrear en dos acuarelas de tipos raciales (imágenes 4 y 5) de dos regiones muy diferentes, aunque no muy distantes, en el oriente colombiano. Ambas forman parte del amplio catálogo de la Comisión Corográfica,⁶ y en ellas se aprecian instrumentos musicales afines al tiple.

Una de ellas es de Tundama (imagen 4), en la vertiente occidental de la cordillera oriental de Colombia. Un indígena tañe un raro instrumento, parecido a la actual bandola llanera. La otra pieza muestra en primer plano a un nativo sáliba tocando un pequeño instrumento en el Casanare (imagen 5), región ubicada en la estribación oriental de la misma cordillera. Ambas imágenes dejan ver la interfluencia que existía entre regiones, prácticas y objetos. El instrumento del Casanare pudo ser un ancestro común del tiple y de

⁶ La comisión corográfica pretendió presentar una radiografía del territorio desde aspectos naturales y raciales, trabajo que tomó algo más de 10 años y cuyo resultado, sin duda, contribuyó a la construcción de imaginarios de nación. Esta empresa, de corte ilustrado, fue no obstante creada y fomentada por un Estado aún tocado por resabios coloniales, y fue en su momento expuesta como referente social, e incluso personal, en las publicaciones de la tertulia de El Mosaico. Fue aprobada por el liberal José Hilario López en 1849, iniciando sus labores de campo en 1850, bajo la dirección del militar italiano Agustín Codazzi. Continuó hasta 1859, año en el que este murió. Sus objetivos eran demarcar las fronteras de un territorio aun virgen, realizar un primer levantamiento cartográfico de provincias, y recopilar estadísticas y datos sociales de cada región (Urrego, 2020, p. 51).

otro cordófono, muy popular en la llanura del Orinoco compartida por Venezuela y Colombia, llamado *cuatro*, en un momento en el que se le adjudicaba un mismo nombre a varios objetos o, al contrario, en el que un objeto respondía a múltiples denominaciones.

Imagen 4. *Tipos blanco e indio mestizo, Tundama*



Acuarela de Carmelo Fernández, 1855.

Imagen 5. *Indias sálibas bailando, provincia de Casanare*



Acuarela de Manuel María Paz, 1853.

Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

Se hace uso del término “interfluencia”, acuñado por Samuel Bedoya (1987), como estrategia crítica de investigación que apela a una observación en el territorio partiendo de su recorrido como acción principal. Es decir, para Bedoya no tiene sentido el establecimiento de una cartografía si esta no permite verificar los tránsitos, puntos de encuentro, alcances y posibles circuitos de intercambio entre regiones. La configuración político-administrativa de un territorio en un mapa se queda corta frente a las infinitas posibilidades de recorrido que se emprenden en determinadas geografías (Bedoya, 1987).

La propuesta metodológica y crítica de Bedoya halla cabida en este trabajo en virtud de que le da un vigor inédito a las investigaciones de corte histórico sobre elementos que configuraron prácticas y manifestaciones de las músicas y, en general, de la cultura popular en el país desde el siglo XVIII.⁷

Por ejemplo, viajeros como Joseph Brown y August Le Moynes; o militares cartógrafos y dibujantes como Carmelo Fernández y Agustín Codazzi; que no nacieron en la Nueva Granada y viajaron por un territorio nuevo para ellos, y quienes fueron al encuentro de personajes locales como Manuel María Paz, José Manuel Groot, José Santiago del Castillo y José María Castillo, en un afán común de construcción primigenia de representaciones que le darían sentido a un territorio específico, ilustran la eficacia de la estrategia de Bedoya (1987) cuando este autor propone la construcción del mapa como efecto del recorrido y los encuentros forjados sobre un territorio. Lo cual no se agota en su vertiente topográfica y plantea, además, la necesidad de comprender la cartografía desde su finalidad específica de carta estratégica de navegación, sin quedarse en la simple división administrativa representada en un mapa.

Aun advirtiendo sobre su intención de investigación micro⁸ sobre la interfluencia de patrones armónicos y melo-rítmicos

⁷ Bedoya plantea una crítica a las todavía incipientes políticas de ordenamiento territorial del país, por cuanto estas siguen apegadas a convenciones coloniales o, cuando menos, ilustradas. En palabras de Bedoya: “[...] si echamos una ojeada al ‘plan geográfico del Virreinato de Santa Fe de Bogotá/Nuevo Reino de Granada’ formado por D. Francisco Moreno y Escandón, Fiscal protector de la Real Audiencia de Santa Fe y juez conservador de rentas, y delineado por Joseph [sic] Aparicio Morata en 1772 [...] En una veintena larga de divisiones regionales, es posible prever las divisiones actuales. Los gobiernos de Santa Marta, Cartagena, Antioquia-Mariquita, la provincia del Chocó, el ‘Reino’ (escindido en Santa Fe y Tunja), el gobierno de los llanos y Popayán incluidos en la desmesurada gobernación de Maynas, proporcionan un cuadro que no es muy diferente de la regionalización tradicional actual [...] dicha conformación secular responde en parte a determinantes geográficas, pero en parte también (y con mucho) a estructuras de producción más o menos apropiadas al encuadramiento geográfico y en gran parte a las relaciones que el hombre establece en su medio, transformándolo a sus necesidades, y, que en esa medida, el entorno y las fronteras no son estáticos” (Bedoya, 1987, p. 4).

⁸ El componente *micro* debe ser aquí entendido desde la propuesta epistemológica defendida por la microhistoria. Dicho rasgo metodológico consiste en articular “eventos dispares y sin vínculos aparentes que [...] permiten captar lo que ‘sucedió en las relaciones humanas’, [situándose] en otro nivel que el del fenómeno global que es el punto de llegada y la resultante de una multiplicidad de transformaciones más limitadas, más locales” (Revel, 2020, p.146).

compartidos entre pequeñas regiones, Bedoya (1987) insinúa de manera sugestiva la existencia de unos circuitos mucho mayores.⁹ De los cuales un antecedente es el ya mencionado a partir de las acuarelas de Carmelo Fernández (imagen 4) y de Manuel María Paz (imagen 5) en las vertientes del Casanare y Tundama en la cordillera oriental de Colombia; un territorio cuyas conexiones poseen alcances compartidos con Venezuela, y donde se expone de forma clara un circuito de lo andino-llanero y de lo colombo-venezolano que no se restringe a lo musical, sino que también considera lo organológico. Es decir, hubo un momento en el que el tiple colombiano y el cuatro venezolano fueron tal vez un único instrumento, y hoy se observan variables de ambos con fisionomías y nombres propios, como *cuatro*, *guitarro*, *bandolón*, *tiple* o *requinto*.

Otro circuito macro, tan importante como el que nos vincula con las músicas de Venezuela, aunque muy poco estudiado, es el que se instaló con las colonias españolas en las Antillas, ante todo en la isla de Cuba, desde el siglo XVI. Probables coincidencias y recreaciones en esquemas armónicos y rítmico-melódicos, quizá compartidos con Colombia desde esa época, implican un esfuerzo de investigación que excede por completo el propósito de este artículo, que busca ser un punto de partida hacia pesquisas posteriores y más detalladas sobre un instrumento del cual muchos siguen considerando que solo existe en Colombia desde el siglo XIX. Con todo, la presencia de este cordófono en Cuba ha sido importante, a tal punto que, también hace dos siglos, era nombrado con gentilicio incluido: el tiple cubano.

Guajiro de rompe y raja
y mayoral de la finca.
Su traje es un flus listado
como en el campo se estila
(Miguel Teurbe Tolón, en Feijóo, 1977, p. 298).

⁹ Es notoria en este caso puntual la interfluencia que tienen el punto y la décima cubanos con el torbellino colombiano, dada su idéntica construcción armónica (I-IV-V7-V7) sobre dos compases, en un esquema rítmico binario para el punto y ternario para la décima y el torbellino. También aquí Bedoya propone un componente macroestructural concebido desde dos vertientes: “[...] el gran núcleo de difusión antillana, por un lado, y el supersistema andino por otro; vectorialmente, nuestras músicas regionales son la expresión dinámica de la interfluencia de grandes corrientes que se entrecruzan durante varios siglos, a nivel continental” (1987, p. 5).

Estos versos del romance “Un rasgo de Juan Rivero” de Miguel Teurbe Tolón, escrito en 1856, sintetiza los rasgos y las características de un personaje arquetípico para la identidad y la cultura popular de Cuba, representado a su vez en un grabado del viajero francés Alejandro Moreau de Jones en 1838 (imagen 6), en un momento en el cual dibujantes extranjeros como Brown o Le Moyne visitaban a Colombia. El guajiro, más que ser un campesino enfrentado a la naturaleza, buscando domeñarla para vivir de ella, es alguien que, a partir de su contacto con el trabajo y la vida material, emprende la construcción de un escenario rural y de un referente simbólico de lo humano sobre el cual se erigirá una idea de la cubanidad, aún vigente para los habitantes de la isla.

Imagen 6. *Un guajiro*



Alejandro Moreau de Jones, 1838. Litografía a crayón; 16,5 x 24 cm.

Fuente: revista *El Plantel*, 1838.

Una crónica de José Quintín Suzarte ofrece una definición mucho más cercana del guajiro:

Con ese nombre, de procedencia aborígene [sic] sin duda, han sido y aun son conocidos los campesinos de Cuba, que constituían un tipo especial muy acentuado e interesante. Ese tipo, que nació con la conquista y la esclavitud, está desapareciendo junto con el coloniaje y la servidumbre, y preciso es que nos apresuremos a pintarlo, antes de que no quede un original que nos sirva de modelo, y entre toda una clase social en las esferas de la tradición (Suzarte, 1881, p. 57).

Esta semblanza apareció en el libro *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*, compilación de crónicas diversas sobre el quehacer, las personas y las formas de socializar vigentes en ese momento en la isla. Allí figura el tiple como parte de un conjunto de prácticas y objetos¹⁰ que ya asistían a una inminente desaparición en esa Cuba aún colonial de fines del siglo XIX:

Esa evolución, que se ha venido marcando de veinte años acá en las ciudades, ha penetrado también desde hace algunos en los campos. Ya los guajiros, cuando van al *pueblo*, nombre que dan a todas las poblaciones, visten de saco y aún de chaqué y sombrero de castor, y las guajiras usan sobre-faldas y polonesas ceñidas, con bullones y adornos, y bailan no al son del tiple, el arpa y el güiro como antaño, sino al desacorde ruido que forman los acatarrados violines y clarinetes de las orquestas de la legua (Suzarte, 1881, p. 57).

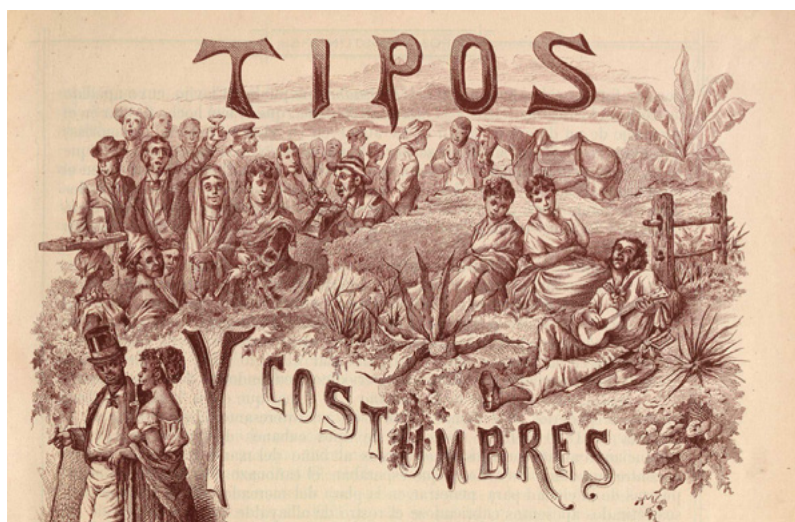
El *flus listado* del campesino dio paso al saco y al chaqué; el tiple fue desplazado por violines y clarinetes, y todo ello desembocó en la gradual transformación y el cambio de ese instrumento acompañante de la música y la danza campesinas de Cuba entre los siglos XIX y XX en cuanto apoyo organológico, musical y sonoro de las primeras manifestaciones del punto,¹¹ matriz de otros ritmos

¹⁰ “El desarrollo alcanzado por el costumbrismo literario da lugar a otra publicación en 1881: *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba, por los mejores autores del género* (La Habana: Miguel de Villa), con ilustraciones de V. P. de Landaluz y fototipia de Taveira, que incluye en la ‘viñeta’ del título, a la derecha, un campesino tocando el tiple, y *El ñáñigo*, la conocida figura danzante de un íreme [ancestro ritual de las sociedades abakuá] con sonajas en la cintura, las muñecas y los tobillos” (Guanche, 2017, p. 16).

¹¹ “El punto es una expresión poética y musical de los guajiros cubanos consistente en una tonada o melodía acompañada por la voz de una persona que canta composiciones poéticas en décimas, improvisadas o aprendidas. Existen dos variantes principales de esta práctica musical: el punto libre, con compás variable; y el punto fijo, en clave o cruzado. Aunque a lo largo de la historia este género musical se ha venido practicando de manera tradicional por los habitantes de las zonas rurales, hoy en día se encuentran variantes

de la isla. Aun sin contar con ninguna explicación acerca de la desaparición del tiple en Cuba a comienzos del siglo XX, justo cuando en Colombia tomaba un rumbo de reconocimiento, es innegable la presencia de este pequeño cordófono en la Isla mayor de las Antillas durante el siglo XIX. Y no solo como insumo que formó parte de un todavía desconcertante fenómeno de desplazamiento¹² por transculturación e interfluencia en el circuito colonial esclavista Cádiz-Canarias-La Habana-Cartagena, sino también como protagonista de la cotidianidad, de la vida afectiva del guajiro y de la población cubana en general.

Imagen 7. Tipos y costumbres



Víctor Patricio de Landaluze, 1881. Grabado. Fuente: Miguel de Villa (Ed.), 1881.

suyas practicadas por el resto de la población cubana. El punto es un elemento esencial del patrimonio cultural inmaterial de Cuba, abierto a todos, que propicia el diálogo y expresa los sentimientos, conocimientos y valores de las comunidades que lo practican. Las técnicas y los conocimientos vinculados a este elemento cultural tradicional se transmiten de generación en generación, ante todo por medio de la imitación” (Unesco, 2017, párr. 1).

¹² El término *desplazamiento* es aplicado aquí siguiendo la postura de Jaques Revel, para quien este es un fenómeno “heterogéneo entre varios mundos y diversas modalidades de la experiencia social [que] no se comprende a condición de captarlo en sus diferentes escalas a las cuales corresponden lógicas sociales que son también diferentes” (2020, p. 147).

La presencia del tiple en Cuba se halla en un importante cuerpo de crónicas de corte descriptivo de la época, pero fue en el romance, forma literaria que alcanzó allí altas cotas de refinamiento y originalidad, donde el tiple es aún más resaltado. Adaptado por poetas y movimientos ideológicos de la isla con un fin por entero nacionalista, en franca oposición a todo aquello que llegara como “moda importada” de la metrópoli hispánica, el romance encontró, aún bajo el régimen colonial en el siglo XIX, la justificación de una búsqueda de identidad con la instauración de un paisaje para lo cubano, la construcción del guajiro como su personaje más representativo y la visibilización de un conjunto de costumbres muy diverso (imagen 7).

Con el gesto simple de sustituir los ajenos ambientes moriscos del Siglo de Oro por cuadros agrestes de corte naturalista y escenas alegres de la ruralidad en Cuba, no pocos poetas hicieron encajar las nuevas intenciones descriptivas con el encuadre antiquísimo del romancero español, teniendo en la oralidad la base para una condición de lo cubano, con lo cual les fue posible crear nuevos contenidos. Esto explica que en dichos romances aparezcan temas a menudo profanos, como la vida rural, la fiesta, los pregones de los vendedores en la calle, las conversaciones de la gente de a pie, el galanteo y las relaciones de género, el baile y la música, la muerte misma.

De este modo, una lectura naturalista, extraída tanto de una exuberante geografía como de los arraigados usos orales del lenguaje, sustituyó de manera radical las descripciones y las intenciones simbólicas de lo traído de España, todo ello en el marco de lo que Fernando Ortiz (1993) denomina transculturación,¹³ en la que el romancero cubano figura como una expresión de cuño nacionalista en la Cuba del siglo XIX.¹⁴

¹³ “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también por fuerza la pérdida o el desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura tiene siempre algo de ambos progenitores, pero también es distinta de cada uno de los dos” (Ortiz, 1993, p. 148).

¹⁴ “Al calor del impulso derivado de la política de Despotismo Ilustrado, España propició,

Imagen 8. Juan Cocullo



Víctor Patricio de Landaluze, 1854. Litografía. Fuente: *Fiestas con motivo de la llegada del Exmo. Señor Don José de la Concha*, La Habana, Litografía del Progreso, 1854.

Y allí, puesto en el centro, aparece el guajiro, unas veces blanco, como en el grabado de Jones (imagen 6), otras veces negro, personificado en el grabado posterior “Juan Cocullo”, de Víctor Patricio de Landaluze (imagen 8). Portando, además del tiple, una carga de subjetividad y de sensibilidad; pero también de sociabilidad, propias del hombre rural cubano, obedientes las tres a un trance

además, la designación de gobernadores y funcionarios más capaces, que reorganizan la hacienda pública. La administración colonial, por vez primera, se ocupará del ornato y los servicios de la urbe. Se consolida una nueva y poderosa clase social, la oligarquía local, interesada por su ciudad, sus calles, servicios y los lugares de expansión colectiva, y a la que le importa el prestigio de la casa que habita, el linaje de la familia, el ritual de la vida doméstica, el adorno del vestido, la comodidad de sus muebles, la calidad de la comida, las nuevas en materia de literatura, historia y ciencias; que se siente parte del mundo en que vive, en el cual se proyecta y, por tal, asume como el reflejo de sí” (Lapique y Larramendi, 2013, p. 15).

cultural en el cual, como en el caso del negro cubano que toca un tiple, el cimientto racial de un régimen de castas aún esclavista (en el que no pocos negros eran libres) iba a permitir la construcción de personajes que, como Cocullo, se valían de varios referentes identitarios para mostrarse irónicamente distintos (Ortiz, 1993, p. 75).

De esta realidad fueron conscientes varios escritores cubanos del siglo XIX, que veían en los *negros curros del manglar* la personificación de una actitud susceptible de vigilancia, e incluso de persecución. Carlos Noreña, reseñado a su vez por Fernando Ortiz, hace la descripción de un negro curro muy cercana al Juan Cocullo de Landaluze:

Aquel aluvión de pañuelos: pañuelo de seda a la cabeza, pañuelo de seda en el sombrero, pañuelo de seda al cuello, pañuelo a la cintura, pañuelo en el bolsillo, pañuelo en la mano y pañuelo en todas partes [...] // Es curro *tradicional* por sus maneras y su traje. // Lleva sombrero de jipijapa, camisa a la última moda, pañuelo a la cintura y pantalón de color pajizo, exageradamente ceñido por la parte superior, y exageradamente holgado por la parte inferior, que cae en forma de campana, cubriendo casi por completo su pie, algo grande, pero admirablemente calzado (citado en Ortiz, 1993, p. 81).¹⁵

Además de la cinta de seda en su sombrero de jipijapa, un pañuelo de seda al cuello, otro en el bolsillo de su saco de terciopelo, y uno que se insinúa bajo los puños del saco, el tiple lleva el más extravagante de los adornos en seda que se puedan ver en la ilustración (imagen 8), un prolijo granate de varios nudos adosado a la cabeza del instrumento, que muestra un clavijero de doce cuerdas. Aunque es una temática que, de tomarse en su justo detalle, excedería los límites de este artículo, es necesario detenerse en el clavijero del tiple como un lugar de indicios que refleja el itinerario de transformación y cambio experimentado por este instrumento en América.

Si bien no todas las representaciones aquí expuestas, tanto en el caso colombiano como en el cubano, muestran con minucia los clavijeros, en las imágenes donde sí son visibles se presentan dos variaciones que es importante anotar. La primera es de seis clavijas para el instrumento, lo que da pie a pensar que se trataba de un

¹⁵ Carlos Bueno (1985) incluye la crónica de Noreña (“Los negros curros”) en su antología *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, de la Biblioteca Ayacucho.

cordófono de cuatro órdenes, dos de los cuales llevaban cuerdas pareadas para efectos de una mayor proyección del sonido, tal y como lo defendía en ese entonces Caicedo Rojas. La segunda variable es la de Cocullo, que representa para la época un desafío de apreciación organológica, lo cual hace pensar que en Cuba hubo varias clases de tiples, en especial si se piensa que el tiple de Juan Cocullo (imagen 8) y el que aparece en el grabado que encabeza el álbum de *Tipos y costumbres* de Miguel de Villa (imagen 7) fueron obra de una misma mano, la de Víctor Patricio de Landaluze, lo que deja abierta la pregunta sobre la existencia de varios tiples en Cuba.

En esa figura espontánea de Juan Cocullo en particular, y del guajiro en general, sea curro o no, se conjuga pues la capacidad de relación campesina como materia prima para un amplio repertorio de tradiciones. No es solo en sus labores cotidianas, sino también en el punto o en la fiesta donde se mezclan lo práctico-material y lo simbólico. Un fragmento del poema “La madrugada en Cuba” de José Fornaris (en Feijóo, 1977, pp. 319-321) corrobora el peso dado a la figura de este personaje en la cultura de ese país:

Y en tanto que al son del tiple
De pié junto á su ventana,
El venturoso sitiero
Despierta así á su adorada;
Otro va por el camino
Sobre un potro de crin blanca,
Ojo vivo, casco duro,
Y dobles y llenas ancas.
Él también su canto entona
Que el sitiero que no canta,
Que no siente, ni se inspira,
No es hijo de estas comarcas.
[...]
Por eso el hijo de Cuba
Siempre te admira y ensalza,
Y en donde quiera encontramos
En estas selvas y playas,
Un guajiro que improvisa,
Una sitiera que baila,
Algún tiple que solloza,

Otro que su amor reclama;
Y todos, todos celebran
Estos valles y estas aguas!

En medio de estas construcciones de lo simbólico, con la elevación del guajiro como figura central, propiciadas a su vez por el trabajo material como sustrato ideológico de un nacionalismo cubano en el siglo XIX que es descrito con fidelidad en un robusto repertorio de romances, lo sonoro figura desde varias perspectivas, de las cuales cabe mencionar la emulación sonora de la naturaleza a través del canto. Una acción usual en el romancero cubano por analogía con el canto de los pájaros, o también en el repentismo, reflejada con plenitud en el repertorio íntegro de los romances que, aunque escritos, no son más que refinamientos del juego improvisatorio de los trovadores que se retaban en las fiestas o que hacían gala de su capacidad para dedicar sus glosas en las serenatas.

Si bien es presentado como un encuentro en el cual dos cantores o trovadores se valen del baile y de la fiesta para confrontarse en un desafío de inventiva poética, en contrapunto creativo, justo por dicha razón se debe al repentismo y a la improvisación el origen del punto cubano como género musical. El cual, aún hoy en día, conserva muchas de sus características, añadiéndoles una tercera perspectiva, habitual en lugares y momentos en los que aparecen el romance y el punto: a saber, la danza a doble compás, cuyas acciones más expeditas son el zapateo y el movimiento del pañuelo, o la manipulación femenina de los sombreros como gesto escénico de este.

De nuevo, Víctor Patricio de Landaluze, en el óleo *El zapateo con sombreros* (imagen 9), encuadra en un solo acto la *performance* de la cual participaba el tiple. En un espacio cerrado, cuya condición humilde es revelada por el piso de tierra, un hombre rodea con movimientos galantes a una mujer que conserva su compostura y su recato manteniéndose recta, impávida frente a los sugestivos trances dancísticos de su compañero de baile.

Imagen 9. *El zapateo con sombreros*



Víctor Patricio Landaluze, s. f. Óleo sobre tela, 34 x 27 cm. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Sala Arte en la Colonia, <https://n9.cl/4gy5t>.

No contenta con ello, la bailarina porta sobre su cabeza varios sombreros, y alrededor de su cuello varios pañuelos, que otros comensales han puesto allí para probar su control corporal; pero también el donaire con el que lleva esos accesorios sin dejarlos caer, como se evidencia por los otros pañuelos y sombreros que yacen en el suelo. Solo las dos figuras que danzan reciben el contraste del color, sin que ello signifique que la acción de los músicos deje de ser visible.

La dramática elocuencia de tres bocas abiertas en el canto, acompañadas por un tiple, hacen que el cuadro de Landaluze, además de un contenido y cadencioso movimiento, posea voz, suene. Es

seguro que lo cantado en el cuadro era una invitación, casi un desafío para el bailarín a que hiciera sucumbir el controlado movimiento de la dama, quien no renunciaba a recibir de los propietarios de sombreros y pañuelos la recompensa económica por mantenerlos sobre su cabeza y alrededor de su cuello.

El alcance del contenido desarrollado en los romances logra incluso reparar en detalles performativos específicos del baile del zapateo, cuyo asidero rítmico-musical se logra con la percusión del güiro que, a su vez, hace las veces de acompañante de ese instrumento de cuerda pulsada que fue tan común en aquel entonces en toda la isla: el tiple cubano. En suma, la configuración rítmica a doble compás del zapateo como baile, y con ella del punto como expresión musical, además de la combinación simple pero eficaz de la voz cantada, el tiple y el güiro, constituyen características fundamentales en las que quizás se originaron tanto lo sonoro como lo escénico, sobre todo en los espacios campesinos, acciones y lugares que son descritos en los romances cubanos del siglo XIX.

El tiple, a su vez, figuró en los romances como acompañante de múltiples y diversas manifestaciones de lo social, lo afectivo, lo material, lo simbólico, lo performativo y lo sonoro. El instrumento aparece en cada uno de los pasajes evocados, como si fuese un *telón de fondo* sonoro o, inclusive, como un protagonista cuya voz era exaltada por la mano del guajiro. Visto y leído así, el tiple cubano fue un instrumento destacado en la fiesta, como parte fundamental del punto y del repentismo, expresiones de indiscutible importancia para la comprensión de la música cubana desde el siglo XIX.

Aunque en el siglo XX la acepción *tiple* da paso, dentro del instrumental de cuerdas de pulso y púa en la música de las clases populares, a la palabra *tres* como instrumento que irá de ahí en más, es innegable su presencia en la vida campesina de la Cuba decimonónica. Que su nombre figure en multitud de glosas del romancero, da cuenta de su activa participación en distintos lugares, momentos y episodios de los cubanos de ese tiempo. Su cuerpo parecía nunca estar guardado en un estuche, ni colgado de un clavo en la pared o abandonado en un rincón de cualquier casa.

En lugar de eso, el tiple fue el referente de todo aquello que

se podía tomar como representativo de la sociabilidad y la cultura popular, tanto urbana como rural de la isla. El final del romance “El zapateo” de José Fornaris (en Feijóo, 1977, pp. 337-338) le otorga a este sencillo, y por ello tan común y habitual instrumento, un estatus que misteriosamente perdería en Cuba durante el siglo xx:

Ver me agrada el zapateo,
Que no es torpe ni villano,
No tiene el aire lascivo
De los etiópicos tangos,
Ni pone la compañera
Del compañero en los brazos,
Donde el pudor de una virgen
Raras veces queda intacto.
Por eso al vibrar mi lira
Siempre así gozoso exclamo:
¡Hosana al sencillo tiple!
¡Hosana al baile cubano!

Pintar bien lo que se ha oído. Conclusiones

El tema específico abordado en este artículo, la figuración del tiple en fuentes visuales y literarias del siglo xix en Colombia y en Cuba, abre, siguiendo la perspectiva de una investigación general sobre la presencia de este instrumento en las Américas, una lectura de nacientes prácticas performativas propias de una nueva dinámica en los territorios. Dichas prácticas obedecen al advenimiento de un orden ajeno a lo colonial en el cual las ilustraciones, crónicas y diversas formas literarias son fuentes que ofrecen un nivel mayor de detalle para el análisis de aquello que se fraguó en medio de un exotismo humano, geográfico y sonoro que iba a desbordar por completo el imaginario del mundo europeo.

Aun sin registros fonográficos o en partitura, lo cual significa que nunca sabremos cómo sonaba el tiple en aquel entonces, el escenario performativo donde figuró este instrumento, tanto en Cuba como en Colombia, evidente en láminas, acuarelas y grabados, pero también en crónicas y romances, permite a quien busque indicios de su presencia en esa época aproximarse a un caso de historia social de

las músicas populares, en el cual lo que se lee y lo que se ve defienden lo que en su momento hipotéticamente pudo sonar.


En nuestro caso, se halla que el tiple colombiano forma parte de un instrumental que, si bien llegó con un nombre adjudicado desde España, fue sometido a una transculturación y a numerosos cambios, de largo aliento, en los que se vieron involucrados países de Suramérica como Colombia y Venezuela, pero también de la América insular, con Cuba en el centro. Lo cual sugiere un recorrido macro de interfluencia en el que intervinieron acciones como el comercio entre los puertos del Caribe (La Habana-Cartagena de Indias); la llegada de viajeros extranjeros desde inicios del siglo XIX y, con ellos, la instauración de “un punto de vista” ilustrado entre cuyas búsquedas estaba la construcción de paisajes exóticos y pintorescos (que luego darían origen a manifestaciones hoy reconocidas como parte del acervo “costumbrista”); así como los ciclos internos de intercambio simbólico y material entre regiones del Nuevo Continente. El tiple experimentó una transformación en la que influyeron de manera directa los tres factores ya mencionados.

El exotismo fue traído por viajeros apertrechados en un orden de ideas característico de la Ilustración, basado en preceptos de progreso que justificaban, entre otras cosas, un afán de verificabilidad para nuevos hallazgos y descubrimientos científicos que se pudieran capitalizar y representaran cuantiosos ingresos. En ese ínterin, terminaron construyendo una serie de hipótesis alrededor del paisaje y de lo humano en América que, con el tiempo, se constituirían en un conjunto de referentes de identidad para las naciones en ciernes. Lo cual no significa que la imagen del mundo que el europeo se formó de lo americano fuera la misma que el nativo, el criollo, el mestizo o el mulato estaban forjando de su nicho vital. De hecho, el arsenal técnico e ideológico que el viajero de Europa trajo consigo iba a ser tomado a su manera por el americano, construyendo de esa combinación una idea del entorno, de lo material y de lo simbólico que terminó siendo cualquier cosa, menos algo colonial o importado de Europa.

Con la localización de ese recorrido entre el Caribe y el litoral norte de Suramérica, se observa que el nombre *tiple* aparece en las fuentes consultadas de ese período, sobre todo en Colombia y Cuba.

Lo cual deja ver que el instrumento, además de ser un objeto común en ambos lugares -es decir, al compartir una doble nacionalidad, si así puede decirse-, durante el siglo XIX iba a ser, no obstante, parte de relatos distintos al siglo siguiente, a partir de los cuales se consolidaron los presupuestos del Estado-nación perseguidos desde entonces. Aún hoy persisten inquietudes no resueltas alrededor del ciclo transatlántico del tiple, no solo como instrumento, sino también como voz, como convención de sentido para múltiples objetos, condiciones y acciones.

La acepción de esa palabra para designar a un instrumento acompañante en la música popular desapareció del escenario performativo en Cuba, lo cual dio paso a la convención *tres* como denominación de un instrumento que hasta hoy, ya en el siglo XXI, cumple las mismas funciones del tiple decimonónico. Esto lleva a preguntarnos: ¿estamos ante un continuo cambio de denominaciones?, ¿o se trata del mismo instrumento? Y manteniendo el ciclo de ida y vuelta con Colombia, esto es, otro Estado nacional que tomó como propio a este cordófono desde el siglo XIX, ¿qué factores intervinieron para que, mientras en la Antilla Mayor tuvo lugar un ciclo de transformación y cambio en el paso de un siglo a otro, en Colombia el tiple adquirió desde principios del siglo XX la condición de “instrumento nacional”?

En definitiva, lo cierto es que al tiple en el siglo XIX lo podemos escuchar en la voz de un romance o en el trazo de un pincel 

Referencias

- Bedoya Sánchez, S. (1987). Regiones, músicas y danzas. Propuestas para una investigación inter-regional integrada. *A Contratiempo: Revista de música en la cultura*, (1), 3-17. <https://n9.cl/7sisw>.
- Beutler, G. (1977). *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*. Instituto Caro y Cuervo. <https://n9.cl/2228j>.
- Bordas, C. (2014) Un objeto sonoro y social. *Scherzo*, 29(302), 80-83. <https://n9.cl/kc114>.

- Bueno, C. (1985). *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Biblioteca Ayacucho. [Versión digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://n9.cl/fjmbw6>].
- Caicedo Rojas, J. (1883 [1822]). Bomboná. En J. A. Soffia (Ed.), *Romancero colombiano. Homenaje a la memoria del libertador Simón Bolívar*. En su primer centenario. 1783-1883 (pp. 205-236). Imprenta de “La Luz”. <https://n9.cl/tgmh7>.
- Caicedo Rojas, J. (1945). El tiple; Antonio J. Caro. En *Apuntes de ranchería y Otros escritos escogidos* (pp. 103-114; 155-173). Imprenta Nacional. <https://n9.cl/znhqg>.
- De Villa, M. (Ed.). (1881). *Tipos y costumbres de la isla de Cuba, por los mejores autores de este género*. Imprenta del Avisador Comercial. [Versión digital, Internet Archive: <https://n9.cl/kxw7y>].
- Deas, M., Sánchez, E. y Martínez, A. (1989). *Tipos y costumbres de la Nueva Granada. Colección de pinturas y diario de Joseph Brown*. Fondo Cultural Cafetero.
- Feijóo, S. (Comp.). (1977). *Romances cubanos del siglo XIX*. Arte y Literatura.
- Gilpin, W. (2004 [1792]). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (M. Veuthey, Trad.). Abada.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* (C. Catropi, Trad.). Gedisa.
- Groot, J. M. (1951). *Historia y cuadros de costumbres*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. <https://n9.cl/rnmhl>.
- Groot, J. M. (1991 [1858]). Cuadros rústicos de costumbres granadinas. En B. González y M. Segura, *José Manuel Groot (1800-1878). Historia de la caricatura en Colombia*, 8 (p. 6). Banco de la República. <https://n9.cl/g4ym4p>.
- Guanche Pérez, J. J. (2017). La pintura y el grabado en el siglo XIX: fuentes iconográficas de la música en Cuba. *Cuadernos de Iconografía Musical*, 4(2), 7-26. <https://n9.cl/ll5ks>.
- Lapique Becali, Z. y Larramendi Joa, J. A. (2013). *La Habana. Imagen de una ciudad colonial*. Polymita. <https://n9.cl/zfgqq>.

- Le Moyne, A. (1945). *Viajes y estancias en América del Sur, La Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el istmo de Panamá*. Viajes, 9. Centro Instituto Gráfico. <https://n9.cl/0qhit1>.
- Ortiz, F. (1993). *Etnia y sociedad*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, M. (2009). Mercado público, tiendas de trato y ventas ambulantes. Centros de provisión urbana de Bogotá en la primera mitad del siglo XIX. *Museo Nacional de Colombia, Cuadernos de Curaduría*, (9), 1-15. <https://n9.cl/a870h>.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (O. Castillo, Trad.). FCE.
- Puerta Zuluaga, D. (1988). *Los caminos del tiple*. AMP.
- Revel, J. (2020). Escala y discontinuidad. *Estudios Sociales*, 58(1), 141-153. <https://doi.org/10.14409/es.v58i1.9480>.
- Sánchez Cabra, E. (1991). Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 28(28), 16-39. <https://n9.cl/9b9f6f>.
- Soffia, J. A. (Ed.). (1883). *Romancero colombiano. Homenaje a la memoria del libertador Simón Bolívar. En su primer centenario. 1783-1883*. Imprenta de "La Luz". [Versión digital, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942: <https://n9.cl/sdvd6u>].
- Suzarte, J. Q. (1881). Los guajiros. En *Tipos y costumbres de la isla de Cuba, por los mejores autores de este género* (M. de Villa, Ed., pp. 57-64). Imprenta del Avisador Comercial. [Versión digital, Internet Archive: <https://n9.cl/kxw7y>].
- Unesco. (2017). *El punto*. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-punto-01297>.
- Urrego Arias, H. A. (2020). *El tiple, "instrumento musical acompañante": la invención de la nación, un caso de memoria visual de lo popular en Colombia, 1886-1910*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata]. <https://n9.cl/2na97>.
- Villegas Torres, F. (2011). El costumbrismo americano: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. *Anales del Museo de América*, (19), 7-67. <https://n9.cl/k4erp>.