



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

**LOS MITOS DE LA MÚSICA NACIONAL. PODER Y EMOCIÓN EN LAS
MÚSICAS POPULARES COLOMBIANAS 1930-1960**

Requisito parcial para optar al título de

**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

2014

OSCAR HERNÁNDEZ SALGAR

DIRECTOR: SANTIAGO CASTRO-GÓMEZ

Yo, Oscar Andrés Hernández Salgar, declaro que esta tesis, elaborada como requisito parcial para obtener el título de DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS de la Pontificia Universidad Javeriana es de mi entera autoría, excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Oscar Andrés Hernández Salgar

24 de Enero de 2014

A Silvia y Almita, con todo el amor

Tabla de contenido

Introducción.....	4
Capítulo 1. Música y poder: una discusión teórica	18
1.1. De la especulación al empirismo	19
1.2. Poder, sonido y subjetividad	29
1.3. De la noo-política a la thymo-política	33
1.4. Música, emoción y significado	42
1.5. Mitos, tópicos y relación con la realidad	52
Capítulo 2. Música, raza y melancolía.....	60
2.1. La melancolía de la raza indígena.....	60
2.2. La melancolía en el campo musical	73
2.3. Semiosis de la melancolía musical	91
Capítulo 3. Cumbia, progreso y violencia	124
3.1. Transición social y cambio cultural	124
3.2. Violencia e industria cultural.	147
3.3. La alegría en la música costeña	176
Capítulo 4. El encuentro de dos mundos.....	204
4.1. Encuentros y resistencias: de la rumba criolla a la música guasca	204
4.2. El <i>chucu-chucu</i> y la reinención de la música costeña.....	219
Conclusiones	231
Referencias	242

Lista de Ilustraciones

Fig. 1. Melodía de Yaraví. Transcripción tomada de Sargeant (1934: 240)	93
Fig. 2.1. Melodía de Kena. Transcripción tomada de Sargeant (1934: 241)	94
Fig. 2.2. Melodía de Yaraví. Transcripción tomada de Sargeant (1934: 240)	95
Fig. 3.1. Fragmento de “Dos suspiros”, yaraví tradicional arequipeño	95
Fig. 3.2. Fragmento de “Amor infame”, yaraví tradicional arequipeño	96
Fig. 3.3. Fragmento de “Vasija de barro”, de Gonzalo Benítez.....	97
Fig. 4.1. Fragmento del bambuco “La Guaneña”	98
Fig. 4.2. “La Guaneña”, transcripción tomada de González (2006: 66).....	100
Fig. 5.1. Fragmento de “El Sotareño” sin acompañamiento armónico.	101
Fig. 5.2. Fragmento de “El Sotareño” según versión de Ennio Vivas	101
Fig. 5.3. Fragmento de “El Sotareño” según versión del Trío Morales Pino	101
Fig. 6.1. “Bunde a San Antonio” en modo mayor.	104
Fig. 6.2. “Bunde a San Antonio”, versión anónima.....	104
Fig. 7.1. El Rioblanqueño en tonalidad menor	104
Fig. 7.2. “El Rioblanqueño” en tonalidad mayor	105
Fig. 8. Modificaciones del gesto cadencial $^7^5^4^3$	105
Fig. 9. “El Bambuco. Aires nacionales neogranadinos”.....	106
Fig. 10. Fragmento de “Van cantando por la sierra”	107
Fig. 11. Fragmento de “Mis flores negras”, de Julio Flórez.....	109
Fig. 12. Fragmento de “Las Acacias”	112
Fig. 13. Fragmento de “El Enterrador”	113
Fig. 14. Fragmento de “Lágrimas”	114
Fig. 15.1. Fragmento de “El Sanjuanero”	115
Fig. 15.2. Fragmento de “Mi Buenaventura”	115
Fig. 16. Fragmento de “Soy tolimense”	115
Fig. 17. Coplas Tipacoques	116
Fig. 18. Fotografía de la Jazz Band de Anastasio Bolívar	129
Fig. 19. Fotografía de la Orquesta de Efraín Orozco.....	130
Fig. 20.1 Aviso de prensa del diario El Tiempo.....	137
Fig. 20.2. Fragmento del aviso de prensa	138
Fig. 20.3. Fragmento del aviso de prensa	139

Fig. 21. Aviso de prensa, diario El Tiempo.	157
Fig. 22. Fragmento de “Mi Casta”, de José Macías	168
Fig. 23. Fragmento de “La Ruana”, de José Macías	170
Fig. 24.1. Base de cumbia en conjunto de gaitas.....	181
Fig. 24.2. Base de Gaita corrida en conjunto de gaitas	181
Fig. 24.3. Base de Porro en conjunto de gaitas.....	182
Fig. 24.4. Base de Puya en conjunto de gaitas	182
Fig. 25. Patrón de tambora, cinquillo, tresillo y clave.....	183
Fig. 26.1. Introducción de gaitas del porro “Juanita” de Toño Fernández	187
Fig. 26.2. Fragmento de la voz del porro “Juanita” de Toño Fernández	187
Fig. 27. Cinquillo desplazado y variante, con diferentes textos famosos de música costeña	188
Fig. 28. Manuscrito del porro “La vaca vieja”.	189
Fig. 29. Fragmento de la base rítmica de “La vaca vieja”	190
Fig. 30. Manuscrito de “Cero treinta y nueve”, de Alejo Durán.	192
Fig. 31. Fragmento de la voz de “Carmen de Bolívar”	197
Fig. 32. Fragmento de “Colombia tierra querida” con el gesto cadencial $7^5 4^3$...	200
Fig. 33. Fragmento de la “Cumbia candelosa” de Domingo López	202
Fig. 34. Fragmento de “La loca Margarita”, de Milcíades Garavito	209
Fig. 35. Fragmento de “Ódiame” de Rafael Otero López	213
Fig. 36. Fragmento del pasillo “Honda pena” de Guillermo Garzón	214
Fig. 37.1. Fragmento del tango “Andate” de Rodolfo Sciammarella en versión de Libertad Lamarque	215
Fig. 37.2. Fragmento del tango “Andate” de Rodolfo Sciammarella en versión de Oscar Agudelo	215
Fig. 38. Carátula del disco “Colombia baila con Los Teen agers” (ca 1960).....	220
Fig. 39. Fragmento de “Color de arena” interpretada por Gustavo Quintero y Los Teen agers.....	221
Fig. 40. Fragmento de la “Cumbia triste” de Polibio Mayorga.....	223
Fig. 41. Fragmento de “Cariñito” de Aníbal Rosado en versión de Rodolfo Aicardi ..	224
Fig. 42. Fragmento de “El año viejo” de Crescencio Salcedo.....	229

Introducción

En el año 2009 el profesor Darío Blanco Arboleda, de la Universidad de Antioquia, escribió un artículo titulado “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña” (2009). Este texto parte de una pregunta que no poca gente se ha hecho en los últimos años en Colombia: ¿Cómo es posible que uno de los países con mayor desigualdad del mundo, con unos índices de pobreza alarmantes y con un conflicto armado de varias décadas aparezca sistemáticamente ubicado en las primeras posiciones en las mediciones comparativas de felicidad, alegría y satisfacción?

Para el momento en que se escribió ese artículo, la cifra de desempleo alcanzaba el 12,6% de la población económicamente activa, más del 35% de las cabezas de familia decían no alcanzar a cubrir los gastos mínimos mensuales, la pobreza relativa alcanzaba al 45,5%, la pobreza absoluta al 16,4% y el coeficiente de Gini era de 0,58, uno de los más altos en el planeta.¹ A pesar de estas cifras, el estudio titulado *Registro continuo de la investigación científica sobre la apreciación subjetiva de la vida* ubicaba a Colombia como el segundo país más alegre, el mismo lugar que había obtenido el país en la medición del “grado de bienestar subjetivo” realizada en 2007 por el Instituto de Investigación Social (ISR) de la Universidad de Michigan (Blanco 105).

Algunos años después, otras mediciones parecen confirmar la tendencia señalada por Blanco. En el índice de desarrollo humano, entre 2011 y 2012 Colombia cayó del puesto 79 al 91 entre 186 países, mientras el coeficiente de Gini para 2011 estuvo por encima de 0,55, manteniendo al país en el primer lugar de desigualdad en el continente más desigual del mundo.² Al mismo tiempo el 2 de enero de 2014 se conoció que, por

¹ Algunas de estas cifras aparecieron publicadas el 1 de mayo de 2010 en el diario *El País*, de Cali: <<http://historico.elpais.com.co/paisonline/notas/Mayo012010/1pobreza.html>> Consulta 20 de diciembre de 2013

² Los resultados de la medición del índice de desarrollo humano para 2012 fueron publicados en el diario *El Tiempo* el 15 de marzo de 2013 <http://www.eltiempo.com/politica/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12692663.html>. Consulta 20 de diciembre de 2013. La cifra sobre el coeficiente de Gini apareció en el periódico *Portafolio* el 3 de noviembre de 2011 en una nota titulada “Colombia solamente supera a Haití y a Angola en desigualdad”: <<http://www.portafolio.co/economia/colombia-solamente-supera-haiti-y-angola-desigualdad>> Consulta 20 de diciembre de 2013

segundo año consecutivo, según el *Barómetro global de felicidad y esperanza* realizado por Win-Gallup International, los colombianos perciben su país como el más feliz del planeta.³ Evidentemente, esta última medición ha sufrido serios cuestionamientos pues las proyecciones publicadas no se corresponden necesariamente con las metodologías empleadas. Sin embargo, la tendencia que se puede observar al comparar diferentes tipos de estudios permite sugerir que, en términos generales, hay una discrepancia entre la situación social, económica y política del país, y la percepción que los mismos colombianos tienen con respecto a su felicidad y su futuro.

Para el profesor Blanco, esta discrepancia obedecería a que la “alegría” ha sido construida como un elemento fundamental de la identidad colombiana en las últimas décadas. Y el instrumento para dicha construcción habría sido principalmente la música de la costa Atlántica:

La contemporánea identidad nacional se forjó, parcialmente, bajo la performatividad que implica una vivencia colectiva de la música caribeña (...). En este caso creo que la vivencia colectiva y los múltiples mensajes emitidos por la música y el imaginario Caribe influyen en los participantes de estos performances, construyéndose gradualmente la identidad, y el estereotipo, del colombiano alegre y rumbero (109).

Este proceso, según Blanco, habría conducido a un escenario en el cual la música de la costa Atlántica se ha estandarizado e instrumentalizado para dar prioridad a las representaciones alegres de lo nacional sobre todas aquellas que puedan contener elementos de crítica y rebeldía (120). Un ejemplo de esto estaría en el pop tropical, o *tropipop*, género que, en el 2009, para este autor encajaba “perfectamente con el reciente nacimiento de un patriotismo y posturas políticas de derecha extrema impulsadas por el Estado colombiano” (117). Un patriotismo que delineaba “escapismos y enajenación a partir de configuraciones identitarias ‘alegres’, ausentes de crítica y reflexión por parte de sus escuchas y bailadores” (120).

Dejando a un lado el tono fatalista de este diagnóstico, me interesa señalar que, como lo

³ Noticia aparecida en el diario El Tiempo, el 2 de enero de 2014. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/colombia/otraszonas/colombia-es-el-pais-mas-feliz-del-mundo-en-el-2013_13331815-4>. Consulta 2 de enero de 2014

indica el título de su artículo, Blanco realiza toda su discusión a partir de una oposición que se ha convertido desde hace años en parte del sentido común de muchos colombianos, especialmente aquellos que viven en las grandes ciudades y acceden diariamente a los principales medios de comunicación. Se trata de la oposición entre la *alegría* de la costa Atlántica y la *melancolía* de la zona andina. Pero Blanco no es el primero que usa esta oposición para caracterizar el papel que las músicas populares han jugado en la construcción de identidades en la sociedad colombiana. El texto más influyente en este sentido es *Música, raza y nación*, del antropólogo Peter Wade (2002). En dicho texto, Wade rastrea el proceso por el cual las ciudades más importantes del interior del país se “costeñizaron” y se “calentaron” a mediados del siglo XX gracias al proceso de transformación, blanqueamiento y divulgación que atravesaron algunos géneros de la música de la costa Atlántica, como la cumbia y el porro. A diferencia de Blanco, Wade no considera que esta “costeñización” de la identidad colombiana haya tenido el objetivo de ocultar las tensiones sociales. Pero sí es claro que, al igual que Blanco, para Wade existe *algo* en la música del Caribe colombiano que permitiría caracterizarla como una música definitivamente alegre:

La música costeña es alegre, como siempre; logra un contraste esperanzador frente al panorama de muertes por asesinos a sueldo y de masacres de campesinos y obreros por los paramilitares. Este es un terreno metodológico bien difícil. Sería fácil argumentar que la música costeña es un velo lanzado por los poderes hegemónicos sobre el capital y los brutales conflictos de clase. Y sería menos superficial aseverar que los ciudadanos, hastiados de años de violencia, buscaron refugio en una música “feliz”, la de una región que hace referencias nostálgicas del pasado y que tiene la reputación de ser menos violenta que el interior del país (294).

Como se puede ver, entre Blanco y Wade es posible identificar dos posiciones que desde orillas opuestas buscan dar sentido al papel de las músicas populares colombianas en la construcción de una identidad nacional durante la segunda mitad del siglo XX. Por un lado está la idea de que la música es un instrumento utilizado por un sector hegemónico para encubrir la realidad social del país y producir una alienación funcional a los intereses de la clase dominante. Desde esta perspectiva, las músicas alegres y desenfadadas serían una distracción que impide apreciar la gravedad de los problemas que atraviesa el país y por ello deberían ser censuradas, o al menos desestimuladas, para

dar prioridad a músicas más críticas y trasgresoras. En el argumento de Blanco, este lugar le correspondería a la banda de *hardcore punk* Pestilencia que, como caso paradigmático, “tiene más seguidores fuera que dentro de Colombia” por ser precisamente una agrupación contestataria (115). Por otro lado, está la idea de que la música alegre constituye más bien una especie de tabla de salvación emocional frente a la violencia estructural que vivimos los colombianos. Desde el punto de vista de Wade, la música de la costa Atlántica sería más sanadora que encubridora porque facilita la construcción de equilibrios identitarios y emocionales que permiten seguir la vida a pesar de la violencia, la corrupción, la explotación y las dificultades cotidianas. En este sentido, no habría algo así como una mente perversa detrás de la relación entre la música y las grandes problemáticas sociales. Pero sí habría una posibilidad de aferrarse a la alegría y el optimismo de la música costeña para proclamar una afirmación corporal, sensual y vital.⁴

Estas dos posiciones representan los extremos de un espectro muy amplio de posibilidades sobre las complejas relaciones que pueden existir entre las emociones, el poder y la música popular. En ambos polos de la discusión existen intuiciones, experiencias y argumentos interesantes que permiten sospechar, o bien una relación directa y casi automática entre el sonido musical, las emociones que allí se expresan y las acciones humanas que estas propician o inducen, o bien una relación contingente en la que la música sería simplemente una opción entre muchas y su escogencia no estaría necesariamente determinada por fuerzas sociales o políticas. El punto es que entre estos dos extremos se encuentra una gama muy variada de grises que no se han explorado suficientemente. Por esta razón me interesa señalar que en los argumentos tanto de Wade como de Blanco, es posible identificar debilidades que pueden suscitar preguntas muy productivas para investigar la dimensión política del sonido musical.

En primer lugar, los dos autores asumen que existe algo así como “la música costeña” o “la música andina”. Es decir, tanto la música de la costa atlántica como la música andina

⁴ Desde la década de 1990 varios intelectuales del Caribe colombiano han promovido la sustitución de la denominación “Costa Atlántica” por la de “Costa Caribe”, pues la primera está relacionada con una visión centralista del país que desconocería las particularidades culturales de la región. En este texto, sin embargo, se usa la expresión Costa Atlántica debido a que era la más usada entre 1930 y 1960, período que constituye el foco de interés de este estudio. Esta decisión busca ser coherente con la idea de que el imaginario hoy predominante sobre el Caribe no es un punto de partida, sino una construcción que se da en parte como resultado de los cambios musicales aquí descritos. Los interesados en esta discusión pueden remitirse al texto *El Caribe en la nación colombiana* (2006).

colombiana serían conjuntos más o menos homogéneos de prácticas a los que se puede hacer referencia a través de denominaciones genéricas. La pregunta aquí es: ¿de qué se habla cuando se habla de “el bambuco” o “la cumbia”? ¿Estos términos se refieren a los materiales sonoros de la música? ¿A las letras de las canciones? ¿A los bailes? ¿A músicas muy variadas que tienen en común unas prácticas sociales características? En las músicas latinoamericanas las denominaciones genéricas frecuentemente hacen referencia a estos y otros aspectos. Sin embargo, ni en Wade ni en Blanco es claro el alcance de los términos que usan cuando hablan de “música de la costa” o “música andina”. Por otro lado, si bien Wade problematiza estas totalizaciones al mirar en un mayor detalle la historia de los géneros y las prácticas musicales, el párrafo citado anteriormente muestra que en última instancia este autor termina adoptando sin reservas la caracterización de la música costeña como una música *esencialmente* “alegre”. De una manera similar, al decir que el tropipop contribuye al escapismo de la realidad política por ser una música que genera “configuraciones identitarias alegres, ausentes de crítica y reflexión”, Blanco parece atribuirle a este género unas propiedades esenciales que tendrían un efecto automático sobre los oyentes. Por esta vía de argumentación se podría concluir que cualquier música calificada como “alegre” podría ser acusada, en un momento de crisis, de ayudar al ocultamiento de las realidades políticas.⁵ Pero sólo es posible llegar a este tipo de conclusiones si se acude a la operación de esencializar la expresión emocional de la música, algo que como veremos es discutible. En tercer lugar, ninguno de los dos autores aporta argumentos convincentes que permitan concluir si las características emocionales de las músicas y de sus prácticas tienen o no alguna relación con las acciones políticas de determinados individuos o grupos sociales. Blanco simplemente asume que la música alegre produce alienación, mientras Wade sugiere que las emociones musicales son un recurso que puede ser usado a voluntad por los individuos para enfrentar situaciones difíciles. Sin embargo, los mecanismos por los cuales la música podría adquirir uno u otro papel en la orientación de la acción política, quedan sin ser explicados.

Así, en ambos textos se echa en falta una mayor claridad sobre 1) qué tipo de sonidos, prácticas y discursos constituyen las músicas a las que hacen referencia con términos

⁵ Esto sucede, por ejemplo, con el auge del vals en Viena en la primera mitad del siglo XX, un fenómeno que ha sido descrito como un escapismo de la situación generada por la disolución del imperio Austro-Húngaro (Bermúdez 2007 73)

como “música andina” o “música costeña”, 2) de qué manera es posible asociar esas prácticas, sonidos y discursos con una emoción determinada como alegría o melancolía, y 3) cuál es la relación entre las emociones expresadas o inducidas por la música y las relaciones de poder que atraviesan el espacio social. Estos vacíos se producen, probablemente, porque la aproximación que estos investigadores hacen al fenómeno musical, está pensada desde las categorías construidas por los informantes de campo, desde el sentido común, o desde su propia experiencia musical. En efecto, si uno escucha un pasillo como “Mis flores negras” y a continuación baila un merecumbé como “Ay cosita linda”, probablemente concluya que no necesita mayores evidencias para asignar a cada género unas características emocionales precisas. En casos contrastantes como estos es poco probable que haya muchas discrepancias a la hora de ubicar estas canciones en los extremos de un eje emocional triste-alegre. Sin embargo, hay una distancia muy grande entre decir que una pieza específica, escuchada en un contexto social determinado produce una expresión musical de alegría, y decir simple y llanamente que *la música costeña es alegre*. Pero para notar esta distancia es necesario contar con categorías y herramientas de análisis que permitan adentrarse en el sonido musical y en su relación con las prácticas sociales que lo rodean. Sin estas herramientas es fácil llegar a una reducción del problema, con el efecto de dejar por fuera un abanico muy amplio de manifestaciones musicales que no encajan necesariamente en las categorizaciones basadas en el sentido común del investigador o de sus informantes.

Por otro lado, asumiendo que existan los instrumentos para describir en detalle las características del sonido, su relación con el contexto e incluso el tipo de expresión emocional que transmite, todavía hacen falta mecanismos que permitan articular el fenómeno musical con relaciones de *poder*. ¿Qué le permite a Blanco decir que el tropipop es funcional al uribismo porque crea identidades alegres y contribuye al ocultamiento de las tensiones sociales? Es evidente que en este tipo de argumentos se da un salto demasiado grande entre la caracterización emocional de un género musical y su asociación con una determinada agenda política. Existen, en efecto, muchos ejemplos de cómo la música ha sido usada a lo largo de la historia para favorecer los intereses específicos de personas o movimientos sociales.⁶ Sin embargo, muchos de los estudios

⁶ Un excelente ejemplo es el análisis que hace Annie Randall del “Battle Hymn of the Republic” (2005). Para una lista más extensa de ejemplos que relacionan la política con las mediaciones, contextos y usos públicos de la música, ver Garofalo (2010).

que establecen este tipo de relaciones giran alrededor de los textos de las canciones o los contextos de uso, y en cambio no es tan común que el poder político de la música se observe directamente en la expresión emocional que se construye a través de sus elementos *no verbales*.

Si se acepta en principio que el sonido musical es un fenómeno significativo, se debe aceptar también que los materiales sonoros están atravesados por relaciones de poder, pues inevitablemente participan en la permanente lucha de significados que constituye lo que entendemos por cultura. Al igual que cualquier otro modo de lenguaje, el sonido musical tiene la capacidad de favorecer unas representaciones de la realidad y cuestionar otras. Sin embargo, como se discutirá más adelante, no es fácil establecer los mecanismos por los que puede tener lugar esta acción política del material sonoro. La intuición de autores como Blanco y Wade parece indicar que en el centro de tal acción estarían las *emociones musicales*, es decir la expresión de un determinado estado emocional a través de materiales sonoros y su percepción por parte de un oyente que puede o no ser inducido a ese mismo estado emocional. En efecto, muchas personas al pasar por una experiencia musical intensa hemos sido conscientes de que *algo en el sonido* actúa sobre nuestro estado emocional, con lo cual también influye en nuestras identidades, nuestras acciones y nuestra visión del mundo. Pero todavía sabemos relativamente poco sobre cómo se puede estudiar la expresión emocional del material musical y sabemos aún menos acerca de cuál es el alcance que dichas emociones tienen sobre nuestras acciones conscientes o inconscientes.

Como se verá más adelante, la psicología de la música ha realizado en las últimas décadas algunos avances interesantes en el estudio de la expresión emocional del sonido musical y en su capacidad para inducir estados emocionales. Sin embargo, la mayoría de estos estudios carecen de lo que en este campo se llama “validez ecológica”, es decir, sus resultados están sujetos a unas condiciones experimentales tan controladas, que no permiten hacer mayores generalizaciones sobre la dinámica emocional del sonido en situaciones cotidianas que integran un gran número de variables (Sloboda y Juslin 1993). Una de las variables que más frecuentemente se escapan de las investigaciones en psicología de la música es la experiencia musical del oyente, y las asociaciones que el sonido despierta en él de acuerdo con su historia auditiva previa. Aunque desde las ciencias de la cognición se ha hipotetizado sobre el funcionamiento de dichas

asociaciones a nivel neuronal (Zbikowski), la naturaleza profundamente personal e histórica de este proceso hace imposible hacer generalizaciones a partir de cualquier estudio empírico sobre las asociaciones emocionales del sonido, al menos con las herramientas actuales de la psicología de la música.

A pesar de lo anterior, existen estudios y análisis de mayor alcance que relacionan las emociones con ciertos materiales musicales, y que muestran una cierta consistencia de las asociaciones entre música y emociones dentro de un mismo entorno cultural (Gabrielsson y Lindström; Tagg y Clarida). Esto sugiere que, aunque las connotaciones emocionales del sonido musical se construyen en gran medida a partir de situaciones vitales individuales y particulares, también existe una construcción social de los significados emocionales de la música que se puede rastrear a través de los discursos y prácticas sociales en los que la gente intercambia experiencias alrededor del sonido. En otras palabras, si bien no es posible dar cuenta de todas las asociaciones emocionales que cada individuo ha construido con la música, sí es posible estudiar la forma en que ciertas emociones musicales han sido construidas culturalmente.

Las disciplinas de enfoque más hermenéutico que abordan el problema de la significación musical, como la semiótica musical, han desarrollado herramientas teóricas y conceptuales importantes para abordar dicho proceso histórico y cultural de construcción del significado. El concepto de *tópico musical*, en particular, muestra que así como existe una historia auditiva de los oyentes, también existe una historia de las estructuras sonoras: en cada encuentro del oyente con la música se produce una acumulación de significados y asociaciones, que con diferentes reiteraciones se van sedimentando en los materiales sonoros, cargándolos de un sentido particular que a través de la comunicación intersubjetiva se puede convertir además en un referente cultural. Es por esto que la música, al ser usada como símbolo (como en los himnos nacionales, por ejemplo), puede evocar imágenes y emociones que trascienden el sentido del texto poético. Pero lo más interesante es que estos significados sedimentados que circulan en el sonido musical, en la mayoría de los casos no son evidentes, ni apelan a la razón o al intelecto, sino que actúan a través de asociaciones y sensaciones que por su naturaleza no verbal no siempre alcanzan a ser racionalizadas. Por esta misma razón, el significado musical es más relevante en términos de acción política de lo que normalmente se reconoce. Si la música, como lenguaje no verbal, es capaz de evocar

emociones y orientar la acción de una forma no evidente y no racional, no es exagerado decir que su dimensión política ha sido subestimada por las disciplinas interesadas en el estudio del poder.

De acuerdo con lo anterior, la mencionada oposición entre la “alegría costeña” y la “melancolía andina” puede ser entendida como una construcción cultural que establece un marco para la forma en que muchos colombianos entienden su papel dentro de la sociedad. Pero, según sugieren autores como Wade y Blanco, la construcción de dicho marco no habría sido posible sin la sedimentación histórica de unos significados emocionales que se han anclado en los materiales sonoros y las prácticas discursivas y no discursivas de las principales corrientes de música popular colombiana. En este sentido, el presente trabajo pretende hacer una genealogía de esta construcción, con el fin de examinar de qué manera los materiales sonoros de las músicas andinas y costeñas fueron cargados con unos particulares contenidos emocionales, en un proceso que fue especialmente intenso entre 1930 y 1960.

La década de 1930 marca desde sus inicios el nacimiento de la industria cultural colombiana, con el surgimiento de las primeras emisoras radiales. Aunque desde mucho antes existía una producción discursiva acerca de la música popular, la aparición de un medio masivo de comunicación como la radio necesariamente tuvo un impacto en la velocidad y el alcance con que se expandían las representaciones sobre las músicas populares a lo largo del país. Este momento coincidió además con eventos políticos de gran magnitud que ayudaron a impulsar una consciencia de “lo nacional”, que antes dependía en mucha mayor medida de la letra escrita. La llegada del liberalismo al poder, el conflicto con el Perú en 1932, la radiodifusión y la consolidación de una red de carreteras, fortalecieron la creación de una comunidad imaginada de la nación que había sido esquiva durante todo el siglo XIX.

Por otro lado, el final de la década de 1950 marca una profunda transformación en la industria musical que poco a poco dejó de interesarse en promover una música explícitamente nacionalista dirigida al mercado interno y empezó a orientarse hacia la satisfacción de un creciente mercado de músicaailable con una gran proyección fuera del país. Los primeros años de la década de los 60 coinciden con un fuerte movimiento de internacionalización de la música tropical colombiana a través de orquestas

extranjeras como la Sonora Matancera, Los Melódicos y los Billo's Caracas Boys, agrupaciones que contribuyeron a consolidar una nueva imagen de Colombia como un país más caribeño que andino y más rumbero que melancólico. Así, a pesar de que la generalización de este imaginario sea más clara hacia el final de la década, para 1960 ya aparecen claramente configurados los elementos que conducirán más tarde a la caracterización de Colombia como un país alegre y tropical.

Esta investigación se concentra entonces en las transformaciones que durante estos 30 años se dieron en la expresión emocional de las músicas populares colombianas, poniendo el acento en la sedimentación de significados en el material sonoro y en su relación con las prácticas discursivas y no discursivas que desde diferentes ámbitos buscaban explicarlo y dotarlo de sentido. Parto de la idea de que las caracterizaciones de la música andina como “melancólica” y de la música costeña como “alegre” corresponden con lo que Roland Barthes llama *mitos*, es decir, estructuras de significación que se basan en una relación motivada, pero que deforman un signo y lo vacían de sentido para constituirse en significantes de una nueva estructura con gran fuerza de interpelación (214-219). La hipótesis central de esta investigación es que la reflexión sobre este proceso histórico de construcción de las dos más importantes representaciones musicales de la nación, así como la comprensión de su carácter mítico, puede ayudar a iluminar aspectos relevantes de la historia política del país, que están relacionados con la emergencia de diferentes formas de subjetividad. Lo que diferencia a este trabajo de estudios como el de Wade es que esta reflexión utiliza herramientas de las disciplinas que estudian la significación musical (psicología de la música, semiótica, musicología) para examinar prioritariamente los materiales sonoros con el fin de visibilizar el rol del sonido musical en las relaciones de poder. En este sentido, la apuesta de esta investigación es que una mirada en detalle al material significativo no verbal en conexión con la construcción cultural de las emociones musicales, puede dar pistas importantes sobre la dimensión política de la música y su papel en la construcción de identidades.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos. En el primero realizo una discusión teórica sobre diferentes aproximaciones a la relación entre música, poder y significación musical. En primera instancia me interesa plantear una posición con respecto a la tensión entre especulación y empirismo, que es posible observar en la sociología de la

música desde Theodor Adorno hasta Tia DeNora. El objeto de este punto es identificar algunos de los problemas metodológicos que implica abordar la significación de un lenguaje no verbal desde una perspectiva histórica. A continuación esbozo brevemente el problema de la subjetivación en relación con la producción de *deseo* –en autores como Deleuze y Lazzarato– y la producción de *emociones* en autores como Eva Illouz, para a partir de allí proponer el concepto de *thymo-política*, entendiendo a esta última como una tecnología de control que consiste en tematizar y producir unos determinados estados emocionales con el propósito de orientar la acción de determinados individuos o grupos. Los últimos dos apartados del primer capítulo están dedicados a explorar diferentes referentes teóricos, analíticos y conceptuales que permiten estudiar la relación entre el sonido musical y las emociones desde la musicología, la semiótica musical y la psicología de la música, principalmente.

El segundo capítulo está dedicado al análisis de la producción de la idea de melancolía en la música andina colombiana. Para ello abordo en primer lugar el debate sobre la “degeneración de la raza” que se dio durante los años 20 en Colombia y su posible relación con la emocionalidad melancólica atribuida a la producción artística y cultural de las ciudades colombianas del interior en las primeras décadas del siglo XX. Posteriormente examino la forma en que este discurso sobre la raza y el ánimo melancólico fue incorporado (o contestado) en las discusiones del campo musical colombiano hasta finales de los años 30. El tercer apartado de este capítulo se concentra en el análisis de los materiales musicales de los pasillos y bambucos urbanos de la primera mitad del siglo XX y su relación con otras músicas andinas como huaynos y yaravíes. El objetivo es poner en relación estos materiales musicales con la discusión anterior sobre la producción discursiva de la melancolía, con el fin de identificar la producción de un *tópico musical de melancolía* en la música andina colombiana, y al mismo tiempo evidenciar el carácter mítico y parcial de esta representación.

El tercer capítulo inicia con la identificación de algunos de los cambios que atravesó la sociedad colombiana a principios de los años 40, vistos principalmente a través de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942. Como se verá más adelante, este momento estuvo marcado por la reorganización de las fuerzas sociales alrededor del gobierno liberal, del capitalismo industrial y de sus promesas de modernización. Esto coincide con el surgimiento de una incipiente sociedad de consumo que en el campo musical

empezaría a estar asociada con músicas extranjeras como las “rumbas” de origen afro-cubano en formato de *big band*. Posteriormente analizo las posibles relaciones entre la Violencia bipartidista de 1946 a 1953 y la industria musical que entre finales de los años 40 y principios de los 50 se encontraba en pleno crecimiento con la aparición en Medellín de los principales sellos discográficos. El tercer apartado de este capítulo está dedicado principalmente al análisis de algunos ejemplos de músicas populares de la costa Atlántica, con el fin de rastrear la construcción musical de la alegría en este repertorio y sus articulaciones con otras músicas del Caribe. El objetivo de este capítulo es mostrar que la “alegría” de la música costeña es producto de una construcción del campo musical y de la industria fonográfica, que si bien se encuentra motivada en ciertos usos de los materiales musicales, no puede dar cuenta de la totalidad de las músicas de la costa Atlántica y de sus expresiones emocionales.

El cuarto y último capítulo aborda las influencias recíprocas entre la música andina colombiana y la música costeña. En primera instancia me interesa dar cuenta de la música popular colombiana como un lugar de encuentro entre dos universos culturales y sonoros que trascienden el espacio nacional, como son el mundo andino y el mundo Caribe. A partir de allí trato de visibilizar algunas resistencias a las representaciones musicales dominantes, para posteriormente estudiar la confluencia de materiales musicales de ambos mundos en la música popularailable producida por la industria musical centrada en Medellín durante las décadas de 1960 y 1970. Esto último tiene como fin estudiar el proceso de simplificación de las músicas producidas bajo la lógica industrial, pero al mismo tiempo observar de qué manera en el sonido de este repertorio circulan elementos para la resistencia y la gestión musical de las emociones.

Quiero agradecer en primer lugar a la Vicerrectoría Académica y la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Javeriana por el valioso apoyo en tiempo y recursos que he recibido para la realización de este trabajo. A la doctora Graciela Maglia, quien asesoró una parte importante de esta investigación, por sus aportes de teoría semiótica y por su comprensión de la complejidad del universo Caribe. A mis colegas y amigos Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Natalia Castellanos por la valiosa información que hemos intercambiado en nuestras largas y fructíferas discusiones de estos últimos años sobre las músicas populares colombianas. A la lista de discusión de la IASPM-AL por los interesantes debates que hemos tenido en torno al tema de las

relaciones entre música y discurso y especialmente a Rubén López Cano por sus invaluable aportes en el campo de la semiótica musical, así como a mis colegas de la Asociación Colombiana de Investigadores en Psicología de la Música y Educación Musical (PsicMusE) por haber abierto un importante espacio de discusión y reflexión para el estudio de las emociones musicales en Colombia. Así mismo quiero expresar mi agradecimiento a personas como Hernán Restrepo Duque (q.e.p.d.) y Jaime Rico Salazar quienes con su trabajo paciente pero apasionado han cubierto un vacío enorme en la historiografía de la música popular colombiana. Sin su labor desinteresada de años, el presente trabajo sería sencillamente impensable.

Por último doy gracias a mis padres, Nicéforo y Nana, por haberme abierto la puerta a sus experiencias musicales, y por todo lo demás.

Nota sobre las transcripciones

Al margen de las interminables discusiones que ha habido y sigue habiendo sobre la forma “correcta” de transcribir el bambuco, en este trabajo he optado por las formas de escritura métrica que más faciliten la comparación entre diferentes ejemplos. Así, los bambucos-canción que tradicionalmente se escriben en $\frac{3}{4}$ con el ritmo armónico desplazado de acuerdo con la escritura propuesta por Morales Pino, aquí aparecen en $\frac{3}{4}$, pero con el cambio armónico en el inicio del compás. Así mismo, los bambucos rápidos han sido transcritos en $\frac{6}{8}$ con el fin de respetar al máximo la acentuación predominante en ellos, pero sin perder la facilidad de comparación con aquellos escritos en $\frac{3}{4}$. De igual manera, los ejemplos de músicas binarias de origen afro-latino han sido transcritos todos en $\frac{2}{2}$, también con fines de comparación, pero además teniendo en cuenta que esta métrica es la más utilizada por los músicos que interpretan estos repertorios en Colombia.

En todos los casos he tratado de respetar las tonalidades originales de las grabaciones que se han tomado como base para las transcripciones, esto con el fin de mantener la mayor fidelidad posible a las fuentes. Sin embargo, en el caso de grabaciones más antiguas es posible que haya pequeñas discrepancias de altura entre la música y la transcripción debido al proceso de copiado entre diferentes soportes y al desgaste natural de los mismos. En cuanto a la armonía, he optado por utilizar el cifrado de

funciones en números romanos, con los acordes menores en minúsculas, también con el fin de facilitar la comparación entre diferentes ejemplos.

Capítulo 1. Música y poder: una discusión teórica

- Por tanto, para decirlo todo en dos palabras, los que hayan de estar a la cabeza de nuestro estado vigilarán especialmente para que la educación se mantenga pura y, sobre todo, para que no se haga ninguna innovación ni en la gimnasia ni en la música; y si algún poeta dice: “los cantos más nuevos son los que más agradan”, no se crea que el poeta se refiere a canciones nuevas, sino a una nueva manera de cantar y por lo mismo no se deben aprobar semejantes innovaciones. No debe alabarse ni introducirse alteración ninguna de esta especie. En materia de música han de estar muy prevenidos para no admitir nada, porque corren el riesgo de perderlo todo, o como dice Damon, y yo soy en esto de su dictamen, no se puede tocar a las reglas de la música sin conmover las leyes fundamentales del gobierno.

Platón. La República IV, 424b-c

Before decisions are crystallized in words that relate to specific social and economic problems, the attitudes that influence them can sometimes be felt and expressed through forms of nonverbal communication concerned primarily with the expression of feelings.

John Blacking (68)

Aunque el poder de la música ha sido objeto de debate desde la antigüedad, durante los últimos setenta años se ha vuelto muy difícil abordar este tema sin referirse a la obra de Theodor Adorno, ya sea para desmarcarse de su posición o para suscribir algunas de sus tesis. Es indudable que los escritos sobre música de Adorno constituyen un punto de quiebre en el estudio de la música y el poder, pues plantean un enfoque teórico y proponen una serie de preguntas que apuntan directamente al corazón del problema. Sin

embargo, al iniciar la segunda década del siglo XXI bien vale la pena preguntarse, ¿qué sentido tiene volver a Adorno? las críticas que ha sufrido su teoría son tan demoledoras y bien fundadas que en muchos círculos académicos la sola mención de su nombre produce la impresión de un fastidioso anacronismo. Los efectos elitistas a que ha dado lugar su oposición binaria entre la “buena” y la “mala” música, han sido señalados reiteradamente. Uno podría incluso sugerir que movimientos como la *New Musicology*, los estudios de música popular o la sociología de la música han tenido un impulso importante gracias a sus maneras particulares de desmenuzar y denunciar los problemas de la teoría adorniana. Así pues, parece necesario aclarar qué razones puede haber para acudir nuevamente a Adorno en un estudio que se pregunta por el papel político de las emociones en las músicas populares colombianas de mediados del siglo XX.

Para efectos de este trabajo, no me interesa suscribir la posición de Adorno frente a las músicas populares y tampoco pretendo reeditar los argumentos de la teoría crítica frente a las industrias culturales. Lo que me interesa directamente es rastrear el lugar de la música *en tanto lenguaje no proposicional*, no sólo en la propuesta teórica de Adorno sino también en algunas de las reacciones que ha habido frente a su obra. La razón para este aparente desvío del tema general de mi trabajo, tiene que ver con la sospecha de que, tras las acusaciones de psicologismo que se le imputan a Adorno, hay implícita una renuncia a estudiar la dimensión política de los lenguajes no verbales. Considero que este punto debe ser aclarado con el fin de intentar una aproximación a la dimensión política de las emociones musicales.

1.1. De la especulación al empirismo

Para acercarse a la propuesta de Adorno, hay que ubicarlo en los dos contextos históricos y culturales específicos en los que se produjo su obra. El primero es la República de Weimar, en la Alemania anterior a la segunda guerra mundial, que fue escenario para el rápido ascenso del fascismo al poder. El segundo es el de Estados Unidos en las décadas posteriores a 1940, época en la que se consolida la hegemonía de la industria cinematográfica hollywoodense y se acentúa la sociedad de consumo. Pero además es importante ubicarlo en relación con las herencias teóricas de las que parte el Instituto de Investigación Social de Frankfurt.

En su discurso de aceptación de la dirección de dicho Instituto, Max Horkheimer ubica las raíces de la filosofía social en el idealismo alemán y especialmente en la dialéctica hegeliana, según la cual “el contenido sustancial de los individuos no se revela en sus acciones personales, sino en la vida del colectivo al cual pertenecen” (*La situación actual* s.p.). Así como en Kant el sujeto autónomo no es equiparable a la existencia empírica del individuo, en Hegel la esencia del sujeto sólo se puede manifestar a través de una totalidad social. Ambos tienen en común la idea de la *negatividad* como fundamento de la crítica: lo que usualmente se llama realidad no posee realidad en y por sí misma, y la verdad del objeto está más allá del fenómeno que se manifiesta. Por ello, en Hegel, el papel de la filosofía estaría en transfigurar la realidad y reconciliarla con lo racional, mostrando la esfera supra-personal que da sentido al sujeto individual. Esta negatividad que está implícita en el principio dialéctico, más la insistencia de Hegel en el colectivo, son las razones por las que Horkheimer toma a este último como punto de partida para la filosofía social.

Sin embargo, en el mismo texto Horkheimer señala la dificultad de esta filosofía para referirse a su objeto (“la vida cultural de los hombres”), sin limitarse a dar cuenta de los hechos a través de una mirada positivista, y sin quedarse tampoco en la pura especulación teórica. Por ello, su programa de investigación trata de conciliar la orientación teórica de la filosofía hacia lo general, con la investigación sobre objetos concretos a través de un trabajo interdisciplinario que involucre diferentes miradas científicas. Como se puede ver, desde el origen mismo de la propuesta de Frankfurt, aparece una tensión entre *especulación* y *empirismo* que será clave para ubicar el lugar de lo no proposicional, tanto en la postura de Adorno frente a la música, como en las principales críticas que se le han hecho a su teoría.

Teniendo en cuenta lo anterior, se debe entender también que la filosofía de Adorno está marcada por elementos teóricos y biográficos determinantes como: 1) su ascendencia judía, 2) su experiencia del ascenso del fascismo en Alemania, 3) la negación del mundo tal cual es, como principio para la labor crítica, 4) la dialéctica como principio de comprensión de la historia (tanto en Hegel como en Marx), y 5) su experiencia del surgimiento de la sociedad de consumo en los Estados Unidos. Dentro de este marco de interpretación, es posible resumir algunas de las características de la teoría que Adorno

elabora alrededor de la música:

[1] Así como para Horkheimer la teoría es resultado de condiciones sociales específicas, y por ello debe ser reflexiva y crítica (*teoría crítica* 238-245), para Adorno también la música es producto de unas circunstancias históricas determinadas. La autonomía del arte es algo necesario en cuanto resulta de su emancipación de la iglesia y del monarca. Pero no se trata de la autonomía ubicada en una esfera trascendente e idealizada por los románticos, sino de una falta de función que en sí misma denuncia el funcionalismo de la sociedad (1971). En este sentido, la música es siempre y necesariamente el producto de un trabajo y el artista es un trabajador que desarrolla sus prácticas de acuerdo con las condiciones históricas y técnicas que se lo permiten.

[2] Si la obra es el vertido de un trabajo, su “verdad” se podría observar en la forma misma del proceso de creación -esto es, en las técnicas compositivas- en relación con la historia del desarrollo técnico. En otras palabras, según el principio dialéctico, la música es progresista si el trabajo que la produce obedece al estado máximo de desarrollo de las técnicas compositivas. Así, la música que hace uso de técnicas “anteriores” (armonía tonal simple) o que contradice principios técnicos aceptados como válidos (“errores” de conducción de voces), es música regresiva, que al renunciar a la superación en el arte, necesariamente tiene un efecto ideológico que lleva al conformismo y la aceptación de la realidad tal cual es. En este punto se hace evidente la centralidad que tiene para Adorno la idea de progreso y la comprensión dialéctica de la historia.

[3] La música progresista es entonces la que es capaz de negar el estado actual de cosas. Esta negación se realiza a través de medios técnicos que permiten mostrar un estado de cosas que todavía no existe en la realidad. En este sentido, la música es profética y tiene capacidad para jalonar el progreso del arte.⁷

[4] De acuerdo con lo anterior, el carácter progresista o no de la música, no está necesariamente atado a un estilo musical o a una práctica social. La música popular no

⁷ Este argumento es retomado en el libro *Noise* de Jacques Attali (2003), que plantea a la música como una fuerza que, más allá de ser un reflejo de la economía y la política, es capaz de proveer imágenes poderosas sobre los cambios futuros de la base estructural.

es condenable por ser popular, sino por obedecer a una lógica mercantil que la hace afirmar el mundo tal cual es, sin dejar ningún espacio para la crítica a las relaciones sociales de producción. En este sentido, para Adorno es igualmente condenable la música “seria” que en el siglo XX empieza a ser determinada por la industria cultural, y de la cual “se está edificando un panteón de best-sellers” (*El carácter fetichista* 22). El carácter afirmativo de estas músicas radica en su facilidad para asumir la forma mercancía. La lógica mercantil en la industria musical produce una *regresión*, una actitud infantil en la escucha contemporánea que condena cualquier sonido a ser música de fondo (34).

[5] Esta infantilización alcanza a cualquier música que sea consumida más por lo que en ella es fácilmente reconocible y descartable, que por su material técnico y su estructura orgánica. En esto juega un papel vital el estímulo constante que individualiza unos pocos elementos de la superficie sonora a costa de la totalidad de la obra. Así, la música superficializada y objetivada en sus ocurrencias más llamativas (el *tarareo* que identifica la obra), pierde su sentido separándose de la totalidad de la obra, como lo pierde también el individuo que se aísla de su totalidad social. Esto se resume en el siguiente comentario: “La emancipación de las partes con respecto a la trabazón del todo y a todos los momentos que trascienden su inmediato presente inaugura el desplazamiento del interés musical al estímulo sensual particular” (38).

Adorno observa este desplazamiento a través de las relaciones entre repetición y diferencia en las músicas mediadas por el mercado. Mientras en la tradición de la música artística occidental la diferencia y el contraste serían parte del esqueleto estructural de la obra, en las prácticas musicales masivas que Adorno agrupa bajo el rótulo de “jazz” (*cakewalk, charleston, ragtime, jitterbug, jazz*), la diferencia aparece, según él, como un ornamento que no llega a alterar la repetición constante que domina la estructura rítmica y armónica (*Sobre el jazz* 84). La síncopa en el jazz, por ejemplo, no cumpliría la función trasgresora que tiene en la música “seria” debido a que se repite incesantemente en un patrón reiterativo y monótono. Así, según Adorno, rasgos individualizadores como la novedad tímbrica de los arreglos, sólo buscan hacer olvidar la rigidez del esquema sobre el cual se montan (86). Pero además, estos mismos rasgos estarían ya determinados por estereotipos. Por ello, estas músicas sólo reforzarían la alienación en lugar de contestarla. Las aparentes rupturas en el material no serían

significativas debido a que cada nueva ocurrencia no es otra cosa que el *precipitado de convenciones acumuladas* (98), que por su familiaridad permiten placeres inmediatos similares a “orgasmos ansiosos y precoces” (107).

[6] Todo lo anterior contribuye a producir un desplazamiento del valor de uso de la música al valor de cambio pues, en este punto, el sonido aparece ya completamente desligado de sus condiciones de producción y el trabajo y las relaciones sociales que le dieron vida se han invisibilizado. En otras palabras, la ocurrencia musical reconocible, objetivada para la audición fácil, se convierte en mercancía y en fetiche. En este sentido se podría decir que ocurre una doble afirmación de la realidad: una a través de la familiaridad del material y otra a través de su inserción en una economía de mercado donde prima el valor de cambio. Pero como el mismo Adorno señala, para que los bienes culturales se sigan considerando tales, debe mantenerse la ilusión de que aún prima en ellos el valor de uso o de consumo: “cuando más inexorable liga el principio del valor de cambio a los hombres en torno a los valores de consumo, tanto más se enmascara el valor de cambio mismo como objeto de placer” (*El carácter fetichista* 26). O para ponerlo en términos más breves: “el consumidor adora el dinero que él mismo ha gastado por la entrada al concierto de Toscanini” (25).

[7] A pesar del pesimismo radical de Adorno, su pensamiento dialéctico lo lleva a admitir la posibilidad de que el gusto decadente conduzca a un progreso en la escucha:

Quizá esta decadencia termine por contribuir a lo inesperado. Es posible que alguna vez el individuo simpático tenga su mejor momento, lo cual exige más bien el rápido cambio de materiales ya dados, es decir, la reubicación improvisada de los objetos y no aquel tipo de comienzo radical que únicamente fructifica bajo la égida del mundo de las cosas imperturbables (...). Así como la escucha regresiva es apenas un síntoma del progreso de la conciencia de libertad, con igual brusquedad podría este tipo de escucha cambiar completamente de dirección, si el arte, junto con la sociedad, abandonase la tendencia de ser siempre lo mismo (49)

Del mismo modo, y al contrario de lo que normalmente se piensa, Adorno no parece creer que el sujeto esté totalmente condenado a reaccionar de forma pasiva a los mandatos de la industria cultural, pues según él mismo afirma, “bastaría con escuchar el jazz y perdería su poder. Luego uno no se identificaría con él, sino consigo mismo”

(*Sobre el jazz* 115).

[8] Sin embargo, es claro que en su teoría la capacidad negadora del sonido y especialmente de las técnicas compositivas, tiene un papel central. Por esta razón para Adorno es tan importante la discusión sobre “la nueva música” y sus avances técnicos, especialmente en el caso de Schönberg. La atonalidad libre representaría una nueva relación entre el compositor y su obra, en la que la dialéctica ya no se da entre materiales sonoros que llegan a una síntesis armoniosa (como en la forma sonata), sino entre el compositor y su material, a través del desafío que el primero hace a las oposiciones tradicionales entre estructura y ornamento, entre exposición y desarrollo, entre armonía y melodía. Así, en el caso de Schönberg, sujeto y objeto, compositor y sonido, se engendrarían el uno al otro recíproca e históricamente (Compositor dialéctico 214-215).

Como se puede ver, el análisis de Adorno se centra principalmente en el material sonoro y en su relación con la técnica puesta en juego por un compositor como respuesta a los desarrollos técnicos planteados por compositores anteriores (Edgar 445). Por este interés en la técnica se ha criticado insistentemente el hecho de que su trabajo no tiene contacto con las prácticas musicales de sujetos reales y concretos. Sin embargo, es importante señalar aquí nuevamente la relación entre especulación teórica y empirismo que caracteriza a la Escuela de Frankfurt. Para Horkheimer, la investigación empírica es necesaria, pero debe estar al servicio de problemas filosófico-sociales, de preguntas filosóficas en las que no se pierda de vista la perspectiva crítica (*La situación actual* s.p.). En este sentido, para Adorno una investigación que aborde los usos de la música por parte de oyentes reales debería tener en cuenta que, según la teoría, la verbalización de dichos usos ya está condicionada por el material mismo y por la industria cultural:

Las reacciones inconscientes de los oyentes están tan ofuscadas, su explicación consciente se orienta de manera tan exclusiva según las características fetichistas dominantes, que toda respuesta obtenida, conformada de antemano de acuerdo a la superficie de dicho sistema musical atacado por la teoría, pasa por ser una “verificación” (...) No puede habilitarse con claridad nexo causal alguno entre los, digamos, “influjos” de las canciones de moda y sus efectos psicológicos sobre los oyentes (...). Los polos opuestos de producción y consumo están estricta y respectivamente coordinados entre sí, aunque aislados no dependen el uno del otro. Su propia mediación no escapa en modo

alguno de la especulación teórica (*El carácter fetichista* 33-34).

Aquí se puede apreciar por qué para Adorno —en consonancia con Horkheimer— la investigación musical no se puede limitar a los reportes verbales de los sujetos bajo estudio, sino que debe estar precedida y orientada por un trabajo teórico crítico que profundice en el material y la técnica desde una perspectiva dialéctica. Ahora bien, esta posición general de Adorno contrasta notoriamente con la sociología de la música de los últimos treinta años. El texto *Los mundos del arte* (2008), de Howard Becker, plantea el arte como un trabajo colaborativo enfocándose siempre en éste como una cuestión de organización social. Desde esa perspectiva, el trabajo de Becker está estrechamente ligado al material empírico y no pretende ofrecer respuestas teóricas generales a cuestiones relevantes en el arte. Este mismo enfoque se presenta en su texto *El jazz en acción* (2011), que estudia el día a día de los grupos y músicos de jazz en distintos momentos y ciudades de Estados Unidos, haciendo énfasis en las estrategias que éstos utilizan para juntarse en un ensamble, negociar su participación en diferentes escenarios y decidir cómo organizar su repertorio. Así, el trabajo de Becker, se aleja de los intereses de Adorno, concentrándose en las prácticas y discursos de sujetos concretos y restándole protagonismo tanto al análisis del material musical como a la especulación teórica crítica.

Por otro lado, Richard Middleton, en su libro *Studying popular Music* (1990) pretende hacer un acercamiento desde la musicología a vertientes teóricas relacionadas con el postestructuralismo y el neomarxismo. En este texto, Middleton da cuenta del reconocimiento que tanto él como Simon Frith hacen de Adorno y de su teoría como “el análisis más sistemático y mordaz de la cultura de masas” (35). Pero también elabora una crítica contundente sobre las limitaciones de dicha teoría para el estudio de la música popular. Uno de sus primeros comentarios señala el procedimiento adorniano de abordar ejemplos extremos, usándolos luego para generalizar como hechos alcanzados lo que son solamente tendencias (35). En este mismo sentido, Middleton critica la facilidad con la que Adorno extrapola una “ley monolítica”, extraída de la situación observada por él en los años 30 a toda la música popular de las décadas siguientes (50).

Pero las críticas que más me llaman la atención del texto de Middleton son las que abordan directamente la tensión entre empirismo y teoría: “Un reconocimiento empírico

de que en algunas circunstancias una fuerza productiva en particular (...) no puede ser completamente homogeneizada, significa que tal posibilidad se debe permitir en el nivel de la teoría" (39, traducción del autor). Aquí Middleton hace un justo reclamo por la reformulación de los principios teóricos con base en observaciones directas que contradicen las generalizaciones operadas por Adorno. Sin embargo, su crítica va un poco más allá cuando su énfasis en la observación empírica se convierte prácticamente en una negación de las formas inconscientes y no verbales en que la música puede actuar sobre el sujeto:

Si es el caso, simplemente y de manera concluyente, que la música "debe intervenir activamente en la conciencia a través de sus propias formas y no recibir instrucciones de la conciencia del usuario" (...), se ha vuelto imposible separar la paja del grano y la crítica utópica se empieza a ver sospechosamente como determinismo espiritual, la autonomía como represión (40).

En otras palabras, así como Adorno minimiza la posibilidad de agencia al entender al sujeto como alguien sometido por mecanismos inconscientes que pasan por el material sonoro, Middleton parece soslayar estos mecanismos al tratar de recuperar para el sujeto oyente la fuerza de la *conciencia*, ligándola con su posibilidad de agencia. Esta oposición se hace más clara al relacionarla con el tema de la autonomía:

El contenido de verdad de la música se considera como directamente relacionado con su grado de autonomía (...). Pero en el plano de la epistemología toda la música es relativamente autónoma; *ninguna estructura de sonido se puede reducir a determinantes sociales, económicos o ideológicos* (42, cursivas añadidas).

En otras palabras, para Middleton la música popular nunca podría estar totalmente determinada por lo social, pues para él las estructuras sonoras siempre serán autónomas. Pero al decir que el sonido y las estructuras musicales no se pueden reducir a determinantes sociales, económicos o ideológicos, Middleton deja en el aire la idea de que el material sonoro es neutro y por esa vía la dimensión política de la música radicaría exclusivamente en elementos externos al sonido: los usos, las prácticas y los discursos que tanto oyentes como productores elaboran alrededor de ella. Esta tendencia se encuentra también en Simon Frith para quien el peso de la significación musical sólo puede descansar en los discursos por los cuales la gente da sentido a la música. (Pelinski 167, Vila 23).

En este punto hay un desplazamiento evidente del objeto de estudio de la sociología de la música, que ya no se pregunta por la relación entre el sonido musical y la sociedad, sino por aquello que es *verbalizable* alrededor del sonido. A pesar de que tanto Middleton como Frith reconocen la importancia de Adorno y la necesidad de pasar por su teoría para poder estudiar la música popular, su trabajo sienta las bases para una importante transformación: de un énfasis en el sonido musical y su accionar inconsciente en el sujeto oyente, abordado por una teoría que privilegia la especulación teórica a partir del material musical, se pasa a un énfasis en las prácticas sociales y los usos conscientes de la música por parte del sujeto, estudiados por una sociología que privilegia la investigación empírica a través de encuestas, entrevistas y observaciones directas de la realidad.

Este giro aparece claramente articulado en el texto *Music and everyday life* de Tia DeNora (2000). En el comienzo del libro ella manifiesta su intención de buscar un punto medio entre *tecnologismo* y *sociologismo*, dos términos tomados de Bruno Latour que hacen referencia a extremos en los cuales el peso de la significación –y de la actividad investigativa– se pone, o bien exclusivamente en el objeto, o bien exclusivamente en el sujeto y su dimensión social (35-36). Para el campo de la música, el tecnologismo (o como ella lo llama: *musicologismo*) estaría representado en disciplinas como la musicología sistemática, la semiótica musical estructuralista y la teoría de Adorno. El *sociologismo*, por otro lado, estaría más claramente planteado en autores como Frith o Middleton. Pero en el transcurso del libro es claro que DeNora, al igual que ellos, da un peso mayor a las elaboraciones discursivas de los informantes y le asigna un papel menor al material sonoro. De hecho, el propósito de su libro es mostrar que la música es un *recurso* y como tal es usada por los sujetos con el fin de cumplir por lo menos tres tareas: 1) configurar y ordenar la subjetividad, 2) configurar y ordenar la experiencia corporal, y 3) configurar y ordenar el intercambio social.⁸ A pesar de que sus referentes teóricos son sumamente amplios y por momentos parecen conducir a una crítica de la audición musical en el postfordismo, DeNora evita tomar posiciones radicales y decide apegarse a su información de campo. Esta búsqueda de equilibrio

⁸ Estas configuraciones emergen de un estudio basado en entrevistas en profundidad realizadas a 52 mujeres en países industrializados. Una muestra que se puede considerar limitada si se tiene en cuenta el alcance de las conclusiones de DeNora.

probablemente se debe a que uno de sus objetivos es visibilizar los *mecanismos* sociales que, según ella, le hacen falta a la teoría de Adorno:

La obra de Adorno representa el avance más significativo en el siglo XX de la idea de que la música es una "fuerza" en la vida social, un material de construcción de la conciencia y la estructura social. Pero, dado que no proporciona *mecanismos* para ver estos asuntos *como en realidad tienen lugar*, la obra de Adorno también tiene el poder para frustrar; su trabajo no ofrece ningún andamiaje conceptual que permita ver la música en el acto de entrenar la inconsciencia, ni consideraciones de cómo la música entra en acción. La debilidad del enfoque de Adorno reside en que no proporciona herramientas para evaluar sus tentadoras afirmaciones (2, cursivas añadidas).

En otras palabras, para DeNora el problema de Adorno es la imposibilidad de anclar su teoría en observaciones empíricas contrastables y verificables. De allí la importancia que da a los comentarios conscientes de sus informantes de campo. Pero en este mismo sentido el problema de DeNora es que su metodología no admite la posibilidad de aproximarse a aquello que no es verbalizable en la experiencia musical.

Esta oposición entre empirismo y especulación teórica, al igual que la tensión entre lo verbal y lo no verbal, parecen entonces estar estrechamente ligadas a la oposición entre alienación y autonomía. Ante la suposición adorniana de que el individuo no puede escapar de ninguna manera a la alienación a la que lo somete la industria cultural, la sociología de la música responde con la afirmación de que el sujeto está en plena libertad de usar la música como un recurso para configurar su vida. Pero detrás de este conjunto de oposiciones, lo que Adorno y DeNora parecen tener en común es la noción –tácita o explícita– de que el poder es una relación binaria de dominación entre un opresor y un oprimido, y esto se manifiesta en una oposición de blanco o negro: si el poder actúa sobre el sujeto a través de mecanismos inconscientes, entonces éste se encuentra completamente sometido y no tiene posibilidad de resistencia. Pero si el individuo es libre de usar la música como un recurso para construir su subjetividad, entonces se trata de un sujeto emancipado, libre de los juegos de poder. El resultado de esta visión dicotómica es el aparente abandono de la preocupación por el estudio de la dimensión política del sonido musical. La pregunta en este punto es: ¿es posible superar esta dicotomía entre especulación y empirismo apelando a nociones de poder que trasciendan la idea de dominación y de oposición binaria de totalidades?

1.2. Poder, sonido y subjetividad

Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete.
(Foucault *Sujeto y poder* 7)

En el apartado anterior me interesaba caracterizar un aparente vacío que enfrenta actualmente la investigación sobre música y poder: el privilegio del que gozan los reportes verbales y el análisis de discurso sumado a las señaladas debilidades del análisis adorniano, parece dejarnos sin herramientas a la hora de estudiar las relaciones de poder que atraviesan la dimensión sonora, no proposicional, de la música. Este vacío se manifiesta en una dicotomía que opone dos grandes polos en los que se puede notar una marcada herencia marxista: por un lado, la acción inconsciente de lenguajes no proposicionales que llevaría a una alienación incontestable; por el otro lado, la soberanía de un sujeto emancipado que es capaz de articular sus usos conscientes de la música a través de enunciados verbales. No es difícil mostrar que esta oposición es problemática desde muchos puntos de vista. Sobre el primer enunciado se puede decir que los lenguajes no proposicionales son percibidos en gran medida a través de mecanismos conscientes y que no se puede equiparar tan fácilmente inconsciencia y alienación. Pero el segundo enunciado tampoco está libre de problemas: la noción ilustrada de un sujeto soberano ha pasado por demasiados filtros durante el último siglo como para aceptarla sin reparos. Y aun así, dicha noción sigue apareciendo de forma implícita cada vez que se caracteriza a la música como un recurso que es usado a voluntad para configurar la propia subjetividad (DeNora 2000, Bull 2006). Esta persistencia sólo es posible si se niega la enorme brecha que hay entre la experiencia corporal de un lenguaje no proposicional como la música y su articulación en un discurso verbal (Seeger 1960, Blacking 1990). Como se puede ver, el problema gira necesariamente alrededor del *sujeto*: de cómo este es producido y de cuál es su grado de agencia, por un lado, y de cómo se puede entender la relación entre música y discurso, por el otro. Esto me lleva inevitablemente a Michel Foucault y su concepto de dispositivo. Este último es una red de saber/poder que pone en relación instituciones, discursos, reglamentos, leyes, construcciones arquitectónicas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas y morales, etc. En otras palabras, es un aparato que relaciona

prácticas discursivas y no discursivas y que pone de relieve la naturaleza *productora* del poder: el dispositivo no captura sujetos previamente constituidos sino que los constituye al tiempo que los sujeta, y para ello se sirve de tecnologías de gobierno como la *anatomopolítica* (gobierno de los cuerpos), la *biopolítica* (gobierno de las poblaciones) y las *tecnologías del yo* (gobierno de sí mismo).

Ahora, según el mismo Foucault, en el centro de todo este entramado conceptual, más que el problema del poder, se encuentra el problema de cómo el sujeto es objetivado, bien sea a través del discurso científico (como el sujeto hablante de la lingüística), de la división entre normal y anormal (como el sujeto patologizado de la psiquiatría), o de la interiorización de un dispositivo (como el sujeto de la sexualidad heteronormativa) (*Sujeto y poder* 3). A partir de este sujeto simultáneamente sujetado y subjetivado es posible entender cómo el poder no solo constriñe, sino produce; no se posee, sino se ejerce; y no actúa en forma unidireccional sino se comporta como un campo de fuerzas que se definen a partir de las resistencias que generan. Siguiendo esta línea habría que pensar entonces de qué manera la música atraviesa –al tiempo que crea– al sujeto. Pero ¿cómo se puede acceder al papel del sonido musical en la objetivación del sujeto? Más allá de preguntar si la música es capaz o no de constituir enunciados que se integran a un dispositivo ¿cómo se puede estudiar el rol específico que cumplen las estructuras sonoras en los procesos de subjetivación?

Un ejemplo claro de cómo el aspecto no verbal del sonido musical se puede articular a un discurso determinado configurando un dispositivo de poder, es el de la música programada o *Muzak*. Esta es, por cierto, una música que ejemplifica perfectamente las peores pesadillas de Adorno, y es precisamente una música sobre la que no suele haber muchas elaboraciones verbales o conscientes por parte de los oyentes. Desde 1934 la compañía Muzak se dedica a hacer música que obedece a un diseño intencional e institucional con miras a producir un efecto específico en la audiencia: aumentar la productividad de los empleados, aumentar las ventas, lograr reconocimiento de marca o hacer sudar a una clase de aeróbicos. Según Jones y Schumacher (1992), la música producida por Muzak emerge como una tecnología disciplinaria en el taylorismo, a partir de estudios que desde finales del siglo XIX mostraban que la música podía producir cambios en la presión sanguínea y el esfuerzo muscular, así como incrementar la velocidad de la respiración y el pulso (158). Esto permitió desarrollar el concepto de

“progresión de estímulos”, según el cual se asume que una programación de canciones que contenga estímulos cada vez mayores, tiene un impacto más fuerte en la eficiencia de los trabajadores que una programación aleatoria, ya que permite al obrero experimentar algún tipo de progreso aún en trabajos repetitivos que no conducen a ningún cambio. Sobre este principio, Muzak empezó a producir música original en la que los estímulos estaban cuidadosamente organizados y controlados.

Como se puede observar, en Jones y Schumacher hay una interesante conexión entre los planteamientos de Adorno y las tecnologías disciplinarias en Foucault. Estas teorías les funcionan muy bien como aparato explicativo porque la Muzak tiene unas particularidades que no se pueden generalizar sin más a toda la industria musical. Para retomar la línea foucaultiana: en la música programada de la era industrial el concepto de “progresión de estímulos” articula las estructuras sonoras con un discurso específico, el *taylorismo*, cuyos enunciados son claramente identificables en los *Principios de la administración científica* (Taylor 1979). Y a esta articulación corresponde una anatomopolítica que constituye al sujeto obrero a través de su cuerpo. Esto permite identificar dicha música, sus elementos sonoros, no verbales y las decisiones sobre su producción, como parte de un dispositivo concreto de disciplinamiento que contribuye a la construcción de cuerpos con miras al aumento de la producción en una fábrica.

Sin embargo, este tipo de razonamiento se complejiza enormemente cuando se trata de abordar las músicas populares que son producidas y consumidas fuera del entorno de una fábrica. ¿Con qué tipo de discurso se articulan las decisiones compositivas de Emilio Murillo o Pedro Morales Pino en los primeros años del siglo XX? ¿En qué sentido puede ser la cumbia de los años cuarenta parte de un dispositivo de saber/poder? Aunque la sola búsqueda de respuestas a estas preguntas pueda ser muy interesante, el problema está en cómo definir el anclaje empírico para una investigación de este tipo. Aún con toda la información disponible hoy en día, la enorme diversidad de prácticas que rodea a estas músicas hace muy difícil, si no improbable, que una indagación como esta llegue a articular las estructuras sonoras con relaciones de poder de una manera tan directa y específica como lo hacen Jones y Schumacher para el caso de la Muzak. Esto mismo sucede con cualquier música popular mediatizada del siglo XX.

Ahora bien, la Muzak tampoco se limitó a producir músicas para las fábricas de la era

industrial. Con la transición de una economía industrial a una de servicios, esta empresa se concentró en la administración del consumo, más que de la producción (163). Así, la música programada empezó a cumplir un rol más activo al pasar de ser un simple fondo para la actividad repetitiva del obrero, a ser un elemento vital en la creación de ambientes “apropiados” de ventas. Esto ha llevado a empresas como Muzak a ampliar considerablemente la diversidad de su oferta musical, pero siempre buscando sinergias del sonido con imágenes y productos con el fin de facilitar flujos semióticos y asociaciones que favorezcan y estimulen la compra. De esta manera se busca que la música programada esté siempre en un primer plano (*foreground*) en los ambientes de ventas de las economías postfordistas, delimitando los espacios en maneras específicamente pensadas para aumentar su rentabilidad. Lo interesante de este giro es que,

Los objetivos de este poder son nuestras subjetividades, nuestros sentidos del yo, y en última instancia, nuestros propios cuerpos. En la música funcional, el poder se ejerce a través de la producción y regulación de estas subjetividades, y *la disciplina de los sentimientos y emociones*. Es un poder cuyo propósito es crear sujetos sociales "aprobemáticos" y "útiles" (...) como "trabajadores" y "consumidores" (166, cursivas añadidas).

La idea de que la música contribuye a producir subjetividades a través del “disciplinamiento” de los sentimientos y emociones es, sin duda muy sugerente. Sin embargo, sigue existiendo el problema de cómo anclar empíricamente una noción tan abarcadora, especialmente en unas músicas cuya diversidad de usos y prácticas excede en mucho la de la música programada, como las músicas populares colombianas de mediados del siglo XX. Para avanzar en esta dirección hay que explorar un poco más la relación entre el poder y las emociones, y ver de qué manera esta relación se conecta con el sonido musical.

1.3. De la noo-política a la thymo-política

Lo que define una relación de poder es que es un modo de acción que no actúa de manera directa e inmediata sobre los otros, sino que actúa sobre sus acciones: una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o actuales, presentes o futuras
(Foucault *Sujeto y poder* 14)

Gilles Deleuze rastrea la emergencia en el último siglo de formas moleculares de poder en las que los centros de encierro de la modernidad, que antes funcionaban como *moldes*, se convierten en el mundo postindustrial en *modulaciones* que cambian constantemente (Deleuze 1999). Esta es una de las diferencias entre las *sociedades de control* y las sociedades *disciplinarias* descritas por Foucault: en las nuevas economías ya no es el sujeto el que es moldeado para ajustarlo a una forma de poder, sino es la tecnología de control la que se modula para ser interiorizada por el sujeto, permitiendo que éste experimente una ilusión de libertad cada vez mayor.

Dentro de este tipo de tecnologías se incluye lo que Maurizio Lazzarato describe como *noo-política*: una técnica de poder que se suma a la anatomopolítica y la biopolítica, consistente en la modulación de la memoria, la atención y el deseo a partir de la creación de mundos de sentido que fluyen por los medios audiovisuales, el marketing y otras máquinas de expresión. Para este autor, a la noo-política le correspondería una parte importante en los procesos de subjetivación, ya no a través del disciplinamiento corporal o del manejo de poblaciones, sino a través de la constitución de *públicos* (93). La noción de noo-política, tal y como es entendida aquí, sólo puede ser concebida en las sociedades de control (en economías posfordistas) porque implica la conversión de masas en públicos y la captura de cerebros a través de los medios masivos de comunicación.⁹

Ahora, es importante señalar que cuando Lazzarato habla de modular la *memoria* y la *atención*, está acudiendo concretamente a autores como Nietzsche y Gabriel Tarde, para quienes la memoria y la atención son la propiedad irreductible y el fundamento de la

⁹ Lazzarato acude a la palabra griega *noos* o *noûs*, no sólo porque indica el intelecto en Aristóteles, sino también porque es el nombre de un proveedor de internet (93).

definición de *lo vivo* (90). Desde esta perspectiva, la memoria no es un atributo exclusivo de los seres humanos. La memoria es lo que permite cualquier duración, y con ello permite la vida:

Toda sensación, al desarrollarse en el tiempo, requiere una fuerza que conserva lo que ya no está en lo que es; una duración que conserva la muerte en lo vivo. Sin ella, todas las sensaciones se reducirían a una simple excitación. Las fuerzas movilizadas por la cooperación de los cerebros y capturadas por las nuevas instituciones (la opinión pública, etc.) son entonces las de la memoria y de la atención. (...) La memoria, la atención y las relaciones por las cuales se actualizan se convierten en fuerzas sociales y económicas que hace falta capturar para controlar y explotar el agenciamiento de la diferenciación y la repetición (91).

La noo-política es entonces este “conjunto de técnicas de control” (93), que busca capturar, ya no los cuerpos, sino los cerebros, los intelectos, el *noûs*, con el fin de controlar la memoria y la atención. Y la idea en general es que, al controlar la memoria, se controla la vida misma, pues la memoria y la atención son las fuerzas que hacen circular los flujos de deseos y creencias en la cooperación entre cerebros, en unas sociedades de control que “invierten la memoria espiritual, más que la memoria corporal (a la inversa de las sociedades disciplinarias)” (92).

A pesar de lo sugerente que resulta el concepto de noo-política para estudiar las tecnologías de control en el posfordismo, presenta algunos problemas importantes a la hora de servir como orientación para un trabajo investigativo como el que aquí se propone. En primer lugar, su uso está limitado a las sociedades de control y por ello no resulta de mucha ayuda para el estudio de problemas situados históricamente en una sociedad que se encuentra en pleno tránsito entre el capitalismo agrario y el industrial (como la Colombia de mediados del siglo XX). Pero por otro lado, la noción de noo-política abarca de una manera demasiado ambiciosa la modulación simultánea de instancias muy diferentes como la memoria, la atención, los deseos y las creencias, complicando enormemente los anclajes del concepto. Una cosa es definir desde la filosofía las relaciones posibles entre memoria, atención y deseos, y otra muy distinta es aterrizar estas relaciones en una investigación empírica. Más allá del concepto, parece muy difícil caracterizar el papel de la memoria, la atención y el deseo en acciones humanas concretas.

En este sentido, a Lazzarato se le podría hacer la misma crítica que Eva Illouz hace a quienes usan el *deseo* como elemento explicativo fundamental en la sociología del consumo. Según esta autora el deseo presenta tres problemas: En primer lugar, es indiferenciado, es decir, no permite ver que los bienes o servicios son deseados de diferentes maneras y a través de diferentes relaciones. En segundo lugar, aunque se asume que el deseo es producido socialmente, no es fácil encontrar referentes empíricos para ver cómo se forma en el sujeto. En tercer lugar, el término deseo conlleva muy poca o mucha agencia, dependiendo del uso que se le dé. En las máquinas *deseantes* de Deleuze, por ejemplo, el deseo parece designar un conjunto de fuerzas que producen la ilusión de libertad y subjetividad autónoma. Pero la sociología postmoderna utiliza la misma palabra para referirse a los impulsos libidinales anárquicos que buscan ser satisfechos libremente por un sujeto en control de sí. (Illouz 381-382).

Por estas razones, Illouz propone el estudio de las *emociones* para entender las fuerzas que mueven al sujeto como consumidor. Para esta autora, es claro que la emoción no es una acción, sino algo que *orienta la acción del sujeto* en un entorno dado. Por eso define la emoción como el "lado cargado de energía" de la acción (382-383).¹⁰ La emoción, al activarse, pone en movimiento una serie de componentes que relacionan el deseo con la acción: la aparición de una *creencia* (la música andina es melancólica), una *valoración* positiva o negativa sobre dicha creencia (la melancolía es algo malo), una *sensación* corporal (esta música no es buena para bailar), un *sentimiento* (esta música me pone triste) y una *motivación a actuar* (debo escuchar música más alegre) (382). La emoción permite entonces abordar diferentes tipos de motivaciones para el consumo (positivas y negativas), pero sobre todo permitiría avanzar en el problema de la agencia al poner en relación la cognición con los aspectos *inconscientes* de la acción:

Las emociones contienen cognición, pero un tipo de cognición que no siempre y necesariamente implica consciencia de sí (...). En ese sentido las emociones nos refieren al acervo de conocimiento cultural que orienta nuestras prácticas en forma tácita y no reflexiva, y que simultáneamente involucra las intenciones y metas del sujeto. La emoción entonces puede dar cuenta de una característica paradójica de la acción: al

¹⁰ Nótese el parecido entre esta idea de emoción como orientadora de la acción y la ya citada definición de poder que da Foucault como "una acción sobre la acción" (*Sujeto y poder* 14)

tiempo que es una fuerza sobre la que tenemos poco control, provee un agudo sentido de agencia (precisamente porque a través de la experiencia emocional, vivenciamos nuestros más profundos valores, objetivos y sentidos de sí) (385).

Este énfasis en las emociones parece mucho más útil que el *deseo* para acercarnos a la música como objeto de estudio. ¿Es posible que a partir de las emociones musicales se pueda identificar algún elemento del *mecanismo* que según DeNora le hacía falta a Adorno para sustentar su teoría? ¿Es posible que, como lo sugiere Illouz para el caso del consumo, las emociones vividas y evocadas con y en la música sean una clave para entender la relación entre sonido musical y poder? Y yendo un poco más allá, si las emociones son relevantes para el flujo del poder en la música, ¿cómo se integran a dispositivos de poder? ¿Existe una tecnología de gobierno o de control que permita pensar el papel de las emociones musicales en relaciones de poder específicas?

Toda la discusión anterior obliga a ir más allá de la noo-política como concepto pertinente para abordar esta relación, pues las emociones nos llevan mucho más allá del *noûs* -que es, en Aristóteles, la parte del alma que corresponde al intelecto y la razón-. Las emociones musicales en particular, difícilmente pueden ser explicadas a partir de la modulación de la memoria y la atención. El punto es que, al anclar todo su aparato conceptual en la cooperación entre cerebros, Lazzarato parece dejar de lado una porción demasiado grande de la experiencia humana que no pasa por el intelecto. Es dentro de este vasto territorio donde se encuentran las emociones, y para los griegos las emociones no se creaban en el *noûs*, sino en el *thymós*.

El *thymós* es entendido en Platón y Aristóteles como la parte irascible del alma, la cólera, que “desconoce a la razón por su fogosidad, pero se conforma a ella en una cierta medida” (Margot 197). El *thymós* aparece en estos autores asociado a la ira, el impulso varonil que se rebela contra la injusticia. En este mismo sentido, en los últimos años el término ha cobrado cierta vigencia por su aparición en *El fin de la historia y el último hombre* de F. Fukuyama, quien define el *thymós* como el *deseo de reconocimiento* que constituye el motor de la historia (1992).

Por su parte, el filósofo alemán Peter Sloterdijk también acude a la noción de *thymós* pero en un sentido ligeramente diferente. Según este autor, la palabra *thymós* designaba

para los griegos el “órgano del cual salen las grandes explosiones”, o “la cocina pasional del orgulloso yo-mismo” en una época en que la psique griega todavía no había transformado las virtudes guerreras de los héroes homéricos en las cualidades ciudadano-burguesas de la polis (22). Entre la Grecia de Homero y la de Platón ocurrió entonces un proceso de “domesticación de la ira” –influenciado por la filosofía platónica- al final del cual el *thymós* sólo sobrevivió como un “ánimo varonil” o un “arroyo” civil que permitía al ciudadano intervenir a favor de lo bueno y lo correcto (23).

Por otro lado, la politóloga feminista Barbara Koziak muestra que antes de esta “masculinización” operada por Platón, el *thymós* aparece en Homero (especialmente en *La Iliada*), como el lugar simultáneamente físico y espiritual de un abanico muy amplio de emociones, que van desde la ira hasta el amor y la compasión (1999).¹¹ Lo más interesante de su análisis de los poemas homéricos es que el *thymós*,

Es la fuente de los impulsos que constituyen el ser-activamente-en-el-mundo de una persona. Combina emoción y acción, mostrando la forma en que la emoción está siempre implicada en la acción y a veces incluso en la actividad del pensamiento. Al añadir la asociación de movimiento o acción, esta concepción particular de emoción se distingue significativamente de cualquier noción de las emociones como pasivas e intrusivas en una vida mental saludable (1080).

En otras palabras, el *thymós* en Homero es el órgano físico y psíquico del que se desprenden las grandes explosiones emocionales, y por esto mismo es una instancia que orienta la acción heroica. Sin embargo, a partir de Platón el *thymós* designa una idea bastante más específica: la cólera del moderado habitante de la polis que se rebela contra la injusticia. En este contexto, el papel del *thymós* consiste de hecho en ser una instancia mediadora entre las diferentes partes de la *psiqué*. En efecto, Platón retoma la tripartición del alma, pero ya no desde el punto de vista de un poeta (como en los poemas homéricos), sino desde una perspectiva plenamente política, y a través de una analogía entre el gobierno del alma y el gobierno de la *polis*. En el libro IV de *La República*, dice:

–Que la cólera [*thymós*] nos parece ahora una cosa distinta de como la entendimos al

¹¹ El carácter ambivalente del *thymós* como órgano físico, asiento de las emociones, y al mismo tiempo como órgano espiritual es explorado también por José Lasso de la Vega. Al igual que Koziak, este autor analiza el significado del *thymós* a partir de los poemas homéricos y no de la filosofía platónica (1984).

principio. Pensábamos que era parte del aparato sensitivo [*epithymia*], y ahora estamos muy distantes de pensarlo así, y vemos que cuando se suscita en el alma alguna rebelión, la cólera toma siempre las armas en favor de la razón [*logos*]

–Es cierto.

–¿Y es diferente de la razón o tiene algo de común con ella, de suerte que no haya en el alma más que dos partes, la razonable y la concupiscible? O más bien, así como nuestro estado se compone de tres órdenes, mercenarios, guerreros y magistrados, ¿el apetito irascible entra también en el alma como un tercer principio, cuyo destino es secundar la razón siempre que no haya sido corrompido por una mala educación? (*La República IV* 440e-f).

Ante esta pregunta, el diálogo se decanta por la última opción: el *thymós* es la parte que entra en ayuda de la razón, manteniendo a raya las concupiscencias. Como se puede ver, aquí el *thymós* también funciona como una instancia que orienta la acción, pero ya no a partir de explosiones emocionales, sino desde el llamado a la moderación. En este contexto las emociones empiezan a tener el papel de mediadoras entre el intelecto y los impulsos libidinales, entre razón y pasión. La relevancia de este cambio es tal que según Sloterdijk: “El *thymós* del individuo aparece ahora como parte de una fuerza de campo que presta forma a la voluntad común hacia el éxito. En ese horizonte se desarrolla la primera psicología filosófica de Europa como política thimótica” (23-24).

Ahora bien, lo más llamativo en esta analogía entre la polis y la *psyché*, es que Platón identifica con nombre propio los elementos que, dentro del estado, deben servir para vigilar que el *thymós* y el *lógos* –la cólera y la razón- formen dicha alianza:

–¿No pertenece a la razón mandar, puesto que en ella es donde reside la prudencia, y que a ella toca también la inspección sobre toda el alma? ¿Y no toca a la cólera obedecerla y secundarla?

–Sí.

–¿Y cómo se podrá mantener un perfecto acuerdo entre estas dos partes sino mediante esa mezcla de la *música* y de la *gimnasia* de que hablamos más arriba, y cuyo efecto será, de una parte, nutrir y fortificar la razón con buenos preceptos y con el estudio de las ciencias, y de otra, dulcificar y apaciguar el valor por el encanto de la medida y de la armonía?

–Yo no veo otro medio.

–Estas dos partes del alma, así educadas e instruidas en su deber, gobernarán el apetito sensitivo, que ocupa la mayor parte de nuestra alma y que es insaciable por su naturaleza.

Tendrán buen cuidado de que, después de haberse aumentado y fortificado con el goce de los placeres del cuerpo, no salga de los límites de su deber y no pretenda arrogarse sobre el alma una autoridad que no le pertenece, y que produciría en el conjunto un extraño desorden (*La República IV 442a-b*)

Así, la música y la gimnasia tienen, en el estado platónico, la tarea de velar por el equilibrio y la armonía entre las diferentes partes de la república con el fin de garantizar que las pasiones estén siempre sometidas al imperio de la razón¹². Lo que aparece aquí es el esbozo de una tecnología que se podría caracterizar como *thymo-política*: una forma de gobierno de la polis que depende de la moderación de las emociones, y que cuenta con la música como una de sus principales herramientas. Esta noción podría ayudar a indagar por el papel político de la música, más allá de la articulación entre sonido musical, discurso y dispositivo que observábamos en el caso de la música programada. Desde esta perspectiva, la música popular, como agente thymo-político, tendría la función de tematizar, favorecer e incluso inducir unas determinadas emociones en perjuicio de otras, con el fin de orientar y guiar la acción humana en función de unas relaciones de poder. Sin embargo, más allá de la consistencia filosófica de esta estructura dentro de los poemas homéricos y dentro del estado platónico ¿qué tanto de todo esto se puede usar como herramienta conceptual para entender la relación entre música y poder en la Colombia del siglo XX? ¿Se ha estudiado en la política moderna algo así como una tecnología para el gobierno de las emociones?

Autores como Jon Beasley-Murray empiezan de hecho a ver las emociones como una clave para el estudio de la política contemporánea. Este autor parte de la noción de *afecto* que Deleuze retoma de Spinoza como el paso de un estado a otro, que implica aumento o disminución de la potencia vital: “el afecto marca el pasaje mediante el cual un cuerpo se transforma en otro, con alegría o con tristeza” (44). Pero además para Beasley-Murray, en el momento mismo en que se habla de emociones como alegría o tristeza ya se está hablando de una “captura” del afecto:

Sólo desde el proceso de delimitar y capturar el afecto, se fijan los cuerpos y emergen la subjetividad y la trascendencia. Pero en la medida en que esto ocurre, el afecto mismo se

¹² Evidentemente, la preocupación por el efecto de la música en la colectividad, no es exclusiva de Platón. Existen a través de la historia miles de comentarios similares sobre el poder de la música para afectar los comportamientos y los valores, e incluso propuestas para la prohibición de músicas específicas. Para un breve listado ver Garofalo (727).

transforma: el orden, que establece recíprocamente tanto la subjetividad como la trascendencia, es una función de la *transformación del afecto en emoción*. La calificación de la intensidad afectiva es también su captura y clausura, y *la emoción es la expresión más intensa (más contraída) de esa captura* (44, cursivas añadidas).

Esta diferenciación crucial entre afecto y emoción es utilizada por Beasley-Murray para elaborar un esbozo de lo que puede ser una política del afecto en la era de la poshegemonía, bajo el supuesto de que el afecto es una amenaza para el orden social, pues siempre está propiciando nuevos devenires, abriendo líneas de fuga, y sobrepasando cualquier territorialización (46). Su idea es que a través de las emociones se puede leer de qué manera el afecto trata de ser formado por los aparatos de captura, sin llegar nunca a ser confinado totalmente. La emoción es entonces un residuo que aparece como síntoma de “la primacía y el exceso del afecto” sobre las fuerzas de captura (45).

Ahora, ¿cómo se puede relacionar esto con el material artístico y específicamente con el sonido musical? En su texto *Qué es la filosofía*, Deleuze y Guattari hacen una distinción entre las *afecciones* que han sido vividas por un sujeto –por un lado– y el afecto, que no sólo sería el “paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre” –por el otro (173). El arte, como dominio privilegiado de los afectos, tiene la capacidad de dar consistencia a un cúmulo de sensaciones experimentadas y condensarlas a través del material y la técnica. Su finalidad es así la de “arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro” (167). En otras palabras, las afecciones harían referencia a los devenires humanos vividos por sujetos concretos, pero los *afectos*, serían aquello que es envuelto por la afección, y que puede ser condensado en el material artístico. La filosofía puede trabajar con conceptos, pero no con afectos, pues sólo a través del material artístico se puede destilar una experiencia afectiva para extraer de ella ese conjunto de sensaciones y fuerzas que constituyen el afecto:

¿Qué extraños devenires provoca la música a través de sus «paisajes melódicos» y sus «personajes rítmicos», como dice Messiaen, componiendo en un mismo ser de sensación lo molecular y lo cósmico, las estrellas, los átomos y los pájaros? ¿Qué terror obsesiona la mente de Van Gogh, prisionera de un devenir girasol? Cada vez hace falta el estilo la sintaxis de un escritor, los modos y ritmos de un músico, los trazos y los colores de un pintor para elevarse de las percepciones vividas al percepto, de las afecciones vividas al

afecto (170).

La música, al igual que otras artes, tiene la capacidad de condensar afectos. Y esta condensación puede coincidir con lo que normalmente se conoce con el nombre de *emociones musicales*: no la emoción del compositor al darle forma a su obra, ni la emoción del intérprete o el oyente cuando interactúan con ella, sino el afecto que llega a ser condensado en el tratamiento puramente musical de una emoción, en su tematización a través de medios sonoros. Así, la música participa en la captura del afecto al narrar las emociones y al darles una forma estética. Esto ocurre, por ejemplo, en el mencionado caso de la Muzak. Pero la música también puede abrir las puertas a la “primacía y el exceso del afecto” gracias a su carácter no proposicional, a la diversidad de experiencias que la rodean y a la impredecibilidad de sus prácticas y usos.

De acuerdo con lo anterior, la música no es necesariamente el tirano que según Adorno aliena sujetos a través de mecanismos inconscientes, pero tampoco es ese terreno neutro que parece sugerir la sociología de la música posterior. La música, como cualquier otro medio expresivo, tiene la capacidad de generar significados. Más aún, tiene la capacidad de privilegiar unos significados por encima de otros y este sólo hecho la convierte en un instrumento político. Pero además la música tiene la particularidad de ser especialmente efectiva en la condensación de afectos y en el tratamiento sonoro de las emociones. Esto hace que en combinación con otros medios pueda ser articulada como parte de dispositivos semióticos muy potentes, capaces de reforzar ideas, sensaciones, conceptos y deseos, así como de orientar la acción de sujetos concretos. En otras palabras, no es el sonido musical aislado el que es de interés para una teoría de la *thymo-política*, sino su articulación a través del refuerzo mutuo y simultáneo de diferentes modos de lenguaje: discurso verbal, imágenes visuales, experiencias corporales, música, etc.

Una idea central para este trabajo es que buena parte del contenido emocional de este tipo de ensamblajes multimodales circula a través de estructuras musicales. Por eso considero que la mirada atenta a dichas estructuras a través del análisis musical es un paso necesario para cualquier indagación que se pregunte por el papel político del sonido, siempre y cuando tal análisis establezca los modos de articulación del sonido musical con otros lenguajes y prácticas, y no se reduzca a una descripción formal. Pero, ¿cómo se puede entender en detalle la relación entre las emociones y unas determinadas

estructuras sonoras? ¿De qué manera el sonido musical es capaz de condensar los afectos en emociones concretas? Para responder esta pregunta es necesario hacer algunas observaciones sobre la significación musical en relación con las emociones musicales.

1.4. Música, emoción y significado

If you subscribe to a classical analytic philosophy of mind and language, then your view of language will end up excluding most of the non verbal meaning of music (...). Music is meaningful because it can present the flow of human experience feeling, and thinking in concrete, embodied forms –and this is meaning in its deepest sense.

(Johnson 22)

En el siglo XVIII, la música era generalmente considerada por los europeos como el arte de las emociones. Ya fuera a través de la imitación de la naturaleza o de la vida interior del compositor, la música se consideraba el vehículo privilegiado para representar, comunicar y evocar emociones en los oyentes (Monelle *Linguistics* 3ss.). Para J. J. Rousseau, por ejemplo, el poder de la música radicaba en su relación con el habla emocional:

Al imitar las inflexiones a la voz, la melodía expresa las quejas, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos; todos los signos vocales de las pasiones se inscriben dentro de su jurisdicción. Imita los acentos de las lenguas y los giros afectados en cada idioma según ciertos movimientos del alma: no solamente imita, habla; su lenguaje inarticulado pero vivo, ardiente, apasionado, tiene cien veces más energía que la palabra misma (Rousseau 67).

Pero a medida que la idea de *expresión* se fue imponiendo sobre la de imitación, el significado de la música se empezó a relacionar con esencias, más que con fenómenos como la naturaleza o el lenguaje. Esto se encuentra en el idealismo de Schopenhauer, quien considera la contemplación desinteresada del arte como una de las formas para acceder a las ideas y al mundo como Voluntad: “El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo” (Schopenhauer 239). La visión más romántica de esta esencialización del arte

se encuentra en autores como E.T. A Hoffmann, para quien la música es “el aliento de lo espiritual en su forma más alta, su más fina manifestación, la corriente invisible de la que el alma obtiene el sustento para sus sueños más profundos” (citado en Monelle *Linguistics* 7). De esta forma, durante todo el siglo XIX se fue construyendo la noción de la emoción musical como algo relacionado con una esfera trascendente, más allá de este mundo.

Lo anterior llevó a la creación de todo un estilo de escritura en la crítica musical que para finales de siglo sería tachado de “impresionista” y “sentimentalista”, por autores como Eduard Hanslick. Para éste, el problema radicaba en que la preocupación por describir las emociones evocadas por la música pertenecía a una estética anticuada que en ese momento ya no podía tener ningún valor filosófico o científico (16). Hanslick no niega que la música exprese o evoque emociones en los oyentes. Pero argumenta que estas emociones no pueden ser la base para una aproximación intelectualmente sólida al problema de lo bello en la música. Su objetivo es llegar a definir –por medios filosóficos y científicos- una estética que permita alcanzar un marco normativo para la crítica musical. En consecuencia, la investigación debería estar basada, según él, en criterios “objetivos”. Siendo las emociones algo subjetivo, lo único tangible que se ofrece al analista es la partitura, la obra y el material sonoro. Por lo tanto, cualquier intento por buscar un significado de la música debe rechazarse como algo nocivo en la búsqueda de una estética musical:

Ningún canon particular para la estética musical puede ser deducido del hecho de que hay una cierta conexión entre la música y las emociones. Bien podríamos entonces estudiar las propiedades del vino emborrachándonos. El centro de la cuestión es el modo específico en el que la música afecta nuestros sentimientos. Por lo tanto, en lugar de alargarnos sobre los vagos y secundarios efectos de los fenómenos musicales, debemos tratar de penetrar profundamente en el espíritu de las obras en sí mismas y de explicar sus efectos por las leyes de su naturaleza inherente (24).

La posición asumida por Hanslick tuvo un impacto tan fuerte que incluso llegó a influenciar corrientes no muy interesadas en la música, como el formalismo ruso y la escuela lingüística de Praga. Pero sus efectos más notorios fueron en el campo musical. La insistencia de Hanslick en que la belleza de la música debe buscarse en el sonido

musical y nada más que en el sonido, produjo también una tendencia formalista en la teoría musical que todavía influye en la enseñanza teórica de las escuelas de música alrededor del mundo. Así, a Hanslick se debe en gran parte el abandono que por más de medio siglo sufrió el estudio de la relación entre música y emociones, al menos desde la musicología y la teoría de la música.

Ahora bien, hacia 1956, Leonard B. Meyer publicó su famoso libro *La emoción y el significado en la música*, en el que buscaba tender un puente entre la psicología y la musicología para contrarrestar la generalización del formalismo en la teoría musical y proponer una teoría que explicara la emoción y el significado musicales con una perspectiva científica. Desde la introducción, Meyer declara sin embargo que su trabajo no se va a ocupar de las posibles referencias de la música a realidades externas al sonido –aunque reconoce que estas existen-, y que tampoco se va a limitar a hacer una descripción formalista de los materiales musicales. Su interés gira alrededor de las posibilidades expresivas del sonido (por ello se autclasifica como un “absolutista-expressionista”). Para desarrollar su propuesta acude entonces a la teoría de la Gestalt, que había estado en auge desde principios del siglo XX. Aplicando algunos principios de esta corriente, Meyer llega a la conclusión de que la emoción musical se genera por la inhibición de una expectativa creada por el mismo discurso musical. En sus propias palabras: “el afecto o el sentimiento emocional se originan cuando una expectativa –una tendencia a responder-, activada por una situación musical que sirve de estímulo, es temporalmente inhibida o temporalmente bloqueada” (51).

Pero, ¿a qué tipo de “sentimiento emocional” se refiere Meyer? Según él, la diferenciación del afecto no debería ser un problema para el análisis, pues las denominaciones discretas que normalmente damos a las emociones dependen de las diferencias en la experiencia emocional y no en la naturaleza misma del afecto. En otras palabras: “Los estados afectivos para los que disponemos de nombres están agrupados y se denominan en razón de las similitudes de la situación que sirve de estímulo, y no porque los afectos de los distintos grupos sean *per se* diferentes” (39). En este sentido, no sería posible rastrear en la música la expresión de emociones como tristeza o alegría, pues lo que se produce con la inhibición de las expectativas musicales es una descarga emocional indiferenciada cuya denominación concreta dependería de otros aspectos de

la experiencia.¹³ De esta manera, la propuesta de Meyer, aunque puede ser útil para el estudio de ciertas dinámicas de tensión en el análisis musical, no brinda muchos elementos para abordar en profundidad la relación entre música y emociones discretas diferenciadas.

Por otro lado, Meyer parte para su análisis de un oyente hipotético, con unas competencias estilísticas específicas que le permitirían identificar las expectativas del discurso musical, imaginar unas posibles respuestas musicales (lo que él denomina “significados hipotéticos”) y reaccionar a los cambios en el material. El problema de todo esto es que en el transcurso de su explicación, llega a confundir este oyente hipotético con cualquier oyente real. Por eso no tiene ningún problema en afirmar lo siguiente:

Es evidente la importancia que tiene este punto de vista “objetivo” de la experiencia musical. Significa que, una vez se sabe cuáles son las normas de un estilo, puede procederse al estudio y al análisis del contenido afectivo de una obra concreta en ese estilo sin una referencia continua y explícita a las respuestas del oyente o del crítico. Es decir: *el contenido subjetivo puede examinarse objetivamente* (51, cursivas añadidas).

A pesar de esta aspiración, es claro que cuando se utilizan las teorías de Meyer sólo hay un “contenido subjetivo” en lo que tiene que ver con la subjetividad del analista mismo. Evidentemente la teoría de las expectativas no puede dar cuenta de la enorme variedad de experiencias musicales que pueden tener oyentes con historias, competencias, procedencias y culturas diferentes. En otras palabras, a pesar de acudir a la teoría psicológica de las emociones para el desarrollo de su teoría, es precisamente el aspecto más psicológico de la experiencia musical el que Meyer deja por fuera: el oyente con sus particularidades individuales y su idiosincrasia.

Después de Meyer no hubo inmediatamente nuevos desarrollos teóricos en la musicología que permitieran hablar de las emociones musicales más allá de las críticas

¹³ Lo anterior puede sonar vagamente relacionado con la idea de Beasley-Murray de un afecto indiferenciado que es capturado en una emoción concreta. Sin embargo, la noción deleuziana de afecto que maneja este autor, no tiene nada que ver con el afecto al que se refiere Meyer, pues para Deleuze el hecho mismo de que el afecto constituya un aumento o una disminución en la potencia vital, implica que hay una diferenciación mínima (que él mismo denomina como “alegría” o “tristeza”).

impresionistas que tanto molestaban a Hanslick. Pero esto empezaría a cambiar hacia la década de 1990, cuando la psicología de la música incorporó algunas de las investigaciones sobre las emociones surgidas en la psicología cognitiva anglosajona desde la década de los 60. Siendo hija de la “revolución cognitiva”, las principales características de la investigación en psicología de la música son: “la combinación de procedimientos experimentales controlados, el énfasis en la modelación (ya sea en forma de “gramáticas” o de programas de computador), y un enfoque determinado en sujetos humanos individuales extraídos de su contexto cultural” (Clarke 116). Es dentro de esta tendencia, que en los últimos años se ha producido la mayor cantidad de investigaciones, artículos y libros sobre música y emoción.¹⁴

En este contexto, las emociones son definidas desde una perspectiva evolutiva, como reacciones cortas e intensas a cambios en el ambiente que están relacionados con la consecución de objetivos, y dichas reacciones pueden estar constituidas por una evaluación cognitiva de la situación, un sentimiento subjetivo, una activación fisiológica, una expresión emocional, la tendencia a una acción concreta y alguna forma de regulación de la emoción (Juslin *From mimesis* 4). Uno de los problemas recurrentes para la psicología de la música estriba en explicar el hecho de que el sonido exprese o induzca emociones en ausencia de un objetivo que pueda ser afectado (positiva o negativamente) por un evento determinado. En otras palabras, el *miedo* normalmente es provocado por una situación externa que constituye una amenaza potencial a la integridad de un sujeto (al objetivo de sobrevivir). La fuerza de la experiencia emocional radica en gran medida en el convencimiento de que esta amenaza es real, y eso es lo que produce reacciones físicas y psíquicas que son indiferenciables de la emoción porque de hecho la constituyen. Pero el hecho de que un oyente experimente la

¹⁴ Uno de los referentes teóricos más importantes desarrollados por la psicología de las emociones y usados por la psicología de la música es el modelo “bidimensional circunplejo” desarrollado por Russell (1980). Según este modelo, las emociones pueden explicarse a partir de su posición en dos ejes: el de *valencia* y el de *actividad*. La valencia se refiere al carácter positivo o negativo de la emoción, mientras que la actividad depende del nivel de excitación. Este enfoque ha sido especialmente atractivo para los psicólogos de la música porque ofrece una manera relativamente sencilla de correlacionar elementos musicales (tempo, modo, densidad, melodía, etc.) con experiencias emocionales sin necesidad de acudir a la denominación de emociones discretas. Otro enfoque de la psicología de las emociones que ha sido muy usado en psicología de la música es el enfoque *categorico*, según el cual existe un número reducido de emociones básicas que serían universales y un gran número de emociones complejas que dependerían de diferencias culturales. Apelando a este enfoque se ha llegado a afirmar que la música sólo puede transmitir emociones básicas como miedo, rabia, tristeza, alegría y ternura (Sloboda y Juslin 76, Krumhansl 46, Juslin *From mimesis* 7:)

música como “música de miedo” no implica que se pongan en marcha los mismos procesos que se dan en la experiencia emocional del miedo pues en este caso no se percibe una amenaza real a la integridad.

Por esta razón es tan importante en este campo la distinción entre la *expresión/percepción* de emociones en la música y la *inducción* de emociones a través de la música. La expresión emocional existe en principio cuando un sujeto es capaz de percibir algún tipo de forma expresiva (tal como ocurre en la identificación de una carita “feliz”). Y para validar el efecto expresivo de una determinada pieza de música, se hacen estudios que buscan determinar el grado de acuerdo entre oyentes y el grado de precisión con que éstos logran identificar la expresión emocional (Juslin *From mimesis* 6; Krumhansl 45). La inducción emocional, por otro lado, es más difícil de observar en condiciones experimentales, pues las fuentes para recoger evidencia que daría cuenta de la experiencia emocional normalmente se reducen a reportes subjetivos (verbales), observación del comportamiento expresivo y medición de reacciones fisiológicas (Juslin *From mimesis* 10, Sloboda y Juslin 75). A pesar del refinamiento que se ha logrado obtener en los últimos años, estas metodologías no permiten explicar a cabalidad si la respuesta emocional observada es efectivamente provocada por la música o si es disparada por alguna otra variable relacionada con la historia personal del sujeto, su entorno cultural o su nivel educativo. Por esta razón, aunque existe evidencia de que la música puede participar en la inducción de emociones en casos determinados, la psicología de la música sólo ha logrado especular sobre los posibles mecanismos que se esconderían tras la activación de emociones en experiencias musicales (Juslin *How does music* 605ss.).

Por otro lado, en relación con la percepción de emociones y el material sonoro, los estudios se han concentrado principalmente en encontrar relaciones directas entre determinados parámetros del discurso musical (armonía, dinámica, ritmo, tempo, interválica, nivel de disonancia, etc.) y algún tipo de denominación emocional (emociones básicas o dimensiones como valencia y actividad), con el fin de llegar a resultados que se puedan generalizar. Este es el propósito de un artículo publicado por Gabrielsson y Lindström (384) en el que se analizan 39 estudios sobre expresión emocional y materiales musicales realizados entre 1935 y 2010. La mayoría de los resultados son bastante intuitivos: sugieren por ejemplo que la expresión de alegría se

correlaciona con tonalidades mayores, *tempi* rápidos, intervalos consonantes, poca variación dinámica, armonía simple y articulaciones como *staccato*. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados en los experimentos por aislar cada variable, ninguno de estos elementos musicales es necesario y suficiente en relación con una expresión emocional. En cualquiera de los casos, la percepción de una emoción discreta se da como resultado de una suma de elementos, no sólo musicales sino también visuales, anecdóticos, experienciales y de contexto que no alcanzan a ser tenidos en cuenta en los estudios tradicionales sobre emoción musical adelantados por la psicología de la música.

Por esta razón algunos autores señalan que gran parte de la dificultad para avanzar en el estudio de la relación entre música y emoción, radica en las debilidades de los métodos utilizados. A manera de ejemplo: en una crítica al tipo de experimentación común en este campo, Lawrence Zbikowski discute un estudio de Jaak Panksepp en el que se obtuvo un número de 4,4 escalofríos experimentados en promedio, cada minuto, por un grupo de 14 oyentes durante la audición de la canción “Making Love out of Nothing at All” del grupo Air Supply (*Music, emotion, analysis* 42). Al replicar este estudio, Oliver Grewe encontró que menos del 10 por ciento de sus sujetos experimentaron escalofríos, y entre los que lo hicieron sólo se obtuvo un promedio de 1,1 escalofríos por minuto. Aunque no todos los resultados son tan dispares, este ejemplo sirve para evidenciar algunos de los principales problemas metodológicos de este tipo de investigación: muestras muy pequeñas en relación con las preguntas y las conclusiones, condiciones experimentales limitadas, imposibilidad de aislar variables determinantes como la experiencia auditiva de cada sujeto, escasez de estudios transculturales, etc. Para el presente texto, además de todas estas dificultades, el principal problema es que todas estas metodologías requieren de una observación directa de la experiencia musical, y eso es algo imposible de obtener en un estudio con una perspectiva histórica.

En este sentido puede ser más útil la propuesta de Lawrence Zbikowski para quien las emociones musicales simplemente no deben ser consideradas como equivalentes a las emociones cotidianas. Para afirmar esto último se basa en un estudio de Scherer según el cual, en la mayoría de los casos, las respuestas fisiológicas a estímulos emocionales son adaptativas y proactivas porque ayudan a preparar la reacción al estímulo (42). En contraste, las respuestas a los estímulos musicales son difusas y reactivas y no involucran una sincronización de la actividad corporal similar a la de las respuestas

emocionales más “utilitarias” (43).

A partir de lo anterior, Zbikowski sugiere que “la forma de simbolización explotada por la música radica en una morfología compartida entre los materiales musicales y la experiencia de los estados emocionales” (43). Esto quiere decir que en la experiencia musical no se representa el contenido específico de una emoción, sino que más bien se establecen analogías entre el discurso musical y el proceso dinámico de la emoción, con base en esquemas cognitivos aprendidos previamente. De esta manera, no tiene sentido buscar relaciones directas entre materiales musicales y experiencias musicales, pues la creación de estas analogías depende enteramente de los procesos de categorización de cada sujeto, sus aprendizajes, los dominios con los que está familiarizado, etc.

Zbikowski acude a Lawrence Barsalou para explicar el mecanismo por el que se forman las representaciones cognitivas que permiten establecer correlaciones entre diferentes dominios.¹⁵ Según este último, la información percibida de un estímulo físico dispara ciertas neuronas que producen una representación sensorial del objeto. Dicha representación a su vez es capturada por neuronas conjuntivas en las áreas de asociación con el fin de almacenar la información para un uso posterior. Pero además cada encuentro sucesivo con un objeto similar dispara el mismo proceso en grupos similares de neuronas, de manera que con el tiempo se desarrolla una representación sensoriomotora integrada y multimodal de la categoría a la que pertenece el objeto (47). Una vez formada esta representación, cualquier estímulo que contenga información perceptual similar a la del objeto, disparará el mismo proceso y activará las mismas áreas cerebrales produciendo una impresión similar a la que se experimenta en presencia del objeto. Esto es lo que Barsalou llama un “sistema simulador” (Ídem).

Para Zbikowski este proceso de simulación explica por qué percibimos emociones en la música aun cuando el material sonoro no involucra el mismo tipo de situaciones que disparan las respuestas emocionales en la vida diaria. La idea general es que los materiales musicales, la forma en que están dispuestos y su despliegue en el tiempo pueden funcionar como un ícono de las emociones porque comparten elementos o

¹⁵ La explicación de dichas correlaciones se hace a través del concepto de *mapeo transmodal* (cross-domain mapping), que Zbikowski desarrolla en su libro *Conceptualizing Music* (2002).

relaciones con el proceso dinámico de la experiencia emocional.

A manera de ejemplo, la experiencia de felicidad involucra –filosófica y fisiológicamente- un aumento en el impulso vital: hay entusiasmo, sensación de optimismo, aumento en el flujo de neurotransmisores y hormonas como dopamina y serotonina, mayor tensión muscular, aumento en el pulso cardíaco y otras reacciones fisiológicas. Pero, ¿De qué manera se puede relacionar todo esto con elementos musicales? Aunque Zbikowski no profundiza tanto en esto último, es evidente que la música puede presentar analogías con la experiencia emocional en varios niveles y a través de diferentes medios. En primer lugar, a través de la inhibición o satisfacción de expectativas tonales la música puede representar una estructura narrativa análoga a la secuencia de eventos que da lugar a una experiencia de felicidad. Esto se puede lograr, por ejemplo, con una progresión armónica que no contenga demasiadas interrupciones y que resuelva completamente la tensión acumulada, emulando el logro de un resultado satisfactorio. En segundo lugar, la música puede imitar el comportamiento expresivo normalmente asociado con la experiencia emocional: una descripción musical de dicho comportamiento podría estar constituida por movimientos rápidos, saltos ascendentes consonantes y pulso relativamente rápido. Por último, la música puede acudir a convenciones culturales que ya han sido usadas previamente en procesos de categorización, como la relación entre tonalidades mayores y emociones positivas. Pero en última instancia, es la suma de estos diferentes niveles la que puede producir suficientes elementos en común con la experiencia emocional como para que la analogía se produzca y de lugar a un proceso de simulación como el descrito por Barsalou.

Desde esta perspectiva el análisis musical, si bien no permite llegar a conclusiones definitivas sobre las emociones musicales, sí puede ofrecer información interesante sobre las posibilidades de simulación emocional a través del sonido en un determinado contexto cultural. El análisis puede explicar parcialmente por qué no cualquier música se acopla de igual manera a una determinada emoción, sin sugerir que hay una correspondencia directa y necesaria entre elementos musicales y expresión emocional. Ahora bien, la explicación de Zbikowski da cuenta del proceso cognitivo de simulación emocional y sugiere la posibilidad de rastrear analogías con el proceso dinámico de la emoción a través del análisis musical; pero su enfoque no permite dar cuenta de los procesos históricos de sedimentación por los que se crea una correlación histórica entre

materiales sonoros y contenidos extramusicales, como los que explica la teoría de los tópicos (Monelle 2000, 2006, Hatten 2004).

Esto último es importante para el presente texto pues uno de los objetivos más importantes es rastrear la construcción musical y discursiva de emociones que a lo largo del siglo XX se convirtieron en parámetros relevantes para la formación de identidades regionales y nacionales. Una de estas emociones es la *melancolía*, que en la historia de Colombia aparece reiteradamente asociada con la raza indígena, con las músicas andinas, y con el estado de ánimo de los habitantes del interior, especialmente de ciudades de clima frío como Bogotá y Tunja. Pero, ¿se trata en todos estos casos de la misma emoción? ¿Es la melancolía atribuida a la raza indígena la misma que supuestamente se expresa en algunos pasillos y bambucos? ¿A qué se hace referencia en cada caso con la palabra melancolía? Aunque existen diferentes definiciones clínicas de melancolía, la construcción histórica de cómo se entiende este estado emocional, es decir, la construcción de la melancolía como objeto cultural, tiene una dinámica propia que puede o no coincidir con tales definiciones. Para Sigmund Freud, la melancolía es un estado caracterizado psíquicamente por:

...un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones, de que el paciente se hace objeto a sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo (2091).

Este cuadro es bastante similar al del duelo, pero en este último se realiza un trabajo psíquico por el cual un examen de realidad muestra que hay una pérdida de un objeto amado (una persona o un ideal), provocando el desligamiento de todos los vínculos libidinales con este. En la melancolía, por el contrario, no se pueden cortar los vínculos porque hay algo en la pérdida que se sustrae a la conciencia, o como dice Freud: el sujeto “sabe a *quién* ha perdido, pero no lo *que* con él ha perdido” (2092).

Esta es una definición de melancolía desde la clínica psicoanalítica. Sin embargo, el uso corriente de la palabra melancolía trasciende en mucho lo planteado por Freud. En el sentido común la melancolía se usa más bien como un gran término sombrilla que

abarca estados de ánimo diversos como fatiga y depresión, emociones propiamente relacionadas con el concepto clínico de melancolía, y emociones expresadas y percibidas en cierta producción artística y cultural, como la que se menciona con frecuencia en la Colombia de los años 20 y 30, y entre la cual estaría parte de la música andina urbana colombiana.

Ahora bien, concretamente para el caso de la música ¿qué es lo que produce una sonoridad melancólica? Muchos autores desde el folclor y las ciencias sociales han optado por asumir esta emocionalidad como algo característico de géneros musicales como el pasillo o el bambuco, pero ¿es esto consistente con la posibilidad de simulación emocional de los materiales musicales? ¿Existen razones psico-musicológicas para afirmar que un género como el bambuco *siempre* expresa melancolía o que un género como el porro *siempre* expresa alegría? En el siguiente apartado trataré de mostrar que la atribución de una emoción particular a un determinado género musical sólo es posible a través de la construcción de un *mito*, es decir, a través de la exageración de unas sonoridades y prácticas musicales y de la invisibilización de otras.

1.5. Mitos, tópicos y relación con la realidad

Para Roland Barthes el mito es “un sistema semiológico segundo” pues “lo que constituye el signo en el primer sistema se vuelve simple significante en el segundo” (205). En otras palabras, el mito se produce cuando un signo, es decir, la asociación entre una imagen y un concepto, pierde su sentido, su riqueza semántica y se vuelve solamente una forma vacía y sin historia que funciona como significante de un nuevo nivel. Siguiendo a este autor, se puede decir que la melancolía atribuida a la música andina, como cualquier mito, opera a partir del borramiento de la historia particular de un fenómeno sígnico: lo que antes era una relación primera, se vuelve en virtud del mito una relación convencional, un metalenguaje, que oculta las formas que lo preceden (206). Para el caso que nos ocupa, es posible que la recontextualización de algunas músicas andinas en contextos urbanos o su exposición a influencias de la tradición musical occidental, haya generado unos significados que no eran posibles antes de dicha operación y que sin embargo después de ella aparecen como necesarios y naturales.

Ahora bien, como dice Barthes, el mito siempre está anclado en formas motivadas. Esto quiere decir que el mito no es una simple representación falsa de una realidad verdadera sino que su fuerza reside precisamente en que “contiene fatalmente, una dosis de analogía” (219). Aunque la melancolía de la música andina sea un estereotipo que ha sido construido discursivamente durante décadas, dicho mito funciona precisamente porque existen elementos musicales que facilitan esta asociación. O para ponerlo de otra forma, si bien no se puede decir que una estructura sonora expresa intrínsecamente una sonoridad melancólica, también es necesario reconocer que no cualquier música puede ser asociada a una expresión melancólica con la misma facilidad y en cualquier contexto.

En este sentido, el mecanismo semiótico del mito se asemeja al del tópico musical descrito por Raymond Monelle (2006). Para Monelle el tópico consiste en un conjunto de elementos musicales que están convencionalmente asociados a temas generales de una cultura. Para la música del clasicismo, Monelle estudia entre otros el tópico *militar* que consiste en el uso de ritmos de marcha y de arpegios mayores en instrumentos de cobre en buena parte del repertorio clásico. Pero para entender por qué las tríadas mayores están asociadas a la idea de la milicia hay que entender que los toques de corneta (un instrumento que solo puede producir arpegios mayores) usados como señales militares, fueron incorporados paulatinamente en la música europea de concierto produciendo un proceso de convencionalización. Así, partiendo de una relación icónica entre las tríadas mayores y los toques de corneta, la cultura musical europea desarrolló con el tiempo una relación indéxica entre dichas tríadas mayores y la noción de milicia. Lo interesante es que aquí ya no se trata de una milicia real sino de una imagen romántica, idealizada y estilizada de milicia, en la cual el heroísmo, la valentía y el honor ocupan el lugar protagónico (134-159). El tópico militar entonces sigue funcionando más allá de las señales militares en las que tiene parcialmente origen, pero su misma existencia es posible gracias a dichas señales, a su codificación, a las características técnicas de la corneta y a la amplia difusión de su uso en los ejércitos europeos.

¿En qué sentido un tópico como este es al mismo tiempo un mito? Lo es en la medida en que sólo funciona a partir de una estilización que necesariamente borra las condiciones históricas particulares en que existe su motivación originaria. En otras palabras, el tópico militar descrito por Monelle para la música clásica, al ser una

convención estilizada, opera un borramiento de la función utilitaria de los toques de corneta, por no hablar del borramiento de los disparos, los enfrentamientos y la sangre que efectivamente tuvo que correr para que en algún momento fuera posible el orgullo ceremonial, pictórico y musical de las milicias europeas. De igual manera, el tópico de caballería consistente en el uso reiterado de figuras rítmicas con puntillo y notas repetidas, inicialmente funciona como un ícono del galope de un caballo, pero a través de un proceso de convencionalización –que ocurre simultáneamente en varias artes y formas de representación de la caballería- el mismo patrón rítmico empieza a ser un índice de lo que Monelle llama el *cheval écrit*, la idea estilizada del caballo noble de las esculturas ecuestres (*The Sense of Music* 79). En este caso lo que se borra es el caballo histórico real y sólo de ese borramiento es posible que emerja el mito.

Claro está que en su estudio de los tópicos musicales Monelle se asegura de aclarar que su ejercicio pretende ser más hermenéutico que histórico. Lo que le interesa no es hacer una historia de la caballería, sino indagar por la forma en que estas figuras adquirieron su significación como tópico dentro del mundo ficticio de las obras de arte. De hecho, Monelle critica fuertemente a Leonard Ratner por haber querido buscar una sustentación histórica de los tópicos en documentos contemporáneos a las obras clásicas (Monelle, *The Musical Topic* 24-28). En otras palabras, Monelle no está haciendo un estudio de la significación musical como un fenómeno positivo, sino un estudio de cómo algunos elementos generales de la cultura europea fueron estilizados, tematizados y anclados en cierta música de finales del siglo XVIII y principios del XIX. De la misma manera, Robert Hatten, otro reconocido teórico de los tópicos, inicia su libro sobre Beethoven haciendo énfasis en que su enfoque es claramente semiótico, con algunos elementos del estructuralismo y de la hermenéutica, y que su interés *no es* investigar la historia de la recepción de Beethoven, ni asumir un enfoque científico de la cognición musical (Hatten 2).

¿Qué quieren decir todas estas advertencias? Aparentemente a través de estas precauciones tanto Monelle como Hatten se salvan de tener que dar cuenta de la emergencia del significado musical en oyentes reales y concretos, situados histórica y culturalmente. Pero sería injusto asumir que esta es la razón por la que estos autores escogen una aproximación hermenéutica. Para entender qué tipo de hermenéutica está poniendo en juego un autor como Monelle, vale la pena revisar una interpretación que él

hace de Paul Ricoeur. La cita que usa Monelle es:

El postulado de la referencia requiere de una discusión separada cuando se aproxima a esas entidades de discurso llamados textos... la cuestión de aquí en adelante pertenece más al terreno de la hermenéutica que de la semántica... ciertos textos llamados literarios, parecen constituir una excepción al requerimiento de la referencia expresado por el postulado anterior... la estructura de la obra es de hecho su sentido, y el mundo de la obra es su referencia... La hermenéutica es simplemente la teoría que regula la transición entre la estructura de la obra y el mundo de la obra (Ricoeur citado en *The Musical Topic* 12).

A partir de este fragmento, Monelle concluye que la música, por ser un texto tan ficcional como los textos literarios, “significa sólo intratextualmente, refiriendo a un mundo que es creado por el texto mismo”, por lo cual la música “nunca es un discurso social y no tiene pragmática alguna” (13). Sin embargo, Ricoeur no parece estar sugiriendo aquí que exista un divorcio total entre el mundo de la obra y la realidad social que la rodea, como sí parece entenderlo Monelle ¿Cómo se puede entonces entender la relación entre una obra (musical o literaria) que crea un mundo imaginario y la realidad histórica en que está obra se produce y se consume?

El problema de la relación con la realidad en los textos ficticios ha sido abordado entre otros por Jan Mukařovský, de la Escuela de Praga. Para este autor, la obra artística no es reducible al estado psíquico del autor o de los receptores, pero tampoco lo es a la obra-cosa, al artefacto perceptible. La obra es un signo y su significado es el *objeto estético*, entendido como la forma que la obra adquiere en la conciencia colectiva (Jandová y Volek 89, 94, 225).¹⁶ Ahora bien, si la obra es un signo, ¿cuál es la realidad a la que apunta? Según Mukařovský, por tratarse de un signo autónomo, la obra no apunta a una realidad determinada, sino al “contexto total de los fenómenos llamados sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, etc.” (90). En otras palabras, por ser un signo en el que prima la función estética, la relación de la obra con la realidad extra-artística no es referencial o directa, sino de carácter general. Esto quiere decir que la obra no tiene una función exclusivamente representacional, sino que participa en la

¹⁶ La “conciencia colectiva” en Mukařovský es un concepto tomado de Durkheim para designar una instancia que, aunque no es reducible a los individuos, sí se realiza en ellos y los afecta (Jandová y Volek 122).

construcción de una “visión de mundo” o de una “época” (90, 99, 186, 188, 192, 422, 446).

Esto es especialmente cierto para las artes que Mukařovský denomina *atemáticas*, como la música y la arquitectura, en las cuales la función comunicativa y referencial es prácticamente ausente. En ese sentido, aun cuando reconoce que la música puede tener un elemento comunicativo difuso (91), este autor afirma que “la función referencial de la música no sirve tanto para iluminar una realidad particular cuanto para inducir cierta actitud hacia la realidad como un todo” (188). Ahora bien, es importante señalar que para Mukařovský, esta particularidad del arte está relacionada con la capacidad orientadora de las emociones sobre la acción humana, y con la diferencia entre los lenguajes proposicionales y no proposicionales:

A través del valor estético, el arte actúa directamente sobre la *actitud emocional y volitiva* del hombre hacia el mundo; con ello influye en el factor regulador más básico del comportamiento y pensamiento humanos, a diferencia de la ciencia y la filosofía, que influyen en el comportamiento humano por medio de los *procesos intelectuales* (203, cursivas añadidas).¹⁷

Por otro lado, como se puede apreciar en esta cita, Mukařovský no pretende que haya relaciones directas entre el material y la realidad. Lo que *significa*, es decir, lo que tiene una relación con el mundo extra-artístico, es la obra entendida como objeto estético. En esto coincide parcialmente con Zbikowski para quien, como ya se dijo, no son los elementos aislados sino el mismo proceso dinámico de la obra el que puede constituir una analogía con la experiencia emocional. Esto quiere decir que el significado de la obra y su poder para actuar sobre la actitud emocional y volitiva, no radica en la obra como artefacto, sino en el encuentro del objeto estético con unos receptores situados

¹⁷ El *valor estético* es entendido por Mukařovský como una unidad dinámica de todos los valores extraestéticos (portados por los componentes formales de la obra) y de sus relaciones. Dichas relaciones pueden ser de concordancia o de contradicción. El valor estético será mayor cuanto más rico sea el haz de valores extra estéticos captados por el artefacto artístico y cuanto más dinámicas sean las relaciones entre ellos (199). De esta manera, una pieza que solo exprese concordancias entre los valores de la obra y los de la cultura, será un arte afirmativo, con escaso valor estético (201). Pero hay que tener en cuenta que el carácter afirmativo o contradictorio de la música no se puede ver en la obra-cosa (las estructuras sonoras aisladas), sino que aparece en la relación de la obra, como objeto estético dinámico, con un contexto social y cultural determinado. Esta es la diferencia crucial entre la idea de negación de Mukařovský con respecto a la de Adorno, quien generaliza las relaciones entre obra y sociedad desde una perspectiva de progreso dialéctico (Adorno 2009).

histórica y culturalmente. Pero así como los elementos técnicos de la obra sólo significan porque hacen parte de un conjunto semiótico, del mismo modo la obra entra en interacción con diferentes modos de lenguaje que afectan la forma en que ésta es entendida y apropiada.

Esto último es probablemente a lo que apunta Mukařovský cuando afirma que la función estética tiene la capacidad de aislar un objeto y atraer un máximo de concentración sobre él, al tiempo que puede producir placer “facilitando los actos a los cuales se asocia como función secundaria” (144).¹⁸ Ampliando un poco esta afirmación desde el ámbito de las ciencias cognitivas, se podría decir que estos “actos” pueden ser también discursos, conceptos, imágenes, olores, y en general cualquier información perceptual que participe en el acto cognitivo y que ponga la obra en relación con otros dominios sensoriales. Lo que sugiere el concepto de simulación de Zbikowski es que, si el contacto con la obra tiende a producirse reiteradamente en unos contextos determinados, todos los elementos contextuales que hagan parte de dicho contacto harán parte así mismo del proceso de categorización por el cual la obra es apropiada por cada sujeto. Esto quiere decir que la función estética de la música normalmente hace parte de articulaciones semióticas más grandes en las que distintos dominios y distintos modos de lenguaje se refuerzan o contradicen unos a otros, haciendo enormemente complejas las posibilidades de significación de una obra. Pero también quiere decir que la reiteración de contextos similares con ensamblajes similares puede llevar a sedimentaciones semióticas muy fuertes: si diferentes elementos discursivos, visuales, musicales y comportamentales contribuyen a reforzar una misma idea a través de sus respectivos contenidos, es probable que lleguen a copar el horizonte de representaciones constituyendo así un *mundo de sentido*, una configuración multimodal en la que dichos contenidos aparecerían como naturales y necesarios.

Un ensamblaje de este tipo puede tener sin duda un efecto totalizador y general sobre la actitud de un sujeto, sin importar si los elementos puntuales de cada modo de lenguaje tienen o no una relación directa con la realidad. El efecto resultante puede ser similar al que Lazzarato describe con estas palabras: “una vez que todo es posible (dentro de las

¹⁸ La función estética en Mukařovský es aquella por la cual la atención se centra en el signo mismo, en su construcción, y no es exclusiva del arte aunque allí sea predominante (99).

alternativas preestablecidas), nada es ya posible (la creación de algo nuevo)” (103). Un ejemplo de *mundo de sentido* se puede encontrar en cualquier ritual, como en un concierto formal de música clásica: la participación socialmente aceptada en este espacio implica una preparación (usar el vestuario adecuado, llegar antes del inicio, apagar el teléfono celular), mantener un comportamiento (no hablar en voz alta, no aplaudir entre movimientos, no ponerse de pie) y mantener una actitud concentrada de escucha. La trasgresión de estas normas por lo general puede llevar a pequeñas sanciones sociales: miradas de reproche, tosidos de desaprobación, etc. Pero dichas sanciones son tan inocuas que no explican totalmente la aceptación general de las normas del ritual, como tampoco la explica el solo deseo de escuchar la música. Por detrás de estas motivaciones está la afirmación de sentido común de que *a nadie se le ocurriría pararse a gritar en la mitad del concierto*. Pero, ¿qué produce esta certeza? El hecho de que parezca tan natural sugiere precisamente que las razones para someterse al ritual no son discursivamente explícitas y deben buscarse en otro tipo de influencia sobre la acción. La noción de mundo de sentido permitiría pensar que en un espacio como este hay toda una idea de solemnidad que circula más bien por medios no verbales, como la elegancia del vestuario, la organización de la entrada, la disponibilidad de programas de mano, el silencio circundante antes del inicio del concierto y el estilo arquitectónico de la sala. Este refuerzo multimodal potencia a su vez, por analogía, la sensación de que la sala de conciertos es un templo, lo cual hace que cualquier trasgresión se perciba como una herejía. De esta manera, si bien el discurso verbal juega una parte importante en la organización del ritual, son los medios no verbales principalmente los que le otorgan sus connotaciones religiosas haciendo imperativa la obediencia.

Por otro lado, la función estética también puede entrar en contradicción con otros medios. De hecho esto es normalmente lo que buscan los movimientos de vanguardia: la contradicción entre espacios, vestuarios, colores, material sonoro, etc. contribuye a mantener abiertas las posibilidades de representación facilitando la emergencia de lo inesperado, del acontecimiento.¹⁹

¹⁹ Esto puede ser precisamente lo que explora John Cage en su famosa obra 4'33". Disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>> Consulta 15 de abril de 2013

El recorrido anterior permite plantear que la melancolía atribuida a la música andina colombiana, al igual que la alegría atribuida a la música de la costa Atlántica, puede ser resultado de algún tipo de simulación musical de la experiencia emocional, que se encuentra sólo en algunas piezas, pero que se ha convertido en un mito debido a su articulación, en diferentes contextos con diferentes modos de lenguaje que constituyen un mundo de sentido en el cual se refuerza la idea de melancolía. Por otro lado, esta melancolía “musical” se construyó de forma paralela con un discurso sobre la melancolía de la raza indígena que tuvo un lugar protagónico en discusiones de políticos e intelectuales colombianos de los años veinte y treinta del siglo XX. En el capítulo siguiente me interesa mostrar cómo fue construido este discurso y cómo se articuló con unos elementos musicales determinados para producir el mito según el cual la música de la zona andina es –al igual que sus habitantes– fría, triste y aburrida.

Capítulo 2. Música, raza y melancolía

Hay una concordancia casi perfecta entre los acentos populares y el hogar en que nacen y medran como productos autóctonos. Los cantos de los pueblos que viven en comunicación constante con el mar tienen algo del rítmico y resonante golpe de las olas sobre la roca de granito, y los cantos de los pueblos de las cumbres son como un remedo de la melancolía de la montaña

Luis María Mora (167).

A theory of articulation does not mean that the musical field is a pluralistic free-for-all. It is not undetermined but overdetermined, and the ruling interests in the social formation take the lead in setting the predispositions which are always trying to constitute a received shape

Richard Middleton (10)

2.1. La melancolía de la raza indígena

En enero de 1918 el médico Miguel Jiménez López presentó ante el tercer congreso médico colombiano una conferencia titulada “Algunos signos de degeneración colectiva en Colombia y en los países similares” (1920). La presentación comenzaba describiendo algunos signos fisiológicos y anatómicos que para el autor constituían evidencia de una degeneración física en las razas colombianas. En la segunda parte describía los signos de degeneración psíquica y luego establecía las causas de la decadencia y unas medidas “paliativas” de higiene y educación, para finalmente sugerir que “el mal es más hondo: no es solamente económico, psicológico y educacional; es biológico. Se trata simplemente de razas agotadas, que es preciso rejuvenecer con sangre fresca” (37). En consecuencia, Jiménez López planteaba la necesidad de establecer una política de inmigración con un tipo humano específico, de raza blanca, metódico y poco emotivo, que probablemente se encontraría en las regiones centrales de Europa (39).²⁰

²⁰ En este apartado exploraré algunos puntos del debate sobre la “degeneración de la raza” de los años

Dos años después, la Asamblea de Estudiantes invitó a Jiménez López para que iniciara una serie de conferencias en el Teatro Municipal de Bogotá con el fin de abordar este problema en profundidad. Algunas de las presentaciones se opusieron frontalmente a la postura de Jiménez López al considerar que el problema no se podía reducir a factores biológicos. Especialmente los conferencistas Jorge Bejarano, Lucas Caballero, Calixto Torres y Simón Araujo, insistieron en que en los problemas nacionales primaban las causas económicas y sociales, y en que éstas debían ser enfrentadas con un mejoramiento de los hábitos de higiene y de alimentación, y con el fortalecimiento de la educación.

Entre estos dos polos se encontraba la posición de Luis López de Mesa, psiquiatra y político liberal que presidía la serie de conferencias. Para este último, el “problema racial” era innegable y por ello escribía con preocupación: “hoy sube, lenta e indeterminable la sangre africana por las venas de nuestros ríos hacia las venas de nuestra raza” (*Tercera conferencia* 129). Sin embargo, también creía que la situación en general no era tan desesperada y veía perspectivas de progreso (132). Por eso prefería no hablar de degeneración, pero sí de depresión, fatiga, inestabilidad mental, debilidad y otros términos menos radicales. En términos generales, López de Mesa compartía las preocupaciones de Jiménez López, pero en lugar de reducir la discusión exclusivamente a factores biológicos se mostraba interesado en descubrir de qué manera el “problema racial” podía estar relacionado con factores ambientales y educativos.

Aparentemente esta posición todavía se mantenía catorce años más tarde, cuando López de Mesa asumió el Ministerio de Educación en el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo. Por ese entonces, publicó un libro titulado “De cómo se ha formado la nación colombiana” (1970 [1934]), en el que dice que el cruzamiento racial es peligroso porque con él “se producen perturbaciones del carácter, “distimias” graves, cuando los generadores son muy desemejantes, y es de observación frecuente entre nosotros la

veinte en Colombia, pero me enfocaré principalmente en las posibles relaciones entre dicho debate y la expresión melancólica en las artes, la música y las letras durante la primera mitad del siglo XX. Los lectores interesados en profundizar en las discusiones eugenésicas y el debate sobre la raza desde una perspectiva más amplia, pueden remitirse a textos como *Purificar la nación*, de Jason McGraw (2007) o *Pensar el siglo XIX*, editado por Santiago Castro-Gómez (2004).

psicastenia y la ciclotimia leves” (19).²¹ Pero esta debilidad psíquica no era para él un producto exclusivo del cruzamiento racial. Para López de Mesa el territorio y el clima influían notoriamente en las variaciones en el impulso vital. Por esa razón “los conquistadores observaron la debilidad del aborigen americano, aun del Caribe, tan guerrero y andarín. Desde entonces pudo verse en él un ánimo melancólico que ha persistido, agravándose en sus descendientes” (23).

Un poco más temprano en ese mismo año, otro de los participantes en el debate de 1920, el doctor Calixto Torres Umaña, escribía al futuro presidente Alfonso López Pumarejo una carta en el diario *El Tiempo*, en la que expresaba su preocupación por la cada vez más menguada vitalidad de la “raza” colombiana. Pero a diferencia de López de Mesa, Torres consideraba que este problema se debía por entero al abandono por parte de la sociedad y del estado:

¿Hay algo más real y más cierto que el agotamiento progresivo de una raza abandonada, indefensa a los estragos del paludismo, de la sífilis, de la tuberculosis? ¿Hay algo más angustioso que esas poblaciones nuestras donde la proporción de anémicos llega a veces al 70, al 90, casi al 100 por 100? ¿Qué capacidad de resistencia física y por consiguiente, qué capacidad económica e intelectual cree usted que pueda tener un pueblo semejante por más admirables que sean, como son, sus fundamentos raciales naturales? (citado en *Revista Cromos* 904, 24 de febrero de 1934, s.p.)²²

Como se puede ver, distintos observadores identificaban una multiplicidad de causas y de síntomas. Pero si para Jiménez López en 1920 las manifestaciones del problema se observaban a través de mediciones fisiológicas, una década más tarde personajes como Torres Umaña y López de Mesa insistían en que la expresión más inmediata y preocupante era la *falta de vitalidad* de la población colombiana, que se manifestaba en comportamientos melancólicos, tendencia a la depresión y fatiga crónica. La ausencia

²¹ “Psicastenia” es un término clínico en desuso que designa un rango de síntomas entre los que se incluyen: miedos anormales, desconfianza, indecisión y en general una fuerte disminución de la energía psíquica.

²² El hecho de que la revista *Cromos* le dedicara una nota completa a una carta de Torres Umaña publicada en *El Tiempo*, catorce años después de realizadas las conferencias sobre este tema en el Teatro Municipal, da cuenta del protagonismo social y mediático que tenía el debate sobre la raza a mediados de los años 30. No se trataba solamente de una discusión cerrada entre especialistas, sino de un tema de importancia nacional.

de un impulso vital suficiente para asumir la tarea de construir una nación y llevarla hacia el progreso era un problema prioritario para intelectuales liberales, que se habían fijado como meta emular el progreso industrial y técnico norteamericano.²³ Esta falta de vigor, claro está, se seguía atribuyendo en gran parte a factores raciales, climáticos y topográficos, pero además tenía, a ojos de López de Mesa, un agravante cultural debido a la persistencia de un “medio social eternamente pesimista” (*De cómo se ha formado* 22). Al respecto, escribe:

Veamos otro de los defectos que presenta nuestra población (...). Quiero hablar de la melancolía de su conversación, de su arte y de las inclinaciones filosóficas que ofrece a nuestro estudio. La influencia negativa de esta cualidad sobre la gestación de una sólida cultura no puede desconocerse, que es la melancolía no sólo un estado de ánimo quejoso, sino también una inferioridad de todas las funciones del organismo, afectivas, volitivas e intelectuales, por decirlo en el lenguaje trivial de la vieja psicología (...). Nuestro arte se embriagó de romanticismo gemebundo por el acuerdo indudable que tal escuela literaria tiene con un estado de alma orgulloso y afligido cual era, y aun es, peculiar del criollo iberoamericano (21).

Para López de Mesa la melancolía literaria y artística estaba directamente relacionada con el ánimo melancólico que caracterizaba a una población colombiana poco vigorosa física y psíquicamente. Por ello planteaba que entre las soluciones al problema de la falta de vitalidad tendría que incluirse “la incesante corrección del contagio social y familiar en que incurrimos haciéndonos unos a otros un perenne ambiente de queja, y hasta un rictus hipocondríaco de mal gusto” (23). Esto para él incluía, claro está, las manifestaciones artísticas y musicales. Lo interesante es que para este intelectual, las funciones “afectivas y volitivas” debían estar al servicio del progreso de la nación, tanto como las físicas y las intelectuales. Por eso, ya desde 1927 escribía sobre la necesidad de *alegrar* a la población acudiendo, por ejemplo, al uso de cinematógrafos como un servicio público en zonas rurales:

Hay que pensar en que la aldea necesita un poco más de alegría; en que el aburrimiento

²³ Santiago Castro Gómez muestra que por lo menos desde 1917 López de Mesa consideraba a Estados Unidos como el ejemplo a seguir para los países latinoamericanos (176). Sin embargo, algunos de los textos posteriores de López parecen relativizar esta posición para asumir un nacionalismo prudente frente al imperialismo cada vez más explícito de ese país.

en ella predominante es la más cruel de las dolencias humanas; en que la ausencia de entretenimientos es una de las causas primordiales de la despoblación de los campos; en que *la alegría es el mejor tónico del espíritu y una causa de eficiencia en el trabajo y de aumento de la riqueza pública, por consiguiente, en alto grado*; en que el hombre es el único animal triste que hay en la naturaleza, y la tristeza una bancarrota de la vida” (*El factor étnico* 36, cursivas añadidas).

En resumen, es innegable que una parte de la agenda de López de Mesa pasaba por la idea de producir, no sólo los cuerpos, sino también las emociones de la masa de potenciales trabajadores, para ponerlas al servicio de una gran voluntad colectiva que estuviera en consonancia con las políticas del gobierno liberal. Frente a este propósito, los estados de ánimo depresivos y melancólicos constituían un obstáculo que había que enfrentar, no sólo a través de un fortalecimiento físico y psíquico de la población, sino también a través de un cambio artístico y cultural.

Sin embargo, este ideal thymo-político no era algo plenamente compartido por los intelectuales de la época. Desde la orilla conservadora sería el mismo Jiménez López quien en 1934, desde su posición como congresista, expresaría su preocupación en estos términos:

Todos esos movimientos que se han llamado el cubismo, el futurismo o el impresionismo y tantas otras tituladas “escuelas” de los últimos tiempos, no han hecho o no han pretendido sino desvincular el arte de dos eternas fuentes de inspiración y de enseñanza que fueron exaltadas por el Renacimiento: la antigüedad clásica y la comunión con la naturaleza. ¿Y qué decir de la música y de la danza? Allí donde antes se escuchaba el ritmo señorial del vals y del minueto, impera hoy la selva africana con sus ritos bárbaros, con sus espasmos primordiales, único excitante para nuestras generaciones agotadas (citado en Páramo 88).

Como se puede ver, para alguien como Jiménez López, los contenidos emocionales positivos no eran un valor suficientemente importante como para convertirse en un elemento primordial de la creación artística nacional. Antes que alegrar, el arte debía mantenerse dentro de los ideales de imitación de la naturaleza y conservación de las formas. Pero esta postura no es menos thymo-política que la defendida por López de Mesa. De lo que se trataba aquí era de defender la idea platónica de poner el arte al

servicio de la moderación en el comportamiento y en las ideas. De ahí la aprehensión – muy común en ese momento- ante los “espasmos primordiales”, “descontrolados” y “eufóricos” que se creían ver en la música y la danza negras.

Por otro lado, si Jiménez López, al igual que muchos miembros de ambos partidos, defendía la moderación, también había quienes defendían de hecho la melancolía como un valor intrínseco de la raza y de la nacionalidad. En 1927, el político liberal boyacense Armando Solano ofreció en Tunja una conferencia que dos años después sería publicada bajo el título “La melancolía de la raza indígena” (1929). En dicho texto, Solano abordaba este tema desde una perspectiva que algunos han considerado cercana al indigenismo mexicano (Páramo 90). A partir de su visión, la melancolía era una característica esencial de la raza indígena del altiplano cundiboyacense, y como tal constituía una fuerza necesaria y creativa, más que un obstáculo para el progreso:

Yo quisiera que si no os fastidia mi palabra, tan poco prestigiosa, me acompañarais a bordear levemente un estudio fundamental: El examen de la actitud de nuestra raza ante la vida, ante la muerte y ante el amor; el análisis de las emociones que cada uno de tales fenómenos suscita en el alma boyacense. Y anticipo que para mí tales emociones quedan cifradas en una sola voz: melancolía. Sólo que resta por averiguar si ella, como lo entiende una época que formula la felicidad en kilogramos y sabe la cantidad de nutrición que hace dichoso al hombre, condena al fracaso al pueblo que la siente, o si, por el contrario, lo eleva, lo depura y lo fortalece hasta hacerlo digno y capaz de las más puras anunciaciones del verbo, de las más ingentes encarnaciones de la realidad” (Solano 7-8).

Desde este primer párrafo se empieza a notar en el lenguaje de Solano un tono de resistencia romántica, en el que la oposición emocional melancólico/alegre se pone al servicio de la oposición nacional/extranjero: la melancolía se asimilaba al “alma” de la tierra, mientras que la alegría se consideraba una emoción superficial, importada de otras tierras en pos de un progreso material vacío. Hay que señalar que la melancolía no era para Solano simplemente un estado de ánimo o una emoción pasajera, sino una señal de profundidad y recogimiento ante la vida:

No tiene nuestra gente, dulce y armoniosa, recogida y buena, ese concepto alegre de la vida que se recomienda hoy como droga para el equilibrio nervioso y para la completa expansión orgánica. Ese concepto que algunas razas han poseído siempre y del cual no

quieren ni pueden desprenderse, da, es cierto, una hermosa lozanía exterior, una atrayente tonicidad, la del animal sano; pero en cambio superficializa la mente, elimina las hondas y exigentes curiosidades, disminuye la penetración psicológica, el supremo don del conocimiento, que no florecen ni prosperan sino en las capas íntimas de lo subconsciente, abonadas por largas meditaciones, maceradas por la contradicción, por el contraste, por la duda, por los callados combates que se libran en los espíritus taciturnos, cerrados al fácil deleite, refractarios por tímido encogimiento a las banalidades mundanas, abiertos y dispuestos a la desvelada investigación” (9).

Comparado con López de Mesa, el discurso de Solano puede parecer bastante extraño para venir de un intelectual liberal. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta conferencia tuvo lugar siete años antes de la publicación del libro de López de Mesa y tres años antes de la llegada del liberalismo al poder. Para ese momento las políticas modernizadoras de los gobiernos conservadores se habían concentrado en conseguir empréstitos para hacer inversiones que favorecían prioritariamente a empresas estadounidenses como la Tropical Oil Company y la United Fruit Company (Pécaut 93-96). En este contexto, aunque muchos liberales habían terminado por acomodarse el modelo conservador, otros centraban sus críticas precisamente en la sumisión ante la creciente intervención estadounidense en la economía colombiana. Para el momento de la conferencia de Solano había entonces un marcado sentimiento nacionalista que se desplegaba en argumentos de diversa índole.

En ese sentido, Solano no estaba opuesto al progreso en general, sino al tipo de progreso que solamente se podía medir con base en criterios económicos y materiales, pasando por encima de las profundidades del “alma nacional”. Por eso afirmaba sin ambages que “no hay en nuestra raza característica más persistente que la melancolía, y esa melancolía hace del tipo humano que se mueve bajo su influencia, el más apto para un progreso sustantivo e integral” (16). En un comentario muy similar, más adelante afirmaba que:

Esta persistente melancolía de que hablé, lejos de ser una debilidad, es concentración espiritual que pone a raya las tentaciones del placer fácil, proporcionado por el oro ajeno. Es también la alianza indestructible con las cosas que están más allá de la sensibilidad, y por lo tanto, una garantía de que no caerá este pueblo en el romo materialismo que hoy se difunde en nombre de la razón (27).

Más allá del tono romántico y nacionalista de la conferencia de Solano, vale la pena preguntarse ¿de qué manera estas consideraciones podían ser integradas dentro de una política? Los participantes en la discusión sobre la degeneración de la raza de 1920 podían haber discrepado en algunos puntos, pero todos habían estado de acuerdo –en mayor o menor medida- en que había una peligrosa falta de vigor, relacionada con un ánimo depresivo, que amenazaba con impedir el avance de Colombia hacia el progreso. ¿Cómo conciliar entonces el discurso de Solano con esta preocupación? Esta aparente distancia entre la defensa de la melancolía y la preocupación por la debilidad del pueblo sólo es comprensible si se tiene en cuenta que el tono de las conferencias de 1920 era principalmente científico y clínico, mientras que el enfoque de Solano estaba más cercano a las letras y las humanidades. Para él, al igual que para López de Mesa y Torres Umaña, el núcleo del asunto no radicaba en lo fisiológico, sino en lo afectivo. Pero a diferencia de estos dos intelectuales, Solano no pensaba que la melancolía cultural y artística fuera un factor nocivo en el problema de la falta de vitalidad. Su propuesta se dirigía a que las políticas tuvieran en cuenta de manera prioritaria las emociones del pueblo:

Pongámosle punto a estas divagaciones. ¿Pueden ser utilizadas en la campaña nacionalista que adelantamos? Tengo la inmodestia de creer que sí. (...). Cuando me he detenido a hablar de la melancolía de esta raza, a la cual procuramos hacer pronto fuerte y verla vencedora, pensé que una labor tendiente a exaltar el espíritu nacionalista para guiarlo hacia las empresas ideológicas que al núcleo le aprovechen, *no tendrá buen éxito sin una base diáfananamente sentimental*, y que urge mucho que nuestros estadistas no le señalen al pueblo metas que su naturaleza le prohíbe conquistar” (25, cursivas añadidas).

En resumen, es posible afirmar que durante la década de 1920 y por lo menos hasta el inicio de los años treinta, en muchas de las discusiones políticas sobre el progreso de la nación se tocaba con preocupación el tema de las emociones y su relación con la vitalidad de la población colombiana. Evidentemente había diferencias en el lenguaje, en la orientación política y en las causas que cada uno atribuía al problema. Sin embargo entre las cabezas intelectuales de ambos partidos también había bastantes puntos en común. Uno de los más notorios era la creencia en que la raza indígena era *innegablemente* una raza triste y melancólica.

¿De dónde venía esta convicción? Para Jiménez López, como ya se dijo, la debilidad de la raza era un asunto principalmente biológico frente al cual se debía implementar una política de inmigración. Para otros, como López de Mesa, la debilidad y la tendencia a la depresión podían ser efecto de factores climáticos y topográficos. Pero uno de los argumentos más persistentes era el que sostenía que la raza indígena en general había entrado en un estado de melancolía irreparable debido a la pérdida de la guerra por la conquista. El poeta conservador Luis María Mora lo ponía en estas palabras:

Al indio se le hizo extinguir la conciencia de la dignidad humana y hasta el instinto generoso del honor. Con la pérdida de sus propiedades perdió su libertad, su lengua propia, y con ella olvidó sus acentos y sus cantos y sus tradiciones. Además, la muerte desastrosa de sus reales príncipes y sus caudillos, los sumió en el más profundo desaliento. Su actividad de hombres libres en medio de una naturaleza pródiga y bravía, se tornó en inextinguible hebetamiento; su confianza sin límites se convirtió en suspicacia, y en profunda tristeza su antigua alegría. El hastío de la vida fue una de las principales causas del aniquilamiento de la raza indígena y de todas sus muchas buenas condiciones sólo le quedó una extraordinaria fortaleza de ánimo para los sufrimientos, y una resignación sin medida (229-230).

Esta posición era compartida por Solano para quien esta raza había sido “desposeída de su tierra y de sus dioses, radicalmente incomprendida por sus dominadores, (...) crucificada entre su instintiva predestinación de orgulloso señorío y la mezquina realidad de su vasallaje” (11). Desde esta perspectiva la melancolía indígena tenía un origen remoto y profundo por lo cual ninguna política podía pretender alcanzar transformaciones aceleradas.

Sin embargo, también había quienes pensaban que el ánimo melancólico de los indígenas colombianos, si bien podía tener orígenes históricos o biológicos, también había sido producido activamente por la religión Católica y por el orden político conservador que se había mantenido en el gobierno desde finales del siglo XIX. Esta polémica posición era especialmente explícita en López de Mesa, para quien el catolicismo en nuestros países:

...se desvió del ambiente paráclito y redentorista, que el cristianismo primitivo y el

anglosajón tuvieron, para propugnar un grave menosprecio de la vida humana, hija y madre del pecado; un cristianismo que se alimenta del Eclesiastés, de la amenaza del infierno y de un ascetismo lacerante del cuerpo y espiritualmente doloroso, a lo Pedro de Alcántara. En nombre de esta religión va el niño formándose en el concepto de que “Este es un valle de lágrimas”, de que “El justo peca siete veces”, de que “Más fácilmente pasa un camello...” que entrar al reino de Dios el que en esta tierra come y viste con algunas comodidades” (*De cómo se ha formado* 22)

Este punto, claro está, no era compartido ni siquiera por toda la intelectualidad liberal y de más está decir que entre los conservadores levantaba reacciones furibundas. Para mostrar el nivel de polarización que existía alrededor de los temas religiosos, se puede citar al poeta Luis María Mora, quien una década antes había escrito:

Tal vez no sea aventurado afirmar que entre las repúblicas que constituyen el vasto continente iberoamericano, Colombia es sin duda la que heredó de una manera más fuerte algunos de los sobresalientes caracteres de la raza española, y entre todos ellos se destaca el culto noble y ferviente que le profesa a la religión de sus antepasados. Catolicismo ardoroso es lo que mamamos en la cuna, catolicismo de la más pura ley es lo que aprendemos en el regazo materno, catolicismo respiran todas nuestras tradiciones y leyendas, catolicismo es toda nuestra vida y catolicismo es la sangre de nuestras venas y el fuego de nuestras ideas. Por eso los legisladores, filósofos y pedagogos que intenten menoscabar las arraigadas creencias del pueblo colombiano, tratan por lo mismo de destruir y desfigurar el distintivo más prominente de su idiosincrasia (15).

Como se puede apreciar, en toda esta discusión hay varios ejes que se cruzan permanentemente, sin coincidir enteramente entre ellos. A manera de ejemplo, durante los años veinte hubo una fuerte oposición entre el nacionalismo antiestadounidense y las voces que hablaban en favor de la internacionalización. Pero esta oposición no era necesariamente la misma que había entre liberales y conservadores, o entre quienes defendían las costumbres tradicionales y quienes apostaban por el progreso y la modernización. Algunos conservadores, como Luis María Mora, eran partidarios de un nacionalismo católico a ultranza mientras que otros, beneficiados por la política agroexportadora del gobierno, veían con buenos ojos la presencia de empresas estadounidenses. Algo similar ocurría en el lado liberal: si para López de Mesa la melancolía y el catolicismo constituían un obstáculo para el progreso, para Solano una

modernización que no tuviera en cuenta las “profundidades del alma campesina” simplemente no tenía sentido.

Tal vez la oposición que mejor recogía una buena parte de las discusiones es la que describía López de Mesa cuando decía que hay:

...dos vocaciones que se han disputado sordamente la rectoría de la cultura colombiana, la literaria, de clásica índole, y la técnico-científica. Corresponde vagamente a esa división que en los últimos tiempos ha dado tanto que decir, de civilización y de cultura. Parece que la primera, la disciplina cultural, ha tenido entre nosotros mejores éxitos hasta hoy, pero que el ambiente pragmático del mundo contemporáneo tienda a conducirnos ahora por la otra vía” (*De cómo se ha formado* 212).

Este párrafo sugiere que había un proceso de cambio mucho más fuerte que las posiciones religiosas, políticas o ideológicas consideradas por separado. Esto no es algo extraño. Dentro de la retórica de la república liberal es común encontrar este tipo de comentarios según los cuales el triunfo de Olaya Herrera en 1930 no significó solamente un cambio de gobierno, sino que fue el síntoma de una transformación mucho más grande. Por ejemplo, Alberto Lleras Camargo escribía que con esta victoria electoral: “era un mundo lo que se destruía, no una elección lo que se ganaba. La república se conmovió de abajo para arriba. Los curas, en todas sus parroquias guardaron pasmado silencio. La Edad Media acababa de morir” (citado en Pécaut 290). Este tipo de lenguaje permitía a los liberales transmitir la idea de que no había vuelta atrás y de que las fuerzas en marcha tenían una dimensión histórica y por ello eran imparables –de ahí el título de la “revolución en marcha” que Alfonso López Pumarejo dio a su primer gobierno-.

Pero al identificar la cultura literaria con un pasado conservador y ultra-católico, dicha retórica terminaba generando en el discurso otras asociaciones que ayudaban a simplificar la oposición. En otras palabras, aunque como ya mencioné los ejes de la discusión eran variados y se superponían sin coincidir, la retórica de oposiciones binarias ayudaba a construir un discurso en el que la cultura letrada se asociaba con la tradición, el pasado, el catolicismo, la herencia hispánica, la melancolía, las relaciones semi-feudales y el conservatismo, mientras por el otro lado, la civilización “técnico-

científica” se tendía a asociar con el futuro, el laicismo, el optimismo, la alegría, el liberalismo, el capitalismo, la sociedad de consumo y la modernidad en su versión anglosajona. Así, a mediados de los años veinte, en pleno gobierno conservador, los liberales José Mar y Luis Tejada escribían: “La Iglesia Católica ha formado dentro del Estado una organización más poderosa que el Estado; el elemento eclesiástico constituye aquí una fuerza refractaria al progreso espiritual de la República” (citado en Pécaut 98); y una década más tarde, Laureano Gómez afirmaba desde la orilla conservadora que España, en la Edad Media “había sido escogida por Dios para preservar la civilización divina de Cristo de las hordas furiosas de la barbarie” (citado en Pécaut 298).

Esta articulación entre el conservatismo, el catolicismo y un tipo específico de emocionalidad era de hecho un objeto de reflexión para Luis María Mora, quien acudía al educador francés Jules Payot para explicar los mecanismos de la religión en las emociones del pueblo:

Las emociones religiosas en épocas o lugares en que domina la fe, nada sospechoso, forman un conjunto de extraordinaria energía, porque están compuestas de sentimientos elementales, ya muy potentes por sí mismos y agrupados en apretado haz. El miedo a la opinión pública, el respeto a la autoridad de personas revestidas de carácter sagrado, los recuerdos acumulados de la educación, el temor de eternos castigos, la esperanza del cielo, el terror de un Dios justiciero, presente en todas partes, que todo lo ve y todo lo oye y penetra hasta en los más recónditos pensamientos, todo esto concluye por fundirse, constituyendo un estado afectivo extremadamente complejo, aunque parezca simple a la conciencia. A la abrasadora llama de este sentimiento tan vigoroso *se efectúan soldaduras definitivas entre ideas y actos*; y así es como en las naturalezas religiosas superiores *no es capaz una injuria de provocar la cólera, a causa de lo pronta y sincera que surge la resignación*, ni la castidad ocasiona luchas por lo aniquiladas, mortecinas y depuradas que se hallan en ellas las excitaciones sensuales que inflaman los cerebros de los seres mortales inferiores. ¡Hermoso ejemplo este del triunfo obtenido contra instintos muy poderosos por el solo antagonismo de sentimientos elevados!” (Payot citado en Mora, 132-133, cursivas añadidas)

Nuevamente aparece aquí la idea principal de cualquier thymo-política: establecer un control afectivo al servicio de la colectividad. Pero a diferencia de lo que proponía

Platón –poner la cólera de acuerdo con la razón para dominar las concupiscencias-, de lo que aquí se trataba era de neutralizar por completo la cólera (el *thymós*) de manera que la resignación fuera una realidad *antes* de que se disparara cualquier respuesta emotiva. Esta es, pues, una versión conservadora del papel que la religión debía cumplir en la sociedad colombiana: producir un mundo de sentido en el que la combinación de recuerdos, experiencias, discursos y emociones totalizaran la resignación, haciéndola aparecer como algo natural y necesario. Más allá del tema religioso, lo que me interesa señalar es que en esta retórica de oposiciones binarias las emociones jugaban un papel determinante para darle una cohesión no proposicional a diferentes mundos de sentido, ayudando así a definir las posiciones y argumentos de quienes participaban en la discusión.

En efecto, a pesar de la variedad de posiciones, diagnósticos y propuestas presentes en esta coyuntura, en la mayoría de las intervenciones hay una presencia explícita o velada del tema afectivo, emocional y volitivo, ligado siempre a juicios de valor. Pero ¿a qué hacen referencia palabras como *melancolía* o *alegría* en estos contextos? Evidentemente, la debilidad física no es necesariamente lo mismo que un ánimo melancólico. Sin embargo, en López de Mesa estas dos categorías parecen fundirse constantemente. ¿Es esta melancolía la misma a la que se refiere Freud en su texto *Duelo y melancolía* cuando habla de una “desazón profundamente dolida”, un “rebajamiento del yo” producido por una pérdida que se sustrae a la conciencia y es por lo tanto imposible de llorar (2092)? Si es así, ¿cuál era la pérdida que producía este efecto emocional?

Como ya se dijo, para Luis María Mora era evidente que la melancolía era resultado de la pérdida de la patria y la lengua en manos de los conquistadores más de cuatro siglos atrás. Sin embargo, ubicar la pérdida en un pasado tan remoto bien podía ser una forma de ocultar -a través de una idealización romántica del indio y el campesino- otras posibles causas de una melancolía social patológica. Por eso algunos otros como Armando Solano tocaban un punto álgido al señalar que tal vez esa pérdida no era algo tan lejano en el tiempo, sino más bien algo que se experimentaba en pleno siglo XX como un dolor cotidiano y persistente:

Ellos saben, ciertamente, que sufren. Pero creen que el dolor es su patrimonio, que nacieron para él, y que sólo descansarán con la muerte. La idea de casta privilegiada y

dominante, predestinada a la riqueza y a la felicidad, no tiene en este país sustentación más sólida que la que le dan los pobres, posesionados de su miseria como de un atributo orgánico, y convencidos de que sería sacrílego atentar, ni con tímidas solicitudes, contra la fortuna de los amos (...). Yo perdonaría que no se siga llamando pomposamente por nuestros magnos estadistas, capital humano a la vasta y muda muchedumbre que labra la tierra, en cambio de que no se la dejara desgranar sobre la fosa común en la forma de hecatombe como ahora cae. No hay médicos oficiales para los campesinos; no hay drogas gratuitas para ellos. El peón que falta al trabajo deja de ganar, es reemplazado y se acabó. Nadie sabe, nadie quiere saber, si en la infecta covacha se quema de calentura y está contagiando a la astrosa chiquillería que pulula y se arrastra por el suelo como un nido de larvas (73-74).

En condiciones como estas, no es de extrañar que los campesinos, los artesanos y los trabajadores tuvieran a ojos de la élite un ánimo depresivo y melancólico, debilidad constante y falta de iniciativa. Tal vez por esta razón, la acción del gobierno liberal trató de abarcar todos los frentes, desde la higiene y la salud pública hasta la transformación artística y cultural, pasando por una reforma a la educación. Sin embargo, como se verá más adelante, el desarrollo de una política para el manejo de las emociones a través de la música nunca llegaría a ser realidad como una iniciativa explícita del Estado colombiano, al igual que muchos de los objetivos de los gobiernos liberales.

2.2. La melancolía en el campo musical

Hacer que nuestro pueblo y nuestros niños canten es preparar generaciones alegres, saludables y optimistas; es elevar el nivel moral de nuestro pueblo y abrir brillantes horizontes dentro de su triste y dolorosa vida. Considero que la creación de sociedades corales, aún en los pueblos más pequeños de nuestra nación, es la más fantástica medida de higiene espiritual, e incluso física que podemos emprender

(Gustavo Santos citado en Muñoz 130).

Como ya se mencionó, la discusión sobre la melancolía indígena aparecía frecuentemente relacionada con el aparente carácter melancólico de la producción artística y cultural, incluyendo a las músicas nacionales. Armando Solano, por ejemplo, incluía en su libro una descripción que no se limitaba a las músicas del altiplano cundiboyacense:

Escuchad las músicas de la raza. Desde el ritmo lento y procesional, avaro en notas, que acompaña y desarrolla con lentitudes de boa los recamados desfiles religiosos, hasta el que rige las danzas del pueblo en sus festejos. Nuestra música de cuerda local, la que se toca sólo en ocasiones de franca diversión, ¿no hace por ventura agolpar las lágrimas, no precipita hasta ahogarnos el latido del corazón, no produce inquietud, un anhelo misterioso, una visión cinematográfica de añoranzas de dichas muertas, de ilusiones destrozadas, mortal tristeza, en fin, deseo irresistible de anulación y de olvido? La música es el lamento irrazonado, el grito inconsciente, la interjección alada y vibrante que lanzan las multitudes agobiadas por el sufrimiento y de rodillas frente al enigma de la tierra. Y el dolor de esa música nuestra o de los elementos musicales criollos que poseemos, no es el privilegio de la gente que puebla la altiplanicie de Boyacá y Cundinamarca. He oído con religiosa unción y con espíritu inquisitivo las coplas populares del Tolima y de otras regiones, dejativas y lentas aunque digan de triunfos y venturas (...). Melancolía, cruel melancolía, en esas almas leves que producen la impresión de no sentir en aquellos climas pródigos el peso de la vida. Esas canciones que impulsan el remo y acompañan la vuelta del trapiche, tienen un dejo tan amargo, que si por primera vez las escucháis no os explicaréis cómo es que en este juego de dolores no se ha disuelto ya nuestra raza (13-14).

Esta caracterización de las “músicas de la raza” no era algo nuevo. Desde el siglo XIX, existía ya toda una producción literaria encaminada a resaltar la naturaleza simultáneamente alegre y melancólica del bambuco, como la que rastrea Harry Davidson en su *Diccionario folclórico de Colombia* (1969). Un ejemplo es el famoso poema “El bambuco”, publicado por Rafael Pombo en 1872, entre cuyas estrofas se encuentran las siguientes:

Una melodía incierta
Íntima, desgarradora
Compañera del que llora
Y que al dolor nos despierta;

O una risa de placer,
Instadora, turbulenta,
Que arrebatada, que impaciente,
Con eléctrico poder.

(...)

Y bien se ve que no miente,
Pues hijo de padre tal,
Es como él triste y jovial
Quejumbroso inconsecuente

(...)

Y así respóndele fiel
El corazón donde llega:
Con él el alegre juega
Y el triste llora con él

(...)

Porque ha fundido aquel aire
La indiana melancolía
Con la africana ardentía
Y el guapo andaluz donaire

(citado en Davidson 322 ss.)

Otros ejemplos famosos son los que aporta el ensayista José María Samper quien afirmaba en 1864: “cada bambuco me daba la idea de la mayor dicha i la mayor melancolía que el amor pueda inspirar a un ser humano”, y en 1868 decía en otro texto que esta danza tenía “la singularidad de expresar al mismo tiempo la melancolía y el gozo” (Davidson 96). De igual manera, en la novela “Manuela” de Eugenio Díaz – terminada en 1889-, un personaje dice: “el bambuco inspira tristeza a los tristes y a los alegres les inspira alegría” (Davidson 97). Unos años antes, en 1881, el escritor Demetrio Viana comentaba que el bambuco “traduce mejor la alegría o la pena, la súplica humilde del amante infortunado, o la queja melancólica del que llora ausente” (Davidson 97), y ya en 1913 don Pedro María Ibáñez se preguntaba “qué sentimientos infunden en el alma aquellas notas sentidas, alegres y a la par tan dulcemente tristes, tan hondamente conmovedoras” (Davidson 97). Aún en la década de 1940, Enrique Naranjo decía: “Así es el bambuco; mezcla de melancolía, mezcla de alegría”; y hacia finales de esa misma década Daniel Zamudio concluía que “el bambuco es un aire de *alegre melancolía*” (Davidson 98)

¿Cómo explicar un acuerdo tan extendido sobre la emocionalidad simultáneamente alegre y melancólica del bambuco? Davidson cita una “Cartilla de folklore tolimense”

publicada en Ibagué hacia 1935 en la que un autor desconocido hacía la siguiente interpretación, según la cual los bambucos:

... son un sollozo con música. Porque el bambuco, cuya música tiene un ritmo alígero, menudo y caprichoso, hasta el punto de que los clásicos del pentagrama no han podido acomodarse a él ni interpretarlo con facilidad y acierto, no es alegre esencialmente. *Si la música invita al regocijo, el baile, al caballo fiestero, la letra es, generalmente, una quejumbre...* Quien haya oído muchos bambucos recordará el lamento que la mayoría de ellos expresa: son siempre la nostalgia de las cosas idas; de amores truncos, de la tierra lejana... Es un mundo de tristeza que sacude el ritmo rápido y frenético, como para que pase más pronto (97-98, cursivas añadidas).

En otras palabras, este autor sugiere que la melancolía percibida en el bambuco era un aporte de las letras, más que de las estructuras sonoras. Lo cierto es que como lo muestra la cita de Armando Solano con la que comencé este apartado, para muchos observadores de los años veinte y treinta la representación melancólica era la que tenía más peso y era la que se mencionaba con más frecuencia. El mismo Luis López de Mesa escribía,

...sería alocada testarudez negar la existencia de un ritmo regional mestizo, principalmente notable entre los labriegos boyacenses. Este aire, tan bien estructurado en el bambuco y en el pasillo, es lo que constituye el germen de la música colombiana. Ritmo en que el alma nacional vierte sus variados sentimientos, *principalmente melancólicos, como la raza india* que lo impone a través del criollismo que hoy la continua y representa” (*De cómo se ha formado* 243, cursivas añadidas).

Como se puede ver, López de Mesa hace aquí una relación directa entre las músicas andinas, la raza indígena y el ánimo melancólico. Sin embargo, el mismo autor que condenaba la melancolía de la conversación y de las artes como una característica nociva, propia de un “romanticismo gemebundo”, en ningún momento criticaba al bambuco o al pasillo por estar cargados, supuestamente, con una emoción similar. Antes bien, se sumaba a quienes consideraban que estos ritmos eran vehículo privilegiado del “alma nacional”. Con este gesto, López de Mesa estaba de hecho asumiendo una posición en relación con un acalorado debate sobre la música nacional que se venía dando desde la década anterior y que tenía como protagonistas a los personajes más

destacados del medio musical colombiano.

Dicho debate tuvo sus momentos más álgidos en las columnas que los querellantes escribieron en el periódico “Mundo al Día” entre 1924 y 1938. Por un lado estaban quienes defendían la existencia de una música nacional en las estilizaciones populares que músicos como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo habían realizado sobre ritmos como el pasillo y el bambuco. Por el otro lado, estaban quienes negaban, no sólo el carácter nacional de estas músicas, sino también su potencial estético para servir como base a una música representativa de la nación. En este texto no me puedo detener en los detalles del debate, pero sí me interesa resaltar algunos de los argumentos utilizados, en la medida en que tienen que ver con la discusión que he venido desarrollando.²⁴ Por ejemplo, vale la pena mencionar un interesante antecedente del debate en un artículo publicado en 1916 en la revista *Cultura* por Gustavo Santos, futuro director de la Dirección Nacional de Bellas Artes y hermano de quien sería el tercer presidente de la “república liberal”. Por ese entonces, Santos se expresaba en estos términos:

He ahí nuestro folclor, que apenas si merece tal nombre. En realidad, carecemos de la canción popular propiamente dicha, la canción popular que es ingenua, sencilla, airosamente rítmica, que oímos cantar en los pueblos a los niños, en los caminos al caminante, en los campos al trabajador, al caer de la tarde a los labradores que regresan de su trabajo. Nuestro pueblo gime de vez en cuando, y de resto se contenta con vagos sonos con los cuales se distrae, o monótonos aires de danza, *pero no canta, es un pueblo triste, silencioso*, y esto por serias razones psicológicas, no porque carezca de temperamento musical” (296, cursivas añadidas).

En este fragmento se puede notar que Santos tenía un referente previo de lo que debía ser una “canción popular” y en tal esquema no encajaban adecuadamente las prácticas musicales de los campesinos que él había visto. Para él, aparentemente, esto se debía a la misma debilidad crónica, la misma falta de impulso vital y el mismo ánimo depresivo que discutí en el apartado anterior. Por eso decía también: “observad en nuestros campos al pobre trabajador. ¿Cómo queréis que aquellos seres lamentables canten? ¿Qué melodía puede surgir de seres raquícos, hambrientos, cuya personalidad linda

²⁴ El lector puede remitirse al texto de Jaime Cortés *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día 1924-1938* (2004).

con la del animal?” (297). Así pues, para Santos la música folclórica nacional simplemente no existía. Al menos no en relación con la idea preconcebida de lo que para él debía ser un folclor “sano”.²⁵ ¿Qué eran entonces esos “aires nacionales” que se estaban empezando a grabar en Estados Unidos y México y a interpretar en giras como la que hizo a principios de siglo la Lira colombiana de Morales Pino? ¿A quién pertenecía la música que se presentaría como “nacional” en exposiciones internacionales como la de Sevilla en 1929?²⁶ Para Santos la respuesta a esta pregunta era contundente:

Ninguna de estas canciones sale del pueblo o llega a él: salen de ciertos medios románticos, y allí encuentran sus éxitos. Y no queremos negar esos éxitos; ¿a quién no evocan nuestras canciones mil recuerdos adorables? Pero no confundamos estas asociaciones de ideas con la música verdaderamente popular, no concluyamos, porque nos conmueven por razones de índole personal, que aquellos aires son la síntesis del alma musical de nuestro país (298).

Otros autores han señalado en textos recientes que la música andina colombiana en realidad tiene muy poco de campesina y se trata más bien de una producción principalmente urbana. Hernán Restrepo Duque lo dice con claridad: “La canción colombiana, en general, no tiene de campestre sino los temas literarios y en algunos casos los giros idiomáticos imitados por los poetas urbanos. Nació en las ciudades. La hicieron los poetas cultos, de moda” (*Lo que cuentan* 94). Sin embargo, con este tipo de afirmaciones se corre el riesgo de negar e invisibilizar las prácticas musicales existentes en las zonas rurales, que de todos modos tenían un parentesco con los bambucos, pasillos torbellinos y guabinas producidos en las ciudades por una élite bohemia y para la industria discográfica. Un ejemplo de cómo se podían comunicar ambos mundos es el

²⁵ Frente a estas afirmaciones de Santos, vale la pena citar a Emirto de Lima, quien escribía en 1942 refiriéndose a la Costa Atlántica: “El canto es indispensable en todas las faenas agrícolas y cosechas, durante el transporte del ganado de una región a otra, durante los festejos de los santos patronos, en los bautizos, las bodas y demás reuniones familiares. Entre nosotros cantan los vaqueros, los bogas, los labradores, los campesinos. Unos describen los paisajes, los panoramas de sus regiones, otros sus campiñas, valles y sembrados, otros sus hatos de ovejas, sus potros juguetones, sus vacadas, los más, su casita, inseparable de su historia íntima y llena de claridades y de afectos” (205).

²⁶ En 1929 el gobierno de Abadía Méndez designó una comisión musical para asistir a la exposición de Sevilla compuesta por Emilio Murillo, Jerónimo Velasco, Francisco Crisancho y el dueto de Wills y Escobar (Rico 99). Esta designación muestra que la llamada “música nacional” no era vista como tal únicamente por quienes participaban en la polémica, sino también por el gobierno conservador.

de Emilio Murillo, quien frecuentemente tomaba melodías populares escuchadas en la calle o en el campo, las arreglaba, les adaptaba un texto de algún poeta reconocido y las presentaba como composiciones propias.²⁷ Este ejemplo muestra que en algunos casos el material musical podía tener de hecho una base campesina, mientras los textos eran tomados de lo más selecto de la cultura letrada con el fin de “legitimar” la canción y dotarla de “buen gusto”.

Pero en todo caso, desde la perspectiva de Gustavo Santos, los bambucos y pasillos que se bailaban en los salones bogotanos desde el siglo XIX no podían venir del pueblo porque se trataba de “fiorituras lloronas”, propias de una cultura letrada quejumbrosa: “Aquello es, un poco de neurastenia, cantada en malos versos: aquello no es sano, y nunca un canto popular fue malsano, porque, ya lo dijimos, el canto popular es un brote de vida vigorosa” (297). Esta perspectiva no era, ni mucho menos, exclusiva de Santos. En junio de 1918, un articulista de apellidos López-Penha escribía en la revista *Cromos* un texto con una argumentación muy interesante para este trabajo. En primer lugar, decía que “la música de las razas inferiores es siempre triste; tiene por base orgánica las tonalidades menores”. En segundo lugar, comentaba que “la rara tristeza que se desprende de este género de música, de la cual, en Colombia, el bambuco encarna una de sus manifestaciones más elevadas, es genuina expresión del alma racial, atormentada como por una presciencia de muerte”. En tercer lugar, afirmaba que “la tristeza constituye siempre un grave síntoma de derrota, un infalible pronóstico de quiebra moral” y “determina un estado peligrosísimo para la vida”. Por esta razón, llamaba a una acción rápida: “menester es reaccionar contra ella rudamente, con la mayor presteza, antes que la malsana dulzura que se desprende de ese sentimiento de sutil languidez, que casi siempre la acompaña, se apodere a modo de vampiro de nuestro ser todo y nos sustraiga lo que resta de sangre roja en nuestras arterias”. En consecuencia, el señor López-Penha concluía que: “todo arte que sea en algún modo exponente de un estado tan disolutivo para la vida, como lo es la tristeza, constituye ya de por sí un arte sospechoso y debe tenerse por enteramente *contrario a la vida*” (*Revista Cromos* No. 119 junio 22 de 1918, p. 337, cursivas en el original).

²⁷ Este es el caso de canciones tan conocidas como “El trapiche”, “Canoíta” y “El guatecano” (Rico Salazar 81ss).

Como se puede ver, estas posiciones, ambas anteriores a 1920, estaban ya en consonancia con la que defendería López de Mesa en 1934: la cultura literaria heredada del siglo XIX, era vista por algunos liberales como un “romanticismo gemebundo” que no podía constituir una base sólida para la construcción de un proyecto de nación porque amenazaba con aumentar la debilidad vital de los colombianos en lugar de combatirla. Como sugerí anteriormente, es posible que en este rechazo frente a la melancolía romántica de los músicos bohemios bogotanos también pesaran consideraciones de índole política, pues esta “cultura” letrada, opuesta a la “civilización” técnico-científica, fácilmente era asociada a los gobiernos conservadores, el fervor hispano-católico y las relaciones semi-feudales (aunque no fuera estrictamente lo mismo ni involucrara a las mismas ideas o personas).

Así, para Santos era necesario contar con una música vigorosa nacida directamente del “pueblo” y no de unos pocos músicos urbanos, bohemios y románticos de clase media. Lo que éstos hacían no se podía llamar música popular porque no contenía el “alma” nacional. Pero si lo que se conocía como música nacional no venía del pueblo ¿de dónde venía? Según Santos,

El origen de este género de música, impropriamente llamada popular, y cuya tristeza varía en su forma literaria pero en su forma musical varía muy poco, es bien claro. Los españoles que vinieron en tiempo de la Conquista (sic), andaluces muchos, aventureros la mayor parte, sintieron aquí la nostalgia de su tierra natal, y empezaron, ellos, raza fuerte, es decir, raza que canta, a cantar su tierra lejana, sus familias, sus amores, y la nostalgia iba creciendo a medida que el tiempo pasaba, y esa alma andaluza, tan extraña y tan fúnebre a pesar de sus claveles rojos y el cascabeleo de sus equipajes y el alma aventurera, acabaron por crear una música melancólica, triste, desgarradora, neurasténica” (298).

Un punto interesante del argumento de Santos es que atribuía la melancolía de las músicas llamadas “nacionales” a esta herencia hispánica y no a la raza indígena como sí lo hacían López de Mesa, Solano y otros. En términos generales su idea era que el “sano” folclor español se había corrompido poco a poco en manos del romanticismo criollo que López de Mesa iba a calificar como “gemebundo” dos décadas más tarde. Esto lo llevaba a distinguir dos tipos de tristeza en la música: una “genuina”, presente en el folclor de países europeos en cuyas canciones se hablaba de vivencias reales y

cotidianas, y una “postiza”, producto de una mala imitación de músicas importadas. Sobre este punto, vale la pena citar a Santos extensamente:

Es cierto que hay en nuestra sicología un elemento de tristeza que explican claras causas; pero no es esta tristeza filón explotable; no debemos contar con ella para ninguna tarea constructora, porque no es fecunda, no es vigorosa, no es serena, no es trascendental, como la que atormenta al alma rusa, por ejemplo. Hay una tristeza filosófica, esta del pueblo ruso, origen de las más bellas obras, y otra tristeza, que viene de una sensación de impotencia, de debilidad de sangre, de abatimiento, que puede explicar una vida miserable de pueblo esclavo; ésta no es fecunda, de ésta nada puede esperarse; es una enfermedad que debe combatirse lejos de alimentar; y es este el caso de nuestra tristeza (...). De aquí que llamemos falsa la adaptación de canciones que respiran tristezas que fueron conscientes, a nuestra tristeza orgánica inconsciente, y que agreguemos que muchas veces es cómica, pues es la inconsciencia misma disfrazada de consciencia, la esencia de lo cómico, y que digamos, por último, que es ella siempre perjudicial porque *alimenta una enfermedad*. Independientemente, pues, de su insignificancia musical que es muy grande, su valor psicológico nos la hace inaceptable, como elemento aprovechable en nuestra música nacional (298-299, cursivas añadidas).

En resumen, para Santos el deprimido pueblo colombiano no estaba en capacidad de producir ningún tipo de música popular que fuera digna de tal nombre, pero las canciones que componían los músicos de las ciudades tampoco podían servir para este propósito por estar aquejadas de una melancolía quejumbrosa y nociva que sólo podía alimentar la “enfermedad” afectiva del país.

El problema consistía en que la nación necesitaba de una música que la representara, a la manera de las escuelas nacionalistas europeas del siglo XIX. Intelectuales como Santos creían que Smetana, Dvořák, Sibelius o Mussorgsky habían sido capaces de crear grandes obras porque el material folclórico en que se habían basado para ello era vivo y robusto. Pero, ¿qué futuro podía tener la música colombiana si el pueblo *no cantaba* y lo que se tenía por “música nacional” no era más que una mala adaptación de tristezas ajenas? Este problema estaba directamente relacionado con la construcción de la nacionalidad a través de unas emociones musicales que pudieran levantar al pueblo infundiéndole vigor y optimismo. El problema no se reducía a lo musical, sino que apuntaba a la construcción de una *subjetividad* específica que se pudiera poner al

servicio del progreso nacional.

Aunque Santos había estudiado música en París, y la mayoría de sus actividades se movían en el campo de las artes, su perfil era claramente el de un político interesado en jugar un papel protagónico en el desarrollo del país. Por eso sus planteamientos daban prioridad a los efectos que la música pudiera tener sobre la población en general, aun si eso significaba dejar de lado cierto recelo nacionalista:

Habrán quienes reclamen para nuestro país la originalidad, habrá quienes rechacen airados todo elemento extranjero como humillante y sólo acepten lo nacional. ¡Patrioterías candorosas, enternecedoras! Originalidad viene de origen, y el nuestro como pueblo civilizado es español (...). Es necesario, por todos los medios posibles, inocular en nuestro pueblo, en nuestra alma el folclor español, haciéndolo cantar, explicándolo en las escuelas primarias. En suma, debemos injertar el alma musical de nuestros antepasados en nuestra sangre (...). Pero ante todo, debemos suscitar esas mil partículas de genio, *debemos crear la atmósfera propicia, cambiando el silencio trágico de nuestro pueblo, en un sano optimismo que se exteriorice en canciones alegres y expresivas*; debemos hacer cantar a nuestro pueblo, porque Platón tenía razón cuando decía que la falta de música era la marca de un espíritu vulgar y de un corazón perverso, en tanto que la música llenaba el alma de sabiduría y de bondad (301-302, cursivas añadidas).

La prioridad para Santos era entonces contar con una música emocionalmente progresista, una música alegre y optimista que creara una “atmósfera propicia” para encaminar al país por la senda del progreso industrial. Por eso, ante la aparente ausencia de músicas autóctonas que tuvieran estas características, su propuesta consistía en abrazar el folclor español como propio. Ahora bien, ¿qué características podían tener las músicas campesinas como para que Santos expresara de manera categórica que el pueblo colombiano “no canta”? No existen muchas fuentes que permitan conocer en profundidad cómo sonaban las músicas campesinas en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, sí se puede tener pistas sobre el tipo de emociones que expresaban e inducían. Una nota publicada en la revista *Cromos* sobre el día del campesino en Fómeneque, Cundinamarca, decía así:

Y si de aquel toldo pasamos a otro notamos que acaso hemos perdido lo mejor de la fiesta

porque dentro de un círculo formado por una barrera humana se está bailando el tres y el bambuco con un ánimo tal que los espectadores exclaman: ¡Viva quien baila! Alguno de los danzantes prorrumpe: ¡Viva mi pareja! A lo que la aludida tiene que responder: ¡Viva quien dice! (...) Y el tres y el bambuco no han terminado, y la fiesta sigue, y el licor merma; el entusiasmo hace explosión y las coplas menudean, y en todas partes se baila bueno y parejo, y risa y risa y sin cuartilla (José Antonio León, en Revista *Cromos* 941, 10 de noviembre de 1934, s.p.)

Este escenario no parece coincidir con la imagen de unos campesinos demacrados, fatigados y sin voluntad alguna. Y tampoco describe el tipo de entorno que podría rodear a una música triste y melancólica. Por el contrario, describe una música en la que los danzantes encontraban elementos propicios para el baile y el entusiasmo. Sin embargo, existían otras razones por las que prácticas como esta no podían ser aceptadas como base para la construcción de una música nacional. Por un lado, se trataba de músicas pensadas para bailar, y no para ser escuchadas con actitud contemplativa. Pero además entre algunos críticos se repetía el argumento de su pobreza técnica y los “errores” en su composición e interpretación. Este era, por lo menos el punto de vista de Guillermo Uribe Holguín, compositor y director del Conservatorio, quien en 1923 dictó una conferencia sobre la música nacional. En su discurso, Uribe Holguín señalaba que tanto las músicas campesinas como las canciones populares urbanas, estaban plagadas de errores técnicos, lo que las convertía en material poco aprovechable para una depuración musical de gran envergadura. A manera de ejemplo, decía que el tiple era un instrumento “rudimentario y deficiente” porque su digitación normalmente implicaba incurrir en paralelismos y en duplicación de terceras, “cosa reprobada como lo sabe el estudiante de armonía en su primera lección” (138). En consecuencia, al igual que Santos, Uribe era partidario de adoptar como propio el folclor español:

Llegó aquí el punto culminante de esta mal hilvanada plática: nuestra tradición musical debemos buscarla en la madre patria. Allí está el tesoro que nos pertenece por herencia y que hay quienes se esfuerzan en buscarlo en el caos indígena. Allí está, como también la tradición de la lengua y de las artes plásticas (137).

Cabe señalar que Uribe Holguín y Gustavo Santos habían sido amigos de infancia y ambos habían estudiado música en la *Schola Cantorum* de París (aunque Santos había interrumpido sus estudios para dedicarse a otras actividades). Sin embargo, su amistad

se vio perjudicada por el regreso a Colombia de Antonio María Valencia, -quien también había estudiado en la *Schola Cantorum*- para ser profesor en el conservatorio dirigido por Uribe Holguín. Uno de los núcleos de la discordia fue la publicación que hizo Valencia en 1932 del texto “Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia” (1932), en el cual planteaba duras críticas al conservatorio y proponía una serie de criterios que según él debían ser tenidos en cuenta para la formación musical profesional en el país:

El Conservatorio, como organismo ideológico, como agente propulsor del Arte y modelador del gusto estético, debe figurar a la vanguardia de *las renovaciones espirituales que impone el progreso de la nacionalidad*. En consecuencia todo colombiano que se dedique al estudio de las Bellas Artes, debe preocuparse por la excelencia de los frutos que dé nuestra primera escuela oficial de música, por la efectividad de su labor constructiva, consagrando todo su entusiasmo y todo el acopio de sus conocimientos al servicio de causa noble (3, cursivas añadidas)

Algunos de los puntos en que Valencia hacía más énfasis eran los que tenían que ver con la reflexión sobre el papel de la música en la sociedad, el mejoramiento de las condiciones materiales y sociales de los músicos y la necesidad de basar cualquier escuela nacional en investigaciones y análisis sobre la música local (Gil 19). Este discurso, al parecer, tuvo buen recibo en Gustavo Santos quien, como ya se dijo, estaba más preocupado por los impactos sociales de la música, que por los asuntos principalmente estéticos que ocupaban a Uribe Holguín como cabeza del conservatorio.

En consecuencia, cuando Santos fue nombrado como primera cabeza de la Dirección Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Educación en 1935, una de sus primeras decisiones fue la de anexar el Conservatorio a la Universidad Nacional, lo cual terminaría produciendo la renuncia de su director (Gil 19). Aunque la historia de esta rivalidad puede parecer anecdótica, también se puede interpretar como un síntoma de la creciente influencia que el gobierno liberal buscaba tener en todas las áreas del conocimiento y la cultura. A partir de los fragmentos ya comentados, es indudable que Santos se veía a sí mismo como un agente central en el progreso cultural y emocional del país. En este sentido su preocupación como gestor de la actividad musical iba mucho más allá de los intereses de Uribe Holguín, para quien el conservatorio debía

orientarse exclusivamente por los cánones del arte europeo, y no había necesidad de preguntarse por la función social de la música.²⁸ Frente a esta posición, el texto de Valencia sirvió para que Santos tuviera nuevos argumentos y encontrara en él a un aliado dentro del campo musical. A partir de esta sociedad se empezó a imponer en la política musical un enfoque que veía en la educación musical una herramienta para levantar la vitalidad de la población colombiana y encaminarla por la senda del progreso industrial.

En consonancia con lo anterior, desde su llegada a la Dirección Nacional de Bellas Artes, Santos se esforzó por patrocinar orfeones de campesinos y obreros, organizar sociedades de amigos del arte y crear y fortalecer escuelas de música en diferentes ciudades del país (Gil 16). Pero una de sus acciones más interesantes fue la de idear una serie de Congresos Nacionales de Música en los que se pudiera debatir el papel social, artístico y cultural de la música en la nación, con la participación de diferentes sectores relacionados con el campo musical. El primer congreso de dicha serie fue efectivamente realizado en Ibagué en enero de 1936. Algunos de los 25 temas del congreso eran: 1) “Importancia de la música en la formación de la cultura”, 2) “La música, factor decisivo en la formación de la personalidad”, 3) “Valorización de la música colombiana en sí y en relación con la música universal” 4) “Orfeones, masas corales conjuntos vocales. Su historia. Su importancia social”, 5) “Programa para la restauración de las formas puras y típicas de bailes, cantos y coplas regionales populares”, 6) “Bailes y cantos regionales en la escuela, el colegio y la universidad”, 7) “Bailes y cantos regionales en las festividades aldeanas y en los centros y asociaciones obreras” (De Lima 188).

Este breve listado muestra que el congreso partía de la intención explícita de establecer una *política cultural* alrededor de la música, aunque no se la llamara con ese nombre. Y el espíritu que animaba dicha política no era el de dar prioridad a instituciones aparentemente elitistas y de impacto reducido, como el conservatorio, sino el de

²⁸ El mismo Uribe Holguín señalaba que el propósito más importante de Conservatorio consistía en “tomar el arte desde sus raíces, para recorrer el camino completo hasta los descubrimientos de modernismo” (89). En otras palabras, se trataba de emular la evolución musical europea por considerarla el paradigma privilegiado del desarrollo artístico. Este enfoque no necesariamente reñía con los intereses más pragmáticos de usar la música como un mecanismo eficiente de transformación social. La diferencia estaba principalmente en la prioridad que se le podía dar a uno u otro objetivo.

organizar y estimular la actividad musical en una gran variedad de contextos, consiguiendo el mayor efecto posible en la población. Sin embargo este esfuerzo no llegó a ser tan sistemático como el movimiento coral británico que había perseguido fines similares en el siglo anterior. En efecto, desde una perspectiva foucaultiana, Grant Olwage muestra que el coralismo victoriano de finales del siglo XIX estaba orientado al “mejoramiento de las clases trabajadoras y específicamente al impulso de la industria y del sentimiento nacional” (27). Pero además de estos propósitos, en dicho movimiento convergían una serie de discursos sobre la unidad nacional, la supresión de los intereses individuales y su manifestación a través de la masa coral, así como tecnologías concretas de disciplinamiento que se manifestaban en manuales de entrenamiento vocal y técnicas de ensayo. La eficiencia de este dispositivo en la producción de subjetividades llevó de hecho a extender su uso en colonias británicas como Sudáfrica (30). Es posible que Gustavo Santos tuviera en mente algo similar cuando asumió la Dirección Nacional de Bellas Artes, pero si tal propósito existió nunca llegó a tener una forma concreta y duradera comparable con el caso británico.

En todo caso, el primer Congreso Nacional de Música de 1936 fue un espacio en el que se debatieron temas centrales para el medio musical colombiano, incluyendo aspectos de la polémica sobre la música nacional que se había desarrollado desde los años veinte en “Mundo al Día” y otros medios de comunicación.²⁹ Daniel Zamudio, uno de los conferencistas iniciaba su intervención reconociendo que el común denominador del congreso era “la propulsión de la cultura musical en Colombia concediéndole gran importancia al nacionalismo” (398). Pero consideraba que para ello era necesario investigar a fondo el pasado de la música colombiana, un ejercicio que daría información no sólo sobre el potencial de las músicas folclóricas para la exploración estética, sino también sobre la cultura del pueblo y su capacidad para progresar:

La tendencia nacionalista en el arte musical no es cosa nueva; podemos decir que es tan antigua como la humanidad misma. Esto procede de razones simplemente naturales y lógicas. *La música es el lenguaje o expresión de los sentimientos, los cuales son conexos*

²⁹ Esto a pesar de las críticas de Uribe Holguín, quien a pesar de estar invitado se rehusó a asistir al congreso por considerar que tal evento no era más que “una diversión muy agradable para los músicos, aun cuando también muy costosa para la nación” (210).

en el individuo con su temperamento y su psicología, modelados y estereotipados en él por atavismo racial ante todo. De ahí que el grado de cultura y progreso de los pueblos pueda apreciarse por su arte y por el estado en que ese arte se encuentre (399, cursivas añadidas).

Así, para este conferencista, la música de los países hispanoamericanos mostraba una filiación común en relación con el folclor español y por eso su propuesta no estaba muy lejos de lo que habían planteado Gustavo Santos y Uribe Holguín dos décadas atrás: “Un mejor y recíproco conocimiento de la música popular de nuestros países hispánicos, y también un buen conocimiento del folclore español es lo primero que deben hacer nuestros músicos” (399). Esta combinación entre músicas españolas y americanas formaría para Zamudio un “acervo de material tan lujoso y abundante como para *no pensar en exotismos negroides*” (409, cursivas añadidas).

Ahora bien, la diferencia entre el texto de Santos de 1916 y la conferencia de Zamudio en el congreso de 1936 consiste principalmente en que en este segundo momento ya se reconocía la existencia de una música popular capaz de condensar aspectos “esenciales” de la nacionalidad. Es posible que esto se debiera en parte a las giras y grabaciones que varios músicos habían realizado en el transcurso de estas dos décadas, o al protagonismo que la discusión sobre la música nacional había alcanzado en la prensa, o a la simpatía que Emilio Murillo despertaba en figuras prominentes del liberalismo, como Enrique Olaya Herrera.³⁰ Lo cierto es que el mismo Santos se mostraba menos reticente a considerar los bambucos y pasillos urbanos como música nacional y Zamudio, en su conferencia, expresaba esta nueva actitud en estos términos:

Es de justicia, eso sí, rendir un homenaje a los cultivadores de ese fermento, de ese germen popular, que desarrollado convenientemente podrá llegar a formar un organismo presentable dignamente ante la civilización musical contemporánea. Esos cultivadores no son otros que nuestros compositores y *trovadores* de la música popular. Gracias a ellos, dicho sin eufemismos, el germen vive (406).

Este tipo de manifestaciones sugiere que a mediados de los años treinta –y a pesar de

³⁰ La filiación liberal de Murillo era algo bien reconocido. En la publicación de “El guatecano” en el periódico “Mundo al Día”, Murillo alteró una de las estrofas para usarla como eslogan en favor del candidato liberal de 1930: “Colombia entera /se salva al triunfar /Olaya Herrera, /y corre detrás /de su bandera /pues sólo con él /salvarse espera” (Cortés 132)

algunos contradictores cada vez más aislados como Uribe Holguín-, la música popular colombiana creada en ambientes urbanos, producida para el mercado discográfico, la radiodifusión y los espectáculos en vivo, y constituida principalmente por bambucos, pasillos y torbellinos, ya había adquirido un sólido estatus como representante de la nacionalidad.

¿En qué quedaban entonces las preocupaciones sobre el carácter melancólico y gemebundo atribuido a esta producción musical en años anteriores? Sobre esto no se encuentran muchos comentarios, pero por la naturaleza del debate se puede deducir que el propósito específico de utilizar emociones musicales positivas y optimistas para la transformación del pueblo se había diluido para dar paso a otras preocupaciones relacionadas con la amenaza que algunos percibían en el avance de las músicas negras dentro de la industria del entretenimiento. Esto es especialmente evidente en la conferencia de Daniel Zamudio, quien veía con recelo la “intromisión” de los negros africanos y su música “que mezclada con la española nos ha dado un producto híbrido y perjudicial” (405). En otro aparte de su intervención Zamudio se extendía sobre este tema así:

Una persona autorizada podría escribir algo avanzando una teoría que entraría en la jurisdicción de la nueva ciencia especulativa freudiana basada en el psicoanálisis. Estudiando el schimmy, la rumba y sus derivados, tal escrito podría llevar por epígrafe: “Primera tentativa de la humanidad a la regresión” para volver al mono. En efecto, esa música que no debiera llamarse así, es simiesca. La rumba pertenece a la música negra y traduce fielmente el primitivismo sentimental de los negros africanos. Su sicología debe hacerse teniendo en cuenta las letras con que se canta. Un texto que exprese un sentimiento elevado sobre el bajo nivel de la animalidad inferior sería exótico en la rumba. Esto no vale la pena de gastar comentarios; sólo diremos que en Colombia existe con la raza negra, este espécimen de gérmen folclórico (sic). ¿Qué se hace con él? La rumba y sus derivados, porros, sones, boleros (?!), desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes de los salones sociales; y aunque artística y estéticamente esto no revista gran importancia, no es menos cierto que se impone una depuración, que al ser tardía originaría una nueva confusión, por decir lo menos, ya que “la moda” puede arruinar lo poco típicamente genuino que tenemos (416).³¹

³¹ No deja de ser llamativo que estas afirmaciones de Zamudio vieran la luz dos años antes de la publicación del texto de Adorno sobre el carácter fetichista de la música y la *regresión de la escucha*

Para este momento varias músicas de ascendencia negra empezaban a ser ampliamente difundidas en emisoras radiales y en espectáculos públicos. El trío Matamoros se había presentado en el Teatro Faenza de Bogotá en enero de 1934 y orquestas como la *jazz band* de Anastasio Bolívar habían logrado un importante reconocimiento en la ciudad tocando repertorios norteamericanos que aparecían blanqueados pero que todavía ofrecían connotaciones de negritud. De esta manera, en el panorama musical aparecía un enemigo que las élites podían fácilmente percibir como algo aún más peligroso que el romanticismo melancólico: el primitivismo sensual de las músicas africanas.

Por esta misma razón, para varios de los músicos del interior era imperativo refutar las teorías que desde el siglo XIX planteaban que el bambuco había sido traído a Colombia por los esclavos africanos. En palabras de Zamudio: “La hipótesis negro-africana debe descartarse de una vez y si en sus inflexiones melódicas [del bambuco] se percibe el acento de los moros, lo cual es muy dudoso, ese acento habría pasado a través del alma española” (409). En el mismo sentido se manifestaba el compositor y cantante Jorge Añez, para quien el bambuco tenía un origen claramente bogotano, ligado además a la valoración de la cultura letrada,

No hay diferencia más palpable que la que existe entre la poesía romántico-sentimental de un bambuco, a las letras triviales de una rumba, de una cumbia o cumbiamba, de un porro, de un merengue, de un afro o de una conga. Los textos en que se han inspirado nuestros músicos para escribir el bambuco los constituyen poemas de la más alta esencia espiritual (...): *Ibaguereña, por verte crucé la pampa y la cima / enséñame tus bambucos con que se sufre y se goza / que en ti la llama dorada de los ensueños retoza / como el sol en los cristales del nevado del Tolima*. En cambio, las letras de las canciones de la raza de color son de este tenor: *¡Ay mama Iné / Ay, mama Iné / todo lo negro / tomamo café!* (39).

No deja de ser interesante que estas valoraciones provinieran de personas que en muchos casos apoyaban irrestrictamente el proyecto liberal. Como mencioné en el apartado anterior, la oposición entre blancura y negritud, o entre cultura letrada y cultura técnico-científica, no necesariamente coincidía con la oposición entre liberales y conservadores o entre tradición y modernidad. Si estos ejes llegaban a reforzarse era

(2009).

solamente en virtud de coyunturas que daban lugar a manipulaciones del discurso, como las caracterizaciones que cada partido hacía de sus contrarios en épocas preelectorales. Pero en el momento en que se realizó el Congreso Nacional de Música de Ibagué la preocupación central era la creación de una música nacional. Por ello no es de extrañar que varios de los participantes en este evento se empeñaran en defender “lo poco típicamente genuino” frente a lo que en ese momento se percibía como la intromisión de músicas foráneas, primitivas, negras y excesivamente corporales. En este escenario, el hecho de que algunas músicas andinas se percibieran como melancólicas dejaba de ser un problema y se convertía en un valor primordial para un medio musical que se preciaba de su herencia hispánica y letrada. Pero en esto puede haber influido el hecho de que el gobierno liberal de López Pumarejo gozaba en 1936 de una enorme aceptación popular y por lo tanto la confrontación con el conservadurismo hispano-católico había pasado a un segundo plano. De lo que se trataba en ese momento era de unir a la nación en torno a símbolos que pudieran representar la colombianidad ante el mundo. Esto puede explicar, al menos parcialmente, por qué la preocupación por las emociones musicales se diluyó en favor de la preocupación por lo nacional. En otras palabras, ya no importaba que la música popular fuera triste, siempre y cuando fuera colombiana.

Sin embargo, la persistencia del imaginario que caracterizaba a las músicas andinas colombianas como melancólicas tendría un efecto importante en los años siguientes a medida que otras músicas empezaran a ser vistas como la expresión privilegiada de emociones positivas. Como se mostrará más adelante, en ciertos círculos del Estado se mantenía una cierta preocupación por el efecto de la música en las emociones del pueblo, pero dicha preocupación no condujo a la implementación de una política directamente orientada en ese sentido. En últimas sería la industria musical la que a partir de los años cuarenta se encargaría de privilegiar el optimismo, la alegría y el entusiasmo, con la entrada en el interior de las músicas de la costa Atlántica. Y esto a su vez ayudaría a reforzar la caracterización de las músicas andinas como frías tristes y aburridas.

Pero antes de abordar esa transformación considero necesario abordar los materiales musicales de las músicas populares andinas colombianas, con el fin de explorar de qué manera en ellas se terminó condensando una sonoridad pretendidamente “melancólica”. Como sugerí en el primer capítulo, la significación musical no se encuentra contenida

en las estructuras sonoras, pero tampoco es algo que surja del oyente de manera arbitraria y caprichosa. La significación musical es el producto de una articulación en la que se encuentran la historia auditiva del oyente, la historia de los discursos alrededor de la música y la historia de los significados que se han ido sedimentando alrededor del material musical dentro de una cultura. En los apartados anteriores traté de establecer los principales ejes discursivos que atravesaron el campo musical durante los años treinta en relación con las emociones musicales. En el siguiente apartado me concentraré en describir el proceso de convencionalización a través del cual los pasillos y bambucos urbanos de principios del siglo XX llegaron a ser asociados a una emocionalidad específica: la melancolía.

2.3. Semiosis de la melancolía musical

Art matters because it provides heightened, intensified, and highly integrated experiences of meaning, using all of our ordinary resources for meaning-making

(Johnson xiii)

¿Cómo puede el sonido musical llegar a ser melancólico? Harry Davidson se hace esta misma pregunta en su volumen sobre el bambuco y concluye que hay dos razones principales para que este género esté principalmente asociado a emociones tristes. En primer lugar está el *modo*: Davidson acude a Pedro María Ibáñez, a Narciso Garay y a Juan Crisóstomo Osorio para afirmar que el bambuco en el siglo XIX se tocaba mayoritariamente en modo menor, que ya para esta época era percibido en el mundo occidental como “triste i patético” (Davidson 100). El hecho de que el bambuco canción compuesto en contextos urbanos contenga una modulación a la paralela mayor no hace sino aumentar esta percepción, pues como escribía Gustavo Otero Muñoz, el bambuco “se toca siempre en el tiple por tono menor y se canta una parte en mayor, contraste que lo hace más triste y melancólico de lo que en sí es” (Davidson 101). Pero además el uso del modo menor en el bambuco también producía algunas características melódicas que para Uribe Holguín eran causa de “una tristeza chillona, que se busca por medio del modo menor con la sola alteración de la sensible, haciéndose así el intervalo de segunda aumentada, considerado triste” (Davidson 101). Por otro lado, además de estas características, Davidson señala que la melancolía se puede atribuir en gran medida a la

expresión del canto del bambuco, caracterizado por el uso de terceras y sextas paralelas y una frecuente inclusión de “calderones y ritenutos” al principio y al final de las frases (101).

Estas consideraciones tienen sustento y son intuitivas, es decir, corresponden con el “sentido común” que un oyente colombiano podría tener al respecto. Sin embargo una investigación sobre procesos de significación musical tiene que ir más allá para encontrar cómo este sentido común auditivo ha sido construido social y musicalmente, y qué representaciones han sido excluidas en el camino. Por esa razón, en este apartado exploraré algunas claves que permitan entender cómo ha sido el proceso por el cual no sólo el bambuco sino también otras músicas andinas han sido sistemáticamente asociadas desde el siglo XIX con la idea de melancolía. Para ello, es necesario hacer un pequeño desvío por ciertas músicas de los Andes peruanos, ecuatorianos y bolivianos.

Es un lugar común afirmar que muchas músicas indígenas de los Andes hacen uso de la escala pentatónica menor, especialmente desde que los esposos Raoul y Marguerite d’Harcourt publicaron su texto *La musique des Incas* (1925). En este texto señalaban no sólo el carácter pentatónico de esta música, sino también su posible relación con la de otros “pueblos primitivos”.³² Al margen de los problemas que tiene la forma generalizadora en que los d’Harcourt decretaron la pentafonía incaica, es claro que otros observadores han registrado la amplia utilización de giros pentatónicos en combinación con diferentes grados de la escala diatónica, en géneros reconocidamente andinos como el huayno y el yaraví.

En 1934 el crítico estadounidense Winthrop Sargeant publicó un artículo en el que analizó algunas melodías indígenas llegando a la conclusión de que “apenas uno entra al campo montañoso del interior peruano, uno encuentra la escala pentatónica” (233). Pero Sargeant identifica varias posibilidades de modificación de la escala. Una de ellas consiste en omitir el tercer grado de la escala pentatónica menor, produciendo un modo que se reduce a una tríada menor con séptima menor (235). Otras variaciones frecuentes

³² El musicólogo Julio Mendivil ya ha señalado la naturalización y la homogeneización de la música peruana que conlleva este discurso y su aceptación acrítica hasta nuestros días (2009)

consisten en que a la escala pentatónica menor ocasionalmente se le interpole un sonido un tono arriba de la tónica y otro medio tono debajo de la subtónica, produciendo una escala similar a la dórica (239). Lo anterior muestra que la pentafonía no es un rasgo primordial y necesario de la música de los Andes, sino una sonoridad que se hace evidente en algunos giros melódicos y que sin embargo no permite dar cuenta de la totalidad del material melódico. Desde este punto de vista, las melodías transcritas por Sargeant se pueden describir más bien como melodías diatónicas con un protagonismo claro de gestos melódicos que involucran la combinación de una segunda mayor y una tercera menor descendentes –especialmente entre los grados $\wedge 8$, $\wedge 7$ y $\wedge 5$ de una escala eólica o dórica– produciendo una sonoridad que remite a la escala pentatónica. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el yaraví “Tuta Quilla” transcrito por Sargeant (Fig. 1).

“Tuta Quilla”

No. 9. Yaravi (Huancavelica)
(Kena)

(♩ = 120)



The musical score for "Tuta Quilla" is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a tempo marking of quarter note = 120. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody, showing a descending line in the final measures. The key signature has one sharp (F#).

Fig. 1. Melodía de Yaraví. Transcripción tomada de Sargeant (240)

Además del giro melódico mencionado que es especialmente evidente en los compases 3 y 5 de este ejemplo, la escala pentatónica aparece completa en los compases 4 y 6, de manera descendente, terminando en el tercer grado. Lo anterior podría sugerir que la escala efectivamente usada es una pentatónica *mayor* correspondiente a la tonalidad relativa de la tonalidad original. Sin embargo, al respecto Sargeant explica que:

Las melodías quechuas que terminan en la tercera del modo no son poco frecuentes. En la mayoría de los casos, sin embargo, éstas no muestran diferencia de construcción, o cambio en el centro de gravedad melódico y, excepto por el hecho de que terminan en una nota diferente, no hay forma de distinguirlas de las melodías en el segundo modo [el modo pentatónico menor] (238, T.A.).

En efecto, seis de las melodías transcritas en el artículo (las que usan grados adicionales a la escala pentatónica), muestran de manera reiterada un gesto cadencial que consiste en la escala pentatónica descendente, ya sea desde la tónica o desde la subtónica, terminando en el tercer grado del modo menor.³³ Las figuras 2.1 y 2.2 son un ejemplo claro de lo anterior:

“Cusisiñana”
(Played by the Estudiantina Duncker)

No. 10. (Southern Peru)
(Kena)

The musical score for "Cusisiñana" is presented in a single system with five staves. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The music features a descending pentatonic scale motif that ends on the third degree of the mode minor.

Fig. 2.1. Melodía de Kena. Transcripción tomada de Sargeant (241)

³³ Sargeant no es el único que registra la presencia reiterada de este gesto. Al hablar de los aportes de la música aborigen al pasillo ecuatoriano, Johannes Riedel dice que más allá de ser un símbolo de ecuatorianidad, el pasillo adopta motivos musicales de la música indígena, entre ellos, un “patrón de escala pentatónica descendente” (13).

No. 8. Yaravi

(Huancayo)

(Kena)⁸

(♩ = 60)



Fig. 2.2. Melodía de Yaraví. Transcripción tomada de Sargeant (240)

La razón por la que en estos ejemplos se sigue percibiendo la tónica menor a pesar de la terminación en el tercer grado, puede radicar no sólo en el énfasis que hace la melodía en la tónica de la escala menor, sino también en el tipo de acompañamiento que históricamente han tenido las músicas que hacen uso de esta estructura melódica. Una mirada rápida a canciones de estos géneros permite observar una estructura armónica más o menos común, caracterizada por el uso de la progresión III – V – i. Un ejemplo se puede observar en el yaraví tradicional “Dos suspiros” (Fig. 3.1).



Fig. 3.1. Fragmento de “Dos suspiros”, yaraví tradicional arequipeño³⁴

Como se puede apreciar en este fragmento, hacia el final de la frase aparece la escala pentatónica descendente. Llama la atención que, a pesar de encontrarse sobre el acorde de dominante, la voz superior no altera el séptimo grado produciendo la sensible de la tonalidad menor, sino que salta a la subtónica manteniendo la sonoridad pentatónica del

³⁴ Transcripción del autor de acuerdo con la versión del grupo Los Errantes de Chuquibamba disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=AuI4Vj2x3ns>> Consulta: 19 de marzo de 2013.

giro (a diferencia de la voz inferior, en la que este grado aparece alterado). Así mismo puede verse cómo tanto el acompañamiento como la segunda voz resuelven a la tónica, lo cual asegura la tonalidad. Algo similar ocurre en el fragmento de “Amor infame”, otro yaraví tradicional arequipeño que aparece en la figura 3.2

En lo fron-do-so de un verde pra-do aun desdi-cha-do la voz lco-í

Am: i III V i

Fig. 3.2. Fragmento de “Amor infame”, yaraví tradicional arequipeño³⁵

En este ejemplo no se produce la discrepancia señalada anteriormente, pues la subtónica aparece en la voz superior antes de que llegue el acorde de dominante. Sin embargo, los elementos que se mantienen son: la progresión III – V – I y la escala pentatónica descendente terminando en el tercer grado (aunque en este caso aparece ornamentada con el segundo grado). Estas características en conjunto producen una sonoridad particular que se puede apreciar en muchos huaynos y yaravíes entre otros géneros de los Andes. Adicionalmente hay otros elementos armónicos que contribuyen a darle un sonido peculiar a estas músicas, como el uso del acorde mayor de subdominante (IV) en los pasajes en los que se forma la escala dórica, o el uso del acorde de VI en las partes contrastantes de la forma. Un ejemplo de esto último se puede apreciar en la famosa “Vasija de barro”, de Gonzalo Benítez:

cuando la vida se pier-da tras u-na cor-ti-na

Gm: VI

deañs vi-vi-rán a flor de tiem-po a-mo-res y de-sen-ga-ños

III V i

³⁵Transcripción del autor según versión de Margot Palomino en <<http://www.youtube.com/watch?v=k-pWPaXbZgY>> Consulta 19 de marzo de 2013.

Fig. 3.3. Fragmento de “Vasija de barro”, de Gonzalo Benítez³⁶

Ahora bien, ¿qué tiene que ver esta descripción con la idea de melancolía que constituye el principal interés de este capítulo? En principio, ninguno de estos elementos musicales permite afirmar que haya una expresión melancólica implícita en las estructuras sonoras. Sin embargo, para algunos observadores occidentales, la sonoridad resultante del uso de estos acordes y giros melódicos en tonalidad menor, parece haber constituido un rastro de melancolía en las músicas de la zona de influencia incaica. Al respecto el alemán Joseph Kolberg decía en 1871:

Los indígenas poseen su peculiar y muy melancólica manera de cantar, es una repetida recitación que se desliza en forma monótona, entre tres o cuatro acordes en escala menor, acompañada siempre de guitarras o arpas, naturalmente, sin armonía alguna [...] ¿Pobre pueblo de Quito, por qué conservas tu tristeza hasta hoy? (citado en Enríquez 179).

Esta percepción parece estar arraigada con respecto al yaraví, más que con ningún otro género. Sin embargo, el musicólogo Robert Stevenson señala que en tiempos anteriores a la conquista, el *harawi* (presunto antecesor del yaraví), no necesariamente tenía connotación de lamento y solía ser usado en celebraciones de todo tipo (113). De hecho, Stevenson identifica un proceso de cambio durante la colonia que habría culminado con la convencionalización emocional de este género:

Más y más durante el período colonial tardío la canción indígena típica sería el haravi (yaraví) –definido por González Holguín en 1608 como la *memoria de amados ausentes y de amor y aflicción* (...). Al finalizar la época colonial el yaraví no sólo había suplantado a todos los otros tipos musicales indígenas como el favorito de los Andes, sino que había empezado a ser conocido (al menos entre observadores europeos) como *una canción siempre triste* (115, T.A., cursivas añadidas).

Como se puede ver, Stevenson es lo suficientemente cauto para darse cuenta de que la percepción de los observadores europeos no necesariamente tenía que coincidir con la de los músicos indígenas. Al plantear este cambio como un proceso histórico, abre la

³⁶ Transcripción realizada siguiendo la interpretación que hace el grupo Voces y cuerdas del Ecuador. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=1x2HRMg_Hm8>. Consulta 19 de marzo de 2013

puerta para entender que la fusión de cientos de años entre los materiales del *haravi* precolombino y el sistema tonal bimodal de la música europea produjo una mezcla musical que se adapta preferentemente a letras que hablan de despecho y de las heridas de un amor imposible. Claro está que esta “convencionalización emocional” del yaraví no se puede entender como una *imposición* de unos significados musicales europeos “previamente constituidos” sobre las músicas indígenas prehispánicas. Por el contrario, si tenemos en cuenta que en el barroco temprano la tonalidad menor todavía no era entendida como signo de “lo trágico” en la música urbana artística europea (Hatten 36), es más plausible que la atribución de un ánimo melancólico al yaraví haya sido resultado de un proceso simultáneo y complementario de sedimentación de significados musicales que tuvo lugar a ambos lados del Atlántico.

En todo caso, ¿qué tan fuerte puede haber sido la influencia del yaraví y de sus materiales y significados musicales en el sur de Colombia y especialmente en el Departamento de Nariño? Esta zona geográfica no fue propiamente territorio Inca. En ella habitaban los Pastos y los Quillacingas, que pertenecían a una etnia diferente a las que poblaban el imperio Inca. Sin embargo es indudable que, siendo culturas vecinas tuvo que haber entre ellas cruces permanentes de instrumentos y tradiciones musicales antes y después de la conquista.³⁷ Un ejemplo de esta influencia aparece en el que es probablemente el bambuco más emblemático del sur del país: la Guaneña (Fig. 4.1):

Guay que sí! guay que no! la gua - ne - ña meen - ga - ñó guay que
 Am: VI III V i

por tres pe - sos cua - tro rea - les con tal que la quie - ra yo
 III V i

Fig. 4.1. Fragmento del bambuco “La Guaneña”

³⁷ Una evidencia de estos intercambios es el hallazgo de flautas de pan y ocarinas incaicas en el Departamento de Nariño. Adicionalmente, se conoce que el territorio nariñense llegó a ser invadido temporalmente por los incas en tiempos prehispánicos y que, después de la conquista, los españoles llevaron indígenas yanaconas a Nariño como servidumbre (Bastidas 18-19).

Como se puede ver, en este fragmento aparecen varios de los rasgos comentados anteriormente: el uso de la progresión (VI) – III – V – i en tonalidad menor, los giros pentatónicos claramente delineados y el descenso melódico hacia el tercer grado. Pero a diferencia de los yaravíes presentados antes, la Guaneña no está comúnmente asociada a expresiones de tristeza o melancolía. Por el contrario, históricamente se le ha atribuido el ser un himno de guerra y se la tiende a asociar más con jolgorio y valentía. Los nariñenses comentan que en época de carnavales la Guaneña puede sonar hasta seis horas seguidas y el historiador Sergio Elías Ortiz va más allá al afirmar que:

...todo el mundo en el sur de Colombia comprende que la Guaneña es su himno de guerra, su música de combate, su tono de fiesta, su canción de cuna y su prelude de borrachera... el tema de la Guaneña es sencillo, no más de cuatro frases musicales que se repiten, pero que despiertan en las multitudes de allí una emoción extraña, ya de alegría, de tristeza, ya de valor (citado en Davidson 284).

Incluso algunos autores sostienen que la Guaneña jugó un papel clave en la guerra de independencia.³⁸ Y en todo caso, es claro que para muchos nariñenses la Guaneña es y ha sido algo más que una canción emblemática: uno de los compositores más reconocidos de Nariño, Luis “el Chato” Guerrero, decía poco antes de morir: “a mí no me trajo la cigüeña, sino la Guaneña” (Bastidas 27). En resumen, aunque “La Guaneña” comparte varios elementos musicales con los yaravíes mencionados anteriormente, no hay nada que permita atribuirle una expresión melancólica. Lo que sí observan varios autores, sin embargo, es la cercanía de “La Guaneña” con otras músicas de los Andes al sur de Colombia. En su libro *Son sureño*, Julián Bastidas señala que “melódicamente, “La Guaneña” mira al sur y evoca sutilmente notas incaicas, más aún cuando hay flautas y guitarras de por medio” (27). Y más adelante dice: “si la Guaneña se tocara con ritmo ecuatoriano, como un *albazo* por ejemplo, cualquier folclorista melencólico y despistado podría pensar que se trata de una canción ecuatoriana, peruana o boliviana” (51). Esto sugiere dos cosas: en primer lugar, que la escala pentatónica descendente en tonalidad

³⁸ El General Manuel Antonio López escribió en sus *Recuerdos Históricos*, que en la batalla de Ayacucho, tras el famoso grito de José María Córdova (¡Paso de vencedores!), “la banda del [batallón] Voltijeros (sic), rompió el bambuco, aire nacional colombiano con que hacemos fiesta de la misma muerte” (171). Esta cita ha sido repetida por un sinnúmero de autores, tal vez por ser una de las muy escasas menciones del bambuco durante las primeras décadas del siglo XIX. Sin embargo el general López nunca menciona específicamente a la Guaneña y la mención documentada más antigua de este bambuco sólo se puede situar alrededor de 1937 (Bermúdez *From Colombian* 191).

menor, acompañada con la progresión III – V – i no tiene una relación directa con la idea de melancolía, pero sí es reconocida como un índice de otras músicas de los Andes.³⁹ En segundo lugar, que la velocidad con la que tradicionalmente se toca “La Guaneña” es un rasgo pertinente para su expresión emocional: el ritmo pausado de los yaravíes funciona como un ícono de la experiencia corporal de la melancolía, pero dicha iconicidad se pierde al usar un *tempo* rápido, algo que sucede con muchos huaynos al igual que con “La Guaneña”.⁴⁰

Por otro lado, aunque muchas versiones cantadas de “La Guaneña” hacen uso de la escala pentatónica descendente en forma “pura”, existen muchas otras que introducen una modificación muy importante para este estudio. La siguiente es una transcripción realizada por Jesús Emilio González a partir de un manuscrito sin fecha encontrado en la Biblioteca Nacional del Colombia (Fig 4.2.):

The image shows a musical score for the song "La Guaneña" in 6/8 time. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The key signature has one flat (Bb). The chords indicated are Bb, F, A7, and Dm. The lyrics are: "¡Guai que sí!, ¡guai que no! la gua - ne - ña me en - ga - ñó, ¡guai que ñó, con cua - tro rea - les y me - dio - con - tal que la que - ra yo con yo quea mí sí quea - tro no la gua - ne - ña me lo ju - ró quea mí ró, ¡guai que".

Fig. 4.2. “La Guaneña”, transcripción tomada de González (66)

La modificación a la que me refiero es la alteración del séptimo grado de la tonalidad

³⁹ Esta relación melódico-armónica entre la Guaneña y otros géneros andinos ecuatorianos o peruanos aparece también descrita y analizada en Feuillet y García (25)

⁴⁰ Como mencioné en el apartado anterior, en muchas fuentes de finales del siglo XIX y principios del XX se le adjudica al bambuco una emocionalidad ambigua entre la melancolía y el gozo. Es posible que dicha ambigüedad pueda obedecer al uso de estos materiales melódico-armónicos en combinación con el ritmo relativamente rápido y sincopado del bambuco: el ritmo bailable produciría una expresión de agitación, mientras la armonía y la melodía evocarían más bien la tristeza atribuida a otros géneros andinos con estructuras similares. Sin embargo todo esto pertenece al terreno de la especulación.

(sensible) que aparece en el tercer compás. Una razón plausible para este cambio puede ser la de evitar la discrepancia entre la subtónica y el acorde de dominante (que contiene la sensible alterada). Esto mismo sucede, por ejemplo, en el bambuco caucano “El Sotareño”, compuesto por Francisco Diago en 1928 (Miñana *De fastos* 138). La primera frase de esta canción puede adoptar cualquiera de las siguientes tres formas dependiendo del acompañamiento armónico:



Fig. 5.1. Fragmento de “El Sotareño” sin acompañamiento armónico.⁴¹



Fig. 5.2. Fragmento de “El Sotareño” según versión de Ennio Vivas⁴²



Fig. 5.3. Fragmento de “El Sotareño” según versión del Trío Morales Pino⁴³

Como se puede ver, esta frase melódica está basada sobre una escala menor natural sin el sexto grado, con un énfasis notorio en el gesto pentatónico mencionado anteriormente entre los grados $^{\wedge}8^{\wedge}7^{\wedge}5$. El primer ejemplo, es tocado por un conjunto de flautas en el que no hay acompañamiento armónico.⁴⁴ El segundo ejemplo, es tocado con un acompañamiento de guitarra que hace el cambio de III a V justo en la mitad de la frase,

⁴¹ Según versión incluida en el Cancionero Noble de Colombia, CD1 pista 29

⁴² Disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=Uo9Ocoj1GH8>> Consulta, abril 1 de 2013

⁴³ Versión incluida en el disco Palco de honor, del Trío Morales Pino, pista 10.

⁴⁴ Esta versión es un ejemplo interesante de cómo una canción urbana, compuesta según el estilo de los bambucos del interior, es apropiada por grupos folclóricos como parte de su repertorio “tradicional”. Vale la pena destacar que en esta grabación en particular la última nota suena bastante alta, aproximándose a una tercera mayor.

lo que “obliga” a la alteración de la sensible en el gesto descendente. El tercer ejemplo, en cambio introduce la dominante hacia el final de la frase, permitiendo que el gesto melódico pentatónico permanezca más claro. En estos tres ejemplos se puede ver cómo la armonía puede ser una razón de peso para la modificación del gesto pentatónico descendente en un gesto melódico formado por los grados $^7^5^4^3$ de una escala diatónica, ya sea con sensible o con subtónica. Sin embargo, no siempre la aparición del acorde de dominante obliga a la alteración de la sensible. En las músicas del suroccidente de Colombia es frecuente que melodías como la de “El Sotareño” o “La Guaneña” se canten con la subtónica sonando de forma simultánea con la sensible en el acompañamiento.⁴⁵ Esto ocurre especialmente en aquellas versiones que se tocan con instrumentos artesanales, como el conjunto de chirimía, en las cuales la interpretación no está mediada por una partitura o por conocimientos teóricos expertos.

Un caso que ilustra mejor este punto es el de la música del sur del Pacífico colombiano (la zona costera de los departamentos de Nariño, Cauca y Valle). En el repertorio de currulaos, bambucos, bundes y jugas de esta región es muy fácil encontrar el mismo gesto melódico que he venido mostrando a partir de la escala pentatónica descendente. Sin embargo, la marimba de chonta, que es el instrumento armónico melódico más reconocido en esta música, tiene una particularidad técnica y material que necesariamente produce variaciones de afinación con respecto a este gesto. Como explica el antropólogo y etnomusicólogo Carlos Miñana, la marimba de chonta tiene una afinación equiheptatónica, en la que todos los intervalos de segunda tienden a ser mayores que el medio tono y las terceras tienden a ser cercanas a la tercera menor (*Afinación de las marimbas* 323). Esto, claro, no quiere decir que haya una afinación igual, sino más bien que la escala resultante tiene una afinación que para oídos occidentales suena “aproximada” a la de una escala diatónica.

Como resultado de lo anterior, un marimbero casi siempre usa dos o tres tablas favoritas a manera de tónica, pues a partir de ellas puede producir sonoridades que se acercan a una escala mayor, o a un modo eólico o mixolidio. Algunas tablas que se evitan en la práctica musical cotidiana, son las que producen por ejemplo, una segunda “menor” entre la tabla que actúa como tónica y la siguiente (cercano a los modos frigio o locrio).

⁴⁵ Agradezco a Lucio Feuillet por hacerme notar este punto para el caso de “La Guaneña”.

La escogencia de unas sonoridades está mediada por la práctica y la experiencia. Así, si una melodía en particular es cantada preferentemente en modo menor, es probable que el marimbero trate de acompañarla a partir de una tabla que le permita reproducir la sonoridad menor.⁴⁶

Ahora bien, en el contexto de un currulao o baile de marimba, es común que la cantaora empiece a entonar una melodía que debe ser seguida por el marimbero, por lo que este último debe encontrar “a oído” la tabla más adecuada para introducir el acompañamiento. En este proceso es muy frecuente que se escuche simultáneamente la tercera mayor en la marimba al tiempo con la tercera menor en las voces o viceversa. Lo que esto señala en términos generales, es que en este repertorio la diferencia de afinación del tercero o el séptimo grados no es un rasgo pertinente para el sentido de las melodías.⁴⁷ Por ello es frecuente encontrar, de una misma canción, versiones diferentes que a oídos occidentales suenan en tonalidad mayor o en tonalidad menor. Un ejemplo de lo anterior es el famoso “Bunde a San Antonio” (también conocido como “Velo que bonito”), villancico que se popularizó en otras zonas del país a partir de un arreglo que hiciera el compositor Luis Antonio Escobar. Este bunde puede ser cantado siguiendo una línea aproximada a la de cualquiera de las siguientes dos transcripciones.

Vc - lo qué bo - ni - to lo vic - nen ba - jan - do, con ra - mo de flo - res lo van co - ro -

nan - do, O - rri o - rra San An - to - nio ya se va.

⁴⁶ Aunque Miñana sugiere que la afinación de las marimbas debe ser considerada en relación con su propia práctica y no en comparación con músicas occidentales (2010), no es posible afirmar si la música de marimba de los siglos XVIII o XIX producía una afinación propia, sin ningún tipo de referente en la tradición occidental. Lo cierto es que esta relación de “aproximación” entre la afinación de las marimbas tradicionales y las escalas occidentales es evidente en observaciones de los últimos 40 años, un período en el que ha sido muy notoria la influencia en la región de músicas populares mediatizadas con afinación temperada dentro del sistema tonal mayor/menor.

⁴⁷ Esta ambigüedad no se produce solamente en interpretaciones en vivo; también es común encontrarla en grabaciones recientes hechas en estudio. Sobre el carácter ambiguo de las 3as y las 7as en el repertorio de arrullos y currulaos del sur del pacífico colombiano, ver Convers, Hernández y Ochoa (108-109).

Fig. 6.1. “Bunde a San Antonio” en modo mayor.⁴⁸

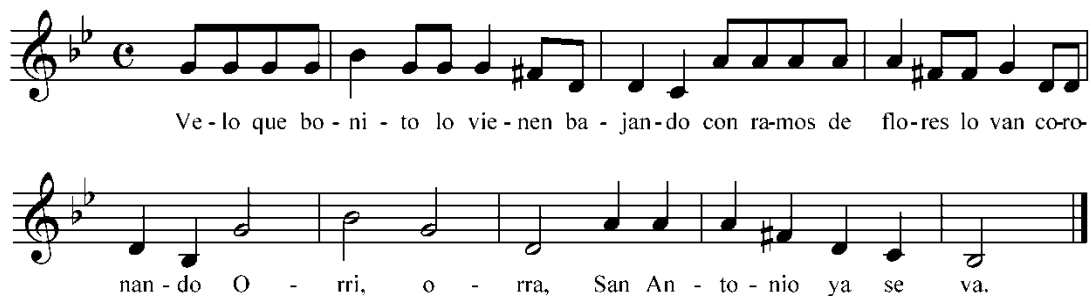


Fig. 6.2. “Bunde a San Antonio”, versión anónima⁴⁹

Esta ambigüedad modal, que se hace especialmente evidente en la transformación del gesto $^7\wedge 5\wedge 4\wedge 3$, también se encuentra en las músicas indígenas del Cauca interpretadas por conjunto de flautas (igualmente, de fabricación artesanal). Un ejemplo es el bambuco “El Rioblanqueño”, que aparece en versiones que se acercan a una tonalidad menor y versiones que se acercan a una tonalidad mayor. Según Carlos Miñana, este bambuco hace parte de un tipo “arcaico” de melodías comunes en la música de flautas del Cauca, que muestran una estructura pentatónica menor “mestizada”, es decir una escala que –de acuerdo con Isabel Aretz– constituiría una fusión, o un estado intermedio entre la pentafonía indígena y la influencia de la tonalidad europea (Miñana *De fastos* 180; González 68).



Fig. 7.1. El Rioblanqueño en tonalidad menor⁵⁰



⁴⁸ Transcripción tomada de (Convers, Ochoa y Hernández 154).

⁴⁹ Transcripción realizada siguiendo la versión disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=vCulngHvrqI> Consulta 1 de abril de 2013

⁵⁰ Transcripción de acuerdo con la versión incluida en el *Cancionero Noble de Colombia*, CD1, pista 25

Fig. 7.2. “El Rioblanqueño” en tonalidad mayor⁵¹

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, ya sea por razones armónicas, o por la afinación de instrumentos de fabricación artesanal o por la influencia progresiva de la música tonal occidental desde la época de la colonia, el gesto melódico cadencial pentatónico descendente que discutí anteriormente para las músicas peruanas y ecuatorianas, se puede encontrar en las músicas del suroccidente de Colombia adoptando formas cercanas a cualquiera de las siguientes:



Fig. 8. Modificaciones del gesto cadencial $\hat{7}^{\wedge} \hat{5}^{\wedge} \hat{4}^{\wedge} \hat{3}$

Aunque estas tres formas del gesto $\hat{7}^{\wedge} \hat{5}^{\wedge} \hat{4}^{\wedge} \hat{3}$ son bastante comunes en el repertorio de bambucos, currulaos, bundes y jugas del Cauca y Nariño, es interesante notar que el gesto pentatónico descendente “puro” (fig 8.a) casi no se encuentra en las músicas andinas del interior del país. Pero sí existen ejemplos bastante tempranos del uso de las otras dos formas del gesto en otras músicas andinas colombianas, e incluso en músicas urbanas. Por ejemplo, la obra “El Bambuco, Aires Nacionales Neogranadinos” de Manuel María Párraga, uno de los primeros bambucos escritos para piano, incluye este gesto –con la sensible alterada- entre los compases 18 y 19 (Fig. 9). En este ejemplo el gesto aparece con un adorno en el segundo grado y llegando a tónica, pero aun así es reconocible su sonoridad característica resultante de la no resolución de la sensible y de la síncopa entre los grados $\hat{4}$ y $\hat{3}$ produciendo un efecto de debilidad en la resolución armónica.

⁵¹ Transcripción según la versión incluida en en el CD *Colombia*, de Antonio Arnedo, pista 4



Fig. 9. “El Bambuco. Aires nacionales neogranadinos”.⁵²

El uso de este gesto melódico en una partitura para piano de mediados del siglo XIX es sólo una muestra de lo que sería la progresiva utilización del gesto en músicas andinas urbanas. En efecto, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el gesto $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$, en tonalidad menor y con la sensible alterada, empezó a ser utilizado en una buena cantidad de bambucos y pasillos compuestos principalmente en Bogotá. Un ejemplo de lo anterior es el bambuco “Van cantando por la sierra”:

⁵² Compuesto por Manuel María Parraga y publicado en 1859. Manuscrito disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/parraga/b1.htm> Consulta 1 de abril de 2013.

Van can - tan - do por la sie - rra con
 Dm: (iv) (V) i

hon - - - da me - lan - co - lí - a U - nos
 V7/V V iv

can - tos de mi tie - rra cuan - do va mu - rien - do el dí - a
 (i) V i

Fig. 10. Fragmento de “Van cantando por la sierra”⁵³

La autoría de este bambuco es todo un misterio. Jorge Añez sugiere que puede haber sido compuesto alrededor de 1890 (73). Jaime Rico Salazar, por otro lado, lo ubica en 1910 y señala como autor a Daniel Uribe (592). Otras fuentes, sin embargo, dicen que se trata de un arreglo de Emilio Murillo, al tiempo que muchos ecuatorianos lo conocen en versión de habanera o de yaraví y atribuyen su composición al quiteño Aparicio Córdoba. En cualquier caso, es posible que este bambuco fuera arreglado a partir de una melodía escuchada por la calle o cantada en alguna chichería campesina. En el contexto de la Bogotá de esta época, era bastante común que músicos y poetas de posición social acomodada, tomaran este tipo de materiales para producir piezas en las que buscaban “plasmear el alma nacional” pero siempre a través del refinamiento de la cultura y las letras hispánicas (como en el ya comentado caso de Emilio Murillo). Era la época en la que los jóvenes de la élite pasaban sus noches declamando y cantando en tertulias de bohemios o dando serenatas a las muchachas de la capital. Y era también la época en la que la búsqueda de los rasgos distintivos de la nación colombiana empezaba a adquirir una especial intensidad. Claro está, que esta clase bohemia capitalina tenía una imagen muy limitada del país, pero esto no constituía ningún obstáculo para erigirse en los autores intelectuales y morales de toda una nación, con licencia para recrear el país

⁵³ Esta transcripción fue realizada de acuerdo con la versión de los Hermanos Hernández, disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=IBXdcKy8hmk>>. Consulta 1 de abril de 2013.

desconocido desde su lente romántico y letrado. Recordemos la afirmación de Hernán Restrepo Duque, para quien la música popular colombiana: “Nació en las ciudades. La hicieron los poetas cultos, de moda, o con frecuencia también, se recortaban los versos de los semanarios hispanos, aprovechando la inspiración de Villaespesa, Vicente Medina, Juan Ramón Jiménez, Salvador Rueda y otros” (*Lo que cuentan* 94). Esto permitió a los músicos urbanos con alguna formación, someter melodías populares a una reelaboración romántica dentro del ambiente bohemio de las famosas tertulias santafereñas:

...primero en los suburbios, en los graneros, en las cantinas, como fondo a las tertulias de copas. Para nimar (sic) el recuerdo del amor que desgarró o que ilusiona. Y posiblemente llegó a través de ese recuerdo, la frustración del hombre que hallaba soledad y vacío en las vías metropolitanas y evocaba su placita nativa, el camino florecido que lo conducía a la hacienda vecina en pos de la novia que esperaba. Los inocentes paseos que engendraron la relación amorosa, lo que inundó la poética de nuestra canción popular de cabañas, arroyitos y montañas (*Lo que cuentan* 94).

Es en este contexto urbano, bohemio y letrado, de romantización del campo y el campesino, en el que el gesto melódico cadencial $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ empieza a ser nuevamente articulado a una significación musical de melancolía. Esto ocurre gracias a la combinación de varios elementos que no están presentes en todas las canciones surgidas de este ambiente, pero que sí tienden a correlacionarse de una manera consistente como se ve en “Van cantando por la sierra”: letras de canciones que hablan de melancolía, tonalidades menores, arreglos para dúo de voces con *vibrato* expresivo, dominantes secundarias al III y/o al V, uso de pausas en momentos de tensión armónica y el gesto melódico $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ como final de frase.

En el libro *Canciones y recuerdos* de Jorge Añez se transcriben 27 canciones compuestas entre 1890 y 1930. De todas estas, hay 15 canciones cuyos textos giran alrededor de temas como luto, despecho o melancolía, y de este grupo hay once canciones (la totalidad de las que están en tonalidad menor) que utilizan todos los elementos musicales mencionados.⁵⁴ Un ejemplo famoso, que es diciente además por el

⁵⁴ En Hernández (2012) realicé un análisis de correspondencia múltiple con este corpus para observar la correlación entre estos elementos musicales y textuales. Dicho análisis mostró que efectivamente existe en este repertorio una notoria tendencia a la agrupación entre letras alusivas a emociones con valencia

hecho de haber sido compuesto por el poeta Julio Flórez, es el pasillo “Mis flores negras” (ca. 1903).

O-ye ba-jo las rui-nas de mis pa - sio-nes en el fondo dees - taalna que ya noa - le - gras
 Dm: i V i V7/iv iv

en-tre pol-vo deen - sue-ños y dei-lu - sio-nes bro-tan en-tu-me - ci - das mis flo-res ne-gras
 V7/V V i V i

Fig. 11. Fragmento de “Mis flores negras”, de Julio Flórez⁵⁵

Como se puede ver en este ejemplo, más que la combinación de los elementos aislados, es la forma de organización de la sintaxis la que produce un efecto particular de refuerzo de la idea de melancolía. La armonía comienza estableciendo la tonalidad y luego hace una secuencia de dominantes secundarias que se dirige hacia la dominante (V/iv – iv – V/V – V). Y esta secuencia a su vez está apoyada por una secuencia melódica que delinea un movimiento de la 5ª a la 3ª de cada acorde, hasta llegar a la sensible de la tonalidad en el compás 11 del fragmento. Este movimiento melódico-armónico produce una gran acumulación de tensión que finalmente lleva hacia el gesto $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$, una resolución que se puede considerar bastante débil en relación con la tensión acumulada, si se tiene en cuenta que la sensible no resuelve, el gesto no termina en la tónica, la última nota aparece en tiempo débil y el movimiento queda enmarcado por un intervalo de quinta aumentada.

La sola idea de una gran tensión acumulada que resuelve sólo parcialmente puede entenderse como una simulación musical de la experiencia melancólica. Pero además en este ejemplo la relación se hace explícita por el tema del texto:

negativa y bajo nivel de actividad, tonalidades menores, dominantes secundarias al III o al V y el gesto melódico $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ con la sensible alterada.

⁵⁵ Transcripción realizada de acuerdo con la versión del dueto del dueto Espinosa y Bedoya, incluida en *Las cien canciones más bellas de Colombia* CD 4, pista 6

Oye, bajo las ruinas de mis pasiones
en el fondo de esta alma que ya no alegras
entre polvo de ensueños y de ilusiones
brotan entumecidas mis flores negras.

Ellas son el recuerdo de aquellas horas
en que presa en mis brazos te adormecías
mientras yo suspiraba por las auroras
de tus ojos, auroras que no eran mías.

Ellas son mis gemidos, capullos hechos
los intensos dolores que en mis entrañas
sepultan sus raíces, cual los helechos
en las húmedas grietas de las montañas.

Guarda pues, este triste y débil manojo
que te ofrezco de aquellas flores sombrías
guárdalo y nada temas que es un despojo
del jardín de mis hondas melancolías.

Así como el discurso musical presenta un ascenso de tensión armónica y una resolución débil que no se corresponde con la tensión acumulada, el texto habla en términos generales de un anhelo intenso que culmina en una pérdida. Esta es la forma particular en la que el sonido musical refuerza y facilita el mensaje ofrecido por medios verbales. Tanto la sintaxis musical como la estructura semántica del texto presentan un impulso energético que no llega a tener una conclusión adecuada, sino que se disuelve dejando un rastro “sombrio”: las “flores negras” en el poema, el gesto $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ en la melodía. De esta manera se configura un dispositivo semiótico multimodal: la canción es un signo de melancolía no solamente por la expresión verbal, sino también –y especialmente– por la iconicidad del discurso musical con la experiencia anímica de la melancolía, entendida como el efecto de una pérdida imposible de llorar.⁵⁶

A esto se suma la tonalidad menor, que para inicios del siglo XX ya es reconocida en la

⁵⁶ Ver la definición clínica de melancolía de Freud que aparece más arriba.

música artística occidental como un correlato de lo trágico, y el dueto de voces con *vibrato* que facilita una *performance* vocal evocadora de llanto y lamento. En resumen, si entendemos que este pasillo nació en el ambiente bohemio de las tertulias santafereñas de principios del siglo XX, lo que aparece allí configurado es un *mundo de sentido* en el que la expresión melancólica aparece asociada a la valoración de la herencia hispánica letrada y la construcción romántica de la nacionalidad desde el centro del país. La articulación de discursos, emociones y material sonoro produce un ensamblaje de significados en el que la melancolía se presenta como un estado “natural”.

Aunque podría pensarse que “Mis flores negras” es un caso aislado, esta combinación específica de elementos musicales y textuales se encuentra en canciones tan famosas como “Asómate a la ventana”, de Alejandro Flórez (1886) “Rumores inciertos”, de Rafael Daza (ca. 1900), “Las Mirilas”, de Clímaco Vergara (1913), “Las Acacias”, de Jorge Molina (1914) y “El Trapiche”, de Emilio Murillo (ca. 1929). En la mayoría de estos casos, la progresión V/iv – iv – V/V – V es seguida por el gesto melódico $^{\wedge}7^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$, o alguna variación de éste (como $^{\wedge}8^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$), con excepción de “Las Acacias”. En este último caso, sin embargo, se mantiene la idea de una cadencia melódica débil que no resuelve completamente la tensión acumulada por la progresión armónica (la melodía termina en el quinto grado). Adicionalmente, en “Las Acacias” aparece un recurso armónico que luego se convertirá en un gesto inconfundible de muchos pasillos y bambucos urbanos: el uso de un acorde de subdominante coincidiendo con la pausa rítmica, o inmediatamente después de ésta.

Ya no vi-ve na - dieen e - lla a lao - ri - lla del ca - mi-no si - len-
 Dm: i V i V7/iv

cio-saes-ta la ca - sa se dí - ri - a que sus puer-tas las ce - rra-ron pa - ra
 iv V7/V

siem - pre que ce - rra - ron pa - ra siem - pre sus ven - ta - nas
 V iv V i

Fig. 12. Fragmento de “Las Acacias”⁵⁷

Al igual que en el caso de “Mis flores negras”, en el texto de “Las Acacias” es evidente la idea de un gran esfuerzo que conduce hacia una pérdida imposible de llorar. Y aquí también esta idea es reforzada musicalmente por la secuencia de dominantes secundarias, un dueto de voces con vibrato, el uso de pausas rítmicas y un gesto melódico que resuelve sólo parcialmente la tensión. El texto completo dice:

Ya no vive nadie en ella
y a la orilla del camino silenciosa esta la casa
se diría que sus puertas se cerraron para siempre
se cerraron para siempre sus ventanas

Gime el viento en los aleros
desmorónanse las tapias
y en sus piedras cabecean
combatidas por el viento las acacias

Dolorido, fatigado de este viaje de la vida
he pasado por las puertas de la estancia
y una historia me contaron las acacias
todo ha muerto, la alegría y el bullicio

Los que fueron la alegría y el calor de aquella casa
se marcharon unos muertos y otros vivos
que tenían muerta el alma
se marcharon para siempre de esta casa.

Esta relación evidente entre los elementos melódico-armónicos y la alusión textual a un esfuerzo desmesurado que culmina en una pérdida, habla del papel que tenía la expresión melancólica para la intelectualidad urbana colombiana de la época. Ahora, esta organización sintáctica puntual, ciertamente, sólo aparece en un pequeño grupo de pasillos y bambucos a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, otras

⁵⁷ Transcripción realizada de acuerdo con la versión del Dueto de Antaño, incluida en *Las cien canciones más bellas de Colombia*, CD 2 pista 11.

combinaciones menos evidentes pueden producir el mismo efecto de refuerzo semiótico. El uso de una dominante secundaria, seguida de un acorde de subdominante (con un calderón en cualquiera de estos dos acordes) y el gesto melódico $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ (o su variante $\wedge^8\wedge^5\wedge^4\wedge^3$), aparece con frecuencia logrando un resultado similar al de los ejemplos analizados. Este es el caso del bambuco “El Enterrador”, que fue la primera canción colombiana en ser grabada (Fig. 13).

The image shows a musical score for the song "El Enterrador". It consists of three staves of music in G major, 3/4 time. The lyrics are written below the notes, and chord symbols are placed below the lyrics. The first staff starts with a G chord and an I chord. The second staff has V, I, Em, and V7/V chords. The third staff has V, iv, i, V7, and i chords. The lyrics are: "El mis-moa su pro-pia hi - ja al ce-men-te-rio lle-vó - yel mis-mo ca-vó la fo - sa mur-mu - ran - dou-nao - ra - ción él mis-moa su pro - pia hi - ja al ce-men-te - rio llev - vó yel mis-mo ca-vó la fo - sa mur-mu - ran dou-nao - ra - ción".

Fig. 13. Fragmento de “El Enterrador”⁵⁸

Al igual que en “Las Acacias”, en esta canción aparece una dominante secundaria al V y su resolución, seguida de un acorde de subdominante y el gesto melódico descendente. Claro está que en este ejemplo dicho gesto aparece tan modificado que a duras penas se puede reconocer la finalización en el tercer grado. Evidentemente, en este tipo de variación se desvanece cualquier relación indéxica con las músicas indígenas de los Andes. En estos ejemplos el gesto parece adquirir una dinámica cultural propia, más ligada a la melancolía romántica de contextos urbanos de principios del siglo XX. Con este tipo de modificaciones el gesto aparece también en canciones tan famosas como los bambucos “Cuatro preguntas”, de Pedro Morales Pino (1913) y “Antioqueñita” de Pelón Santamarta (1919). En estos dos ejemplos desaparece la sensible y el gesto queda constituido por los grados $\wedge^8\wedge^5\wedge^4\wedge^3$. Sin embargo el gesto con la sensible alterada también aparece completo en otras canciones como “Hacia el calvario” (1932), “El día de la fuga” (1940), “Amor se escribe con llanto” (1950) y “Lágrimas”, de Álvaro

⁵⁸ Transcripción realizada de acuerdo con la versión de Luciano y Concholón incluida en *Las cien canciones más bellas de Colombia*, CD 1 pista 12.

Dalmar (1951) (Fig. 14).

Dime si eres di-cho-sa co-mo yo an-sí-o si o-tros labios te be-san con fre-ne-sí
 Fm: V/III III V7/iv iv
 sien la ob-se-sión en-fer-ma de tu ex-tra-ví-o ¡ay! ya ni si-quie-ra en-sue-ños piensas en mi.
 V7/V V iv i V i

Fig. 14. Fragmento de “Lágrimas”⁵⁹

Como ya se dijo, el gesto melódico descendente hacia el tercer grado en tonalidad menor constituye una resolución parcial de una gran tensión acumulada hacia la dominante. Esta “falta” de resolución se ve acrecentada por el uso de una pausa rítmica en la dominante que acumula la tensión de la progresión, y aún más por el uso frecuente de una subdominante después de dicha tensión. Estos elementos usados en combinación con letras que hablan de despecho, luto y tristeza configuran una unidad semántica que condensa el afecto musical en una emoción melancólica.

Ahora bien, aunque en conjunto estos bambucos y pasillos urbanos de la primera mitad del siglo XX se caracterizaban por su forma particular de reforzar la melancolía descrita en el texto, de ninguna manera este tipo de representación se puede extender a la totalidad de los bambucos, pasillos, sanjuaneros, torbellinos, guabinas, rajaleñas y bundes que conforman lo que hoy en día se conoce como “música andina colombiana”. De hecho, un gran número de canciones de diferentes repertorios presentan el gesto cadencial $^7^5^4^3$ en tonalidad menor sin que parezca existir en ellos la expresión melancólica discutida anteriormente. Dos ejemplos muy conocidos son “El Sanjuanero” de Alfonso Garavito (ca. 1934) y “Mi Buenaventura” de Petronio Álvarez (1931). Estos dos ejemplos, aunque están en modo menor, se caracterizan por un ritmo rápido y por la ausencia de una acumulación notoria de tensión, lo cual hace que el gesto $^7^5^4^3$ aparezca simplemente como un recurso estilístico y ya no como la resolución “insuficiente” de un gran impulso armónico melódico.

⁵⁹ Transcripción realizada según versión de Alfredo Sadel incluida en *Las cien canciones más bellas de Colombia*, CD 4 pista 20.

En mi tie-rra to-does glo-ria cuando se canta el jo-ro - po cuando se canta el jo-fo - po

Cm: i V i V i

Fig. 15.1. Fragmento de “El Sanjuanero”⁶⁰

Bello puerto de mar - mi Bue-na-ven - tu - ra donde se aspira siem - pre la brisa pu - ra

Cm: i III V i

Fig. 15.2. Fragmento de “Mi Buenaventura”⁶¹

De igual manera, el gesto $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ aparece en un buen número de canciones en tonalidad mayor. De más está decir que en estos casos sería muy difícil atribuir una emocionalidad melancólica a la música. Un ejemplo famoso es la guabina “Soy tolimense” arreglada por Darío Garzón y popularizada por el dueto Garzón y Collazos (Rico 548)

Soy to-limense soy to-limense soy del To-li - ma Canto bambuco, canto bambuco bai-lo gua-bi - na

C: V I V I V I V I

Fig. 16. Fragmento de “Soy tolimense”⁶²

Y aún más alejadas de la emocionalidad melancólica están las coplas populares que se hacían, por ejemplo, en los departamentos de Boyacá y Santander con acompañamiento de torbellino, en contextos de fiesta celebración y baile. La siguiente transcripción corresponde a un par de coplas que mi padre, Nicéforo Hernández, recuerda haber cantado y bailado a mediados de los años cuarenta en esa misma región:

⁶⁰ Transcripción realizada de acuerdo con la versión de Los Tolimenses, incluida en *Las cien canciones más bellas de Colombia*, CD 2 pista 17.

⁶¹ Transcripción realizada según versión de Leonor González Mina, incluida en *Las cien canciones más bellas de Colombia*, CD 3 pista 3

⁶² transcripción realizada de acuerdo con la versión del dueto Garzon y Collazos, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=N-XhsCwgp5k>. Consulta 30 de abril de 2013.

No - so - tros los ti - pa - co - ques, no - so - tros los ti - pa - co - ques e - sa ma - ña si te - ne -
 San Pe - dro to - ca - ba flau - ta, San Pe - dro to - ca - ba flau - ta, San Juan e - ra ma - ra - que -
 C: I IV V I IV V I IV

mos, e - sa ma - ña si te - ne - mos, don - de hay mu - cha - chas bo - ni - tas, don - de hay mu -
 ro, San Juan e - ra ma - ra - que - ro, yaho - raen - el cie - lo se bai - la, yaho - raen el
 V I IV V I IV V I IV V

cha - chas bo - ni - tas a - llá va - mos y jo - de - mos, a - llá va - mos y jo - de - mos.
 cie - lo se bai - la tor - be - lli - no pa - rran - de - ro, tor - be - lli - no pa - rran - de - ro.
 I IV V I IV V I IV V

Fig. 17. Coplas Tipacoques⁶³

Aunque parezca una verdad de perogrullo, estos ejemplos muestran que la diversidad de emociones expresadas por las músicas andinas en Colombia era ya desde la primera mitad del siglo XX muy superior a lo que suponían los discursos producidos en Bogotá. Pero además cada uno de estos casos sirve para reiterar que la significación musical en ningún caso descansa de forma exclusiva en las estructuras sonoras (como sugieren autores como Cooke, 1959). Por el contrario, la emergencia de un significado particular requiere de la interacción compleja entre diferentes materiales musicales (tempo, armonía, melodía, patrones rítmicos, dinámica, etc.), el contexto histórico y cultural, los discursos alrededor de la música y la competencia particular de cada oyente. Pero esto último no implica que sea imposible rastrear condensaciones semánticas que se decantan en el uso social particular de ciertas estructuras sonoras en un determinado contexto.

La correlación reiterada entre la progresión V/V – V – iv, el uso del gesto melódico $^7\wedge 5\wedge 4\wedge 3$, la tonalidad menor y las letras sobre despecho, luto y melancolía en algunos pasillos y bambucos urbanos es resultado de una articulación de fuerzas que van más allá de las estructuras musicales e involucran lo que Mukařovský describe como una “visión de mundo”. Estas condensaciones de significado son contingentes y no

⁶³ Transcripción del autor según la interpretación de Nicéforo Hernández Niño

necesarias, pero están anteceditas de procesos históricos de sedimentación que las hacen posibles y reconocibles dentro de una cultura.⁶⁴ En otras palabras, no es posible afirmar que un pasillo como “Mis flores negras” exprese inequívocamente una emoción melancólica para *cualquier* oyente en *cualquier* momento y lugar. Pero sí se puede afirmar que ésta y otras canciones similares lograron una condensación musical y verbal de la melancolía que por su alto nivel de difusión a lo largo de diferentes décadas, terminó convirtiéndose en un rasgo característico, aunque no suficiente ni determinante, de la música andina colombiana.

Ahora bien, desde principios del siglo XX estas músicas ya competían en el incipiente mercado discográfico con tangos, rancheras y otros géneros que llegaban a Bogotá y Medellín a través de los distribuidores de sellos como Columbia y Victor. Así mismo, las agrupaciones reconocidas por tocar música “nacional” a principios de siglo, como la Lira colombiana o la Lira Antioqueña, no se limitaban a tocar bambucos y pasillos, sino que frecuentemente incluían en su repertorio arreglos de obras clásicas, que alternaban con composiciones originales.⁶⁵ Incluso más tarde, cuando los duetos masculinos se consolidaron como el formato privilegiado para la difusión de esta música, sus repertorios también abarcaban una gran cantidad de géneros de origen colombiano y extranjero, a pesar de que estos mismos músicos se autoproclamaban como representantes fervorosos de la “música nacional” (Cortés 51-71). A manera de ejemplo, en la discografía completa del dueto de Alcides Briceño y Jorge Añez, que incluye grabaciones realizadas desde 1922 hasta 1936, se encuentran 50 pasillos, 45 bambucos, 15 canciones mexicanas (incluyendo corridos), 11 tangos, 5 torbellinos y 31 piezas catalogadas simplemente como “canción”, entre otros muchos géneros con menor participación como pasillos ecuatorianos, valeses, habaneras, marchas y danzones (Rico 193-201). Es evidente que dentro de esta diversidad de géneros y tradiciones musicales

⁶⁴ En este sentido, el proceso de significación musical se puede entender a través del concepto de *articulación* que Stuart Hall toma de Ernesto Laclau. Para Hall la articulación es: “la forma de conexión que puede hacer una unidad de dos elementos diferentes, bajo ciertas condiciones. Es un enlace que no es necesariamente determinado, absoluto y esencial por todo el tiempo. Uno tiene que preguntar ¿bajo qué circunstancias puede ser hecha o forjada una conexión? La así llamada “unidad” de un discurso es realmente la articulación de elementos diferentes, distintos que pueden ser rearticulados en diferentes formas porque no tienen una necesaria “pertenencia”. La “unidad” que importa es un enlace entre ese discurso articulado y las fuerzas sociales con las cuales este puede, pero no necesariamente tiene que estar conectado, bajo ciertas condiciones históricas” (Grossberg 53, traducción mía).

⁶⁵ Esto se puede observar en algunos programas de mano de conciertos realizados durante las giras de la Lira colombiana, como los que Jaime Rico Salazar incluye en su texto *La canción colombiana* (39, 96)

se encuentra una gama muy amplia de nacionalidades y emociones.

Por otro lado, teniendo en cuenta que la mayoría de estas grabaciones se hacían fuera del país con sellos como Columbia, Victor y Brunswick, se podría pensar que este repertorio tenía más repercusión fuera que dentro de Colombia. En efecto, mucha de la actividad musical de duetos como Pelón y Marín, Briceño y Añez o Wills y Escobar se desarrolló por fuera del país, pues una de las primeras intenciones de los defensores de la “música nacional” era la de construir un símbolo que representara la colombianidad ante los ojos del mundo. Sin embargo, algunos de estos músicos también participaron en la polémica sobre la música nacional que se desarrolló en las páginas de “Mundo al Día” y publicaron sus propias partituras en este y otros medios de comunicación, lo cual contribuyó no sólo a la difusión de las obras sino también a su caracterización como la manifestación privilegiada de “música colombiana”. En otras palabras, el hecho de que esta música fuera la elegida para representar al país a través de las giras de la Lira colombiana y la Lira antioqueña, o a través de las grabaciones en México y Nueva York realizadas por los principales conjuntos, o incluso a través de la participación en la exposición de Sevilla de 1929 (por encargo del gobierno conservador), era un argumento muy fuerte para que también desde el interior del país se aceptara sin reservas que bambucos, pasillos y torbellinos eran los representantes del alma nacional. Una muestra de esta compleja relación entre medios locales e internacionales es la publicación de una nota en *Cromos*, en la que se reproducían a su vez los comentarios elogiosos que la revista francesa *De Musique et Concours* había hecho sobre la labor de Jerónimo Velasco en pro de la música popular. Estos son algunos apartes de dicha nota:

El esfuerzo de resurgimiento que en todas partes se nota en favor de la música popular nos trae ecos lejanos a los cuales queremos prestar una atención debida. Ahora nos llega de Colombia la noticia de que un movimiento nuevo en ese sentido ha alcanzado el favor y el apoyo del gobierno y de las altas autoridades de ese país. Por otra parte bajo el impulso y la dirección del Maestro Jerónimo Velasco, un trabajo importante ha venido cumpliéndose en beneficio del arte nacional (...). La causa de la música popular es una sola, y los esfuerzos lejanos que se hagan en ese sentido tendrán para nosotros el mismo valor de los que se realizan en nuestra propia tierra” (Revista *Cromos* 918, 2 de junio de 1934, s.p.).

Esto sugiere que el apoyo oficial y el reconocimiento internacional de esta música como verdadera representante de la nacionalidad no era algo que se pusiera en duda, a pesar de las críticas aisladas de personajes como Guillermo Uribe Holguín o Gonzalo Vidal.⁶⁶ Ahora bien, teniendo en cuenta lo anterior, es posible pensar que esta vertiente de música popular “nacional” solamente era escuchada y consumida en Colombia por aquellos que se interesaban en la discusión sobre la nacionalidad musical y sus posibilidades de representación en el extranjero, sin llegar a afectar a un núcleo importante de la población. Sin embargo, hay testimonios que sugieren que los discursos sobre la “música nacional” se asimilaban en muchos estratos sociales y que los mismos campesinos del centro del país llegaban a adoptar como propios los bambucos y pasillos compuestos por compositores como Murillo, Velasco o Luis A. Calvo. En 1928, un articulista llamado Ramón Rosales escribía en *Cromos* una nota describiendo algunas características de la Sabana de Bogotá. Y el párrafo con el que finaliza dice que los campesinos de estas tierras:

Llegan con sus guitarras, tiples y bandolas. Ignoran el pentagrama, pero llevan en la sangre el ritmo de la armonía musical. Con maestría insuperable tocan nuestros pasillos, nuestras guabinas, nuestros torbellinos. *A dos voces cantan con dulce melancolía nuestras canciones, obra de nuestros grandes líricos.* Y todo lo que tocan y cantan es nuestro, nacional, hijo del alma de la raza (Revista *Cromos*, 596, 18 de febrero de 1928, cursivas añadidas).

Por otro lado, aunque la llegada de la radiodifusión propició la masificación de muchos géneros musicales extranjeros, también permitió la consolidación de la música andina popular urbana como “música nacional”. Una parte importante de dicha consolidación se le debe a la Radio Santafé, fundada en 1932 y dedicada desde su origen a la presentación de conjuntos de cuerda y duetos que tocaban música popular “típica” colombiana, lo que la llevó a alcanzar muy pronto “la más alta sintonía popular”. Al respecto, Hernando Téllez comentaba en 1974 que:

El éxito de toda la historia de “Radio Santafé” obedece a su música popular en discos y

⁶⁶ Según Rico Salazar, Gonzalo Vidal expresó abiertamente su oposición a que la música colombiana estuviera representada en la exposición de Sevilla por una delegación conformada por Murillo, Velasco, Crisancho y Wills, pues para él los bambucos que estos músicos tocaban no tenían categoría para un certamen internacional (99)

conjuntos y en sus radioperiódicos. Principalmente la música colombiana, interpretada por los ases populares, su discoteca de discos antiguos y su programación de tangos argentinos, cubriendo una inmensa sintonía clasificada que la ha mantenido siempre, en promedio, entre las cinco primeras emisoras capitalinas por sintonía y también entre las primeras en sintonía nacional popular (52)⁶⁷

Esto muestra que la representación de la música andina colombiana popular y urbana como un símbolo nacional, no solo era un fenómeno discursivo producido y mantenido por una élite, sino que también tenía una base importante de oyentes y defensores, principalmente en el centro del país y la región andina.

En resumen, el panorama de la música colombiana de la región andina en los años treinta era muy diverso en géneros y emociones musicales, no sólo por la presencia de músicas extranjeras en las tiendas distribuidoras de discos y en las primeras emisoras, sino también por la gran variedad de músicas campesinas que no llegaban a ser conocidas siquiera por los compositores de la “música nacional”. Pero al mismo tiempo este movimiento nacionalista contaba con un reconocimiento privilegiado gracias a una intensa actividad que se manifestaba en su reconocimiento oficial, en las discusiones acaloradas a través de los medios impresos, en un gran número de grabaciones originales y en la participación activa de algunos de sus “apóstoles” en las primeras emisoras radiales. Lo que estaba en juego en esta discusión era la construcción discursiva de una identidad musical que estaba anclada en unas realidades musicales, pero que también ocultaba una enorme brecha entre los discursos sobre la música “nacional” y las prácticas cotidianas de creación y escucha que existían a lo largo del país. En este sentido, el discurso sobre lo musical admitía diferentes articulaciones y por ello no deja de ser interesante que en algunos casos la defensa de la música nacional se asociara con el progreso mismo de Colombia,⁶⁸ mientras en otros aparecía relacionada con sus principales males, como la falta de vitalidad y el ánimo depresivo de la raza

⁶⁷ Aunque Radio Santafé se destacaba por su apoyo a la música nacional, no era la única que programaba este repertorio. Por ejemplo, desde 1934 en la emisora Nueva Granada se empezaron a estimular los programas musicales en vivo. Así, en la “hora de aficionados” se presentaban mayoritariamente “conjuntos típicos, tríos de cuerdas y dúos como los de las Hermanitas Chaves, Berenice y Cecilia y las Hermanitas Díaz” (Téllez 77-78).

⁶⁸ Emilio Murillo decía en 1928: “la música colombiana es hoy agente viajero del café, del petróleo colombiano, de las esmeraldas colombianas” (citado en Cortés 61).

indígena. De esta manera se puede entender cómo la emocionalidad melancólica atribuida a las músicas andinas colombianas, a pesar de estar motivada en un cierto uso de los materiales musicales y textuales, también se convirtió en una representación que sirvió para invisibilizar otras prácticas y emociones musicales.

Sólo a esta invisibilización se debe que en pleno siglo XXI, un autor como Peter Wade no tenga reparos en aceptar de forma acrítica la caracterización de las *músicas del interior* del país como frías y melancólicas (2002). Sin embargo, hay que tener en cuenta que Wade no hace este señalamiento de manera arbitraria, sino con base en una indagación de las representaciones que hacían parte del sentido común de los entrevistados en el momento de realizar su estudio. La juiciosa investigación realizada por este antropólogo sugiere que para muchos colombianos residentes en ciudades, las músicas andinas colombianas están cobijadas de hecho por un significado preferencial: son músicas percibidas como tristes y aburridas y así suelen ser representadas en los medios de comunicación. Lo que esto revela es que esta caracterización es la que ha tendido a imponerse en la lucha histórica por los significados musicales dentro de este repertorio. Pero una mirada atenta a los materiales musicales revela que tal significado sólo tiene una motivación posible en una parte muy pequeña del repertorio y en un ámbito histórico y geográfico muy definido. Esto quiere decir que tal significado privilegiado ha sido construido discursivamente, exagerando algunas características de una muestra pequeña, y minimizando otras de una muestra mucho más extensa. En otras palabras, este significado es resultado de un estereotipo, o de lo que Roland Barthes llamaría un mito.

En el capítulo anterior hablé de la relación entre el mito de Barthes y la teoría de los tópicos musicales que utiliza Raymond Monelle. ¿Es posible hablar entonces de un tópico de melancolía que fue construido como una representación privilegiada de la música andina colombiana? Para hablar de tópico es necesario identificar una relación motivada específica (un ícono o un índice), que a través de procesos históricos de convencionalización cultural se va convirtiendo en índice de una idea más amplia (como el tópico militar, o el tópico de caballería en la música del clasicismo vienés). Al iniciar el recorrido de este apartado presenté el gesto pentatónico descendente y la progresión III – V – i como un índice de las músicas indígenas de los Andes de Perú, Ecuador y Bolivia. Luego mostré cómo estos materiales fueron incorporados en músicas del

suroccidente de Colombia y progresivamente fueron estilizados al punto de adquirir una significación diferente, en la cual la sonoridad indígena de la escala pentatónica fue paulatinamente transformada por la alteración de la sensible. Finalmente, la llegada a la dominante a través de dominantes secundarias, seguida de una subdominante y culminando en el gesto $^7^5^4^3$ (literal o variado) en tonalidad menor, se convirtió en índice de la melancolía romántica y letrada de los bambucos y pasillos urbanos de principios del siglo XX. Pero además –y aquí es donde funciona la idea del mito- por su posición privilegiada, por su amplia difusión a lo largo del siglo XX y por la fuerza de los discursos sobre los supuestos orígenes bogotanos del bambuco, este pequeño repertorio con su expresión emocional empezó a ser entendido como prototípico de las músicas andinas colombianas en general y de su supuesta melancolía.

De acuerdo con lo anterior, aunque los elementos señalados como relevantes para la simulación musical de la melancolía no fueran de ninguna manera predominantes dentro del extenso repertorio que constituía la música popular colombiana en los años treinta, llama la atención la permanencia de esta combinación de elementos a lo largo de varias décadas, siempre de la mano con textos alusivos a tristeza, despecho y melancolía. Más arriba mencioné canciones como “Hacia el calvario” (1932), “El día de la fuga” (1940), “Amor se escribe con llanto” (1950) y “Lágrimas” (1951). En todos estos ejemplos hay un uso intencional de los mismos materiales con miras a producir una expresión emocional de tristeza. El hecho de que tal procedimiento se haya mantenido vigente durante un extenso período de tiempo permite hablar en efecto de la existencia de un *tópico de melancolía* en la música andina colombiana.⁶⁹

Ahora bien, como sucede con cualquier mito, este proceso dejó unos residuos que no alcanzan a ser cobijados por el significado dominante. Lo que fue borrado en este proceso fue el carácter particular y situado del ambiente en que nació el tópico de melancolía: el carácter de élite de la intelectualidad bogotana de principios del siglo XX, su especificidad geográfica, su orgullo letrado y su amor por la herencia hispánica,

⁶⁹ De hecho, aunque varias de las canciones que concentran los materiales musicales y textuales del tópico de melancolía fueron compuestas en las primeras dos décadas del siglo XX, la evidencia historiográfica sugiere que la difusión de estos materiales en canciones específicas fue aumentando hacia los años 50. “Mis flores negras”, por ejemplo, fue grabada dos veces por Carlos Gardel entre 1920 y 1930. Y esta misma canción fue grabada, junto con “Las mirlas” y “Lágrimas”, por Carlos Julio Ramírez alrededor de 1952, tras su regreso al país, cuando era uno de los cantantes más famosos de Colombia (Rico 686).

tuvieron que ser invisibilizados para que ciertas canciones se convirtieran en símbolo de la música nacional. Y este borramiento, a su vez, produjo la exclusión de una enorme cantidad de sonidos y prácticas musicales andinas y especialmente de su emocionalidad alegre, festiva y celebratoria. No se trata solamente de que “el bambuco” haya sustituido a “los bambucos” como dice Manuel Bernal (2004), o de que estos bambucos urbanos hayan negado su propia corporalidad y hayan asumido un sentido trágico de la existencia para poder *blanquearse*, como sugiere Ana María Ochoa (1997). Se trata principalmente de que, más allá del género musical al que pertenecen, ciertas estructuras sonoras y ciertas prácticas musicales cargadas con una emoción melancólica se convirtieron durante la primera mitad del siglo XX en el significante privilegiado para el significado “música colombiana”.

Como se verá en las páginas siguientes, este fenómeno sería utilizado en las décadas siguientes como un fondo sobre el cual contrastarían la alegría y la parranda como características vitales de una nueva subjetividad colombiana sometida al imperativo de la alegría.

Capítulo 3. Cumbia, progreso y violencia

Es un hecho universalmente reconocido que el arte es selectivo. Lo es a causa del papel que desempeña la emoción en el acto de expresión. Cualquier humor predominante excluye automáticamente todo lo que no congenia con él.

John Dewey (77)

If Music can affect the shape of social agency then control over music in social settings is a source of social power; it is an opportunity to structure the parameters of action.

Tia DeNora (20)

3.1. Transición social y cambio cultural

Por radios y telegramas se supo con maravilla que a las cuatro menos quince, se sentó López a la silla.
(citado en Silva 69)

Una de las conclusiones más importantes del Congreso Nacional de Música de 1936 consistió en señalar la necesidad de estudiar a fondo las músicas tradicionales, folclóricas y populares de todo el territorio nacional. Tanto Daniel Zamudio como Emirto de Lima y otros conferencistas destacados del evento llamaron la atención sobre el poco conocimiento que desde el centro se tenía de las músicas de las regiones. A pesar de todas las discusiones sobre la música nacional que habían tenido lugar desde la década anterior, el debate había estado centrado principalmente en Bogotá, con algunas participaciones desde Medellín –a través de Gonzalo Vidal principalmente- y desde Cali –a través de Antonio María Valencia. Pero al parecer para 1936 era cada vez más claro que las discusiones, y más aún, las decisiones políticas sobre la música nacional, no se podían basar en las intuiciones sobre un folclor imaginado que unos pocos intercambiaban en el centro del país. Por eso Emirto de Lima decía:

Lo primero que tenemos que hacer en beneficio del arte musical popular colombiano es encomendar a un grupo de expertos folkloristas del país la transcripción inteligente y concienzuda, ceñida en forma rigurosa a las mejores fuentes informativas, de todos los

cantos y bailes del sentir popular que hay regados por los ámbitos de la República (...). Necesitamos desde luego, para llevar a cabo con buen éxito este trabajo, la cooperación de todos los escritores, poetas, literatos, historiadores, filólogos, estéticos y psicólogos del país, con el fin de aclarar muchas dudas que se presentarán respecto a estructuras, acentos, palabras, frases, estilos, etc. (...). Si somos consecuentes con el programa de las actuales transformaciones de la República, tenemos que trabajar sin tregua y con todos los bríos que somos capaces por el constante desenvolvimiento de nuestra nacionalidad musical (citado en Gil 27)

Desafortunadamente este proyecto planteado por De Lima no se lograría en el corto plazo, entre otras razones porque Gustavo Santos dejó la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1938 para asumir la alcaldía de Bogotá.⁷⁰ Sin embargo, el énfasis con el que se formuló esta conclusión del Congreso Nacional de Música y su sintonía con el espíritu liberal que animaba las “actuales transformaciones de la República”, pudieron haber influido para que seis años más tarde, al iniciar el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo, se retomara la idea de investigar a fondo el folclor y las tradiciones de todo el territorio nacional.⁷¹

Con este fin, el ministro de educación, Germán Arciniegas firmó una resolución (la 542 de 1942) en la que se encomendaba a los maestros de las escuelas de todo el país, la tarea de hacer un “levantamiento del folklore nacional” con el fin de “recoger lo más fielmente de labios del pueblo” la descripción de la cultura material y espiritual de la nación (Silva 101-102). Para ello se preparó un formulario de preguntas que indagaba por temas tan diversos como los aspectos geográficos e históricos de cada localidad, los tipos de vivienda, los muebles y objetos domésticos, el vestuario, la alimentación, las formas de trabajo, la educación, los medios de transporte, las prácticas de brujería y adivinación, las fiestas populares, las poesías, adivinanzas y refranes, las prácticas musicales y dancísticas, los cuentos y narraciones y las particularidades del habla regional.⁷²

⁷⁰ La noticia de la aceptación de la Alcaldía por parte de Santos salió publicada en la primera página de *El Tiempo* el jueves 17 de febrero de 1938.

⁷¹ Otro elemento que sin duda contribuyó a la preocupación por este tipo de investigaciones fue, sin duda, la creación del Instituto Etnológico Nacional en 1941, bajo la dirección de Paul Rivet.

⁷² El cuestionario original no se ha podido recuperar, pero Renán Silva y su equipo hicieron una reconstrucción con base en la resolución del Ministerio de Educación y las respuestas enviadas por los

No es posible abordar aquí una diversidad de temas tan grande, pero si vale la pena mencionar que, en términos generales, las respuestas entregadas por los maestros a la Encuesta Folclórica Nacional reflejaban una sociedad en medio de un intenso proceso de cambio, que se había visto acelerado entre otros aspectos por la expansión de los medios de comunicación, la creciente formalización de las relaciones laborales y la progresiva aparición en zonas rurales de actitudes, comportamientos y modelos propios de una incipiente sociedad de consumo (Silva 66). Y dentro de todos los temas abordados por la encuesta, la música es uno de los que más claramente deja ver esa coyuntura. Por ello, para efectos de este trabajo me voy a centrar brevemente en algunas de las preguntas y respuestas directamente relacionadas con las prácticas musicales, y especialmente en lo que de allí se pueda inferir en relación con las características emocionales de esas prácticas.

En primera instancia, llama la atención que en el cuestionario aparentemente se preguntaba en forma directa por las emociones musicales. Y para Renán Silva, autor de los pocos análisis sistemáticos que existen sobre esta encuesta, es evidente que ese tipo de preguntas debía tener alguna relación con el debate sobre la raza indígena. Sobre este punto, vale la pena citarlo en extenso:

No faltaba desde luego la pregunta por el *carácter “alegre o triste de la música popular”* –lo que se traducía también en el uso de la pareja “música lenta-música rápida”-, ya que los liberales y conservadores habían discutido desde principios del siglo sobre el supuesto “carácter melancólico de la raza indígena”, un verdadero tópico de la más ingenua pero peligrosa antropología silvestre con la que se intentó caracterizar la situación social y moral de las clases subalternas urbanas y rurales del país, pero un tópico que recuerda también el avance que las músicas de otras regiones del país diferentes de las del mundo andino, habían logrado en los últimos años, en buena medida ante el escándalo de muchos de los intelectuales de la época que veían en ese avance la “africanización” del país y un peligro para el “espíritu nacional”, tal como éste se concretaba en el bambuco y el pasillo, dos tipos de música que en la representación cultural del país construida desde tiempo atrás, ocupaba un lugar hegemónico en tanto se imponía como la forma legítima y legitimada del “alma nacional”. De hecho la pregunta se especificaba pidiendo la

maestros (Silva, 2006: 117).

descripción de los bailes más usuales, de los cuales se daba como ejemplo el pasillo y el bambuco, quedando las demás expresiones musicales subsumidas en un ambiguo “etc.” (94, cursivas añadidas).

En efecto, como mencioné en el capítulo anterior, ya para 1936 existía una notoria aprehensión por parte de algunos músicos académicos con respecto a las músicas de ascendencia negra, las cuales veían como una amenaza, no sólo para las músicas que ya se habían constituido en “nacionales” (los repertorios creados por músicos urbanos de clase media destinados a la industria fonográfica y la radiodifusión), sino también para las emociones y valores ligados con esas músicas: la negación de cualquier carácterailable y/o corporal, la moderación con tendencia melancólica, el refinamiento en las letras y una noción romántica de la nacionalidad. En 1942 esa aprehensión no había desaparecido en absoluto. Sin embargo, muchas de las respuestas enviadas por los maestros al Ministerio de Educación dejan ver que el rechazo a las músicas negras no era tan visceral, ni tenía tantos alcances, como han sugerido Peter Wade y otros autores recientes. Antes bien, en algunos casos, la resistencia a adoptar géneros como la cumbia y el porro se veía como una dificultad que se llegaría a vencer con el tiempo.⁷³ Un maestro de Santander, por ejemplo, escribe:

Es cierto que hay rumbas nacionales, pero esta clase de música nunca ha logrado implantarse entre los regionales pues las novedades tienen poca acogida entre los campesinos. Son adictos a sus tradiciones, y solamente con el transcurso de los años, que vencen todas las dificultades, irán adoptando nuevas costumbres (citado en Silva 251)

Por otro lado, tampoco se puede afirmar que existiera ya una valoración popular a nivel nacional de las músicas de la Costa Atlántica, y menos aún que hubiera acuerdos sobre sus características emocionales. Por el contrario, varios comentarios de la encuesta dejan ver que para 1942 las connotaciones de alegría y diversión estaban más ligadas a músicas extranjeras, especialmente de Estados Unidos y Cuba, mientras que el porro y

⁷³ Vale la pena mencionar que muchos –si no la mayoría– de los maestros encargados de diligenciar la encuesta manifestaban una abierta simpatía por las reformas del gobierno liberal (Silva 51). En algunos casos esto propiciaba una cierta flexibilidad frente a las connotaciones raciales de la música y otros temas similares. Sin embargo el apoyo al gobierno no necesariamente se traducía en una toma de posición a favor de los cambios musicales. De hecho, algunos de los liberales más recalcitrantes se mostraban abiertamente en desacuerdo con la introducción de músicas foráneas a través del radio y el fonógrafo, en una posición similar a la de Armando Solano a finales de los años veinte.

la cumbia todavía se consideraban músicas campesinas sin un reconocimiento nacional y sin atribuciones emocionales claras. Por ejemplo, un maestro de San Estanislao, Bolívar, escribía que:

Las personas alegres prefieren seguir el ritmo de las producciones extranjeras, y así vemos que los bailes y festividades están influenciados por la música de otros países, entre los cuales se tiene preferencia [por] Cuba y Panamá, por sus rumbas y sones de factura ultramoderna (Silva 67)

Mientras tanto, un maestro de Sincelejo escribía que los porros “son una música típica de la Costa y que consiste en un danzón muy movido, pero con dejos de tristeza muy repetidos en el curso de una pieza” (246). De manera similar, otro maestro del Departamento de Bolívar decía: “Así en el porro se encuentran las notas alegres de la música española, la languidez de las gaitas indias y el golpe de tambor que caracteriza a la música africana” (247). Lo que estos fragmentos demuestran es que para el momento de aplicación de la encuesta no existía todavía una representación dominante que asociara de forma inequívoca el porro y la cumbia a la alegría, por lo menos en zonas rurales. Pero dicha asociación si era consistente para todas las músicas extranjeras agrupadas bajo el título de “rumba”. Un profesor de Honda, Tolima, decía:

Como en todo el departamento del Tolima, la música regional [en Honda] es el bambuco y el pasillo, de ritmo rápido y alegre, con un indefinible fondo de melancolía el primero. Desgraciadamente esos aires populares han sido reemplazados últimamente con creaciones musicales como la rumba, que despierta entusiasmo en el pueblo. El fonógrafo y el radio han popularizado además de la rumba, el bolero, la conga y el fox americano (Silva 251).

Claro está que el porro y la cumbia si se podían percibir como músicas “emparentadas” con la rumba, el son y la conga por sus características sonoras. En ese sentido, no es de extrañar que algunos maestros se refirieran a estos géneros como “rumbas nacionales”. Sin embargo, con esta denominación probablemente no se referían a los porros y cumbias que se tocaban en conjuntos tradicionales de gaita, sino a los interpretados por orquestas en formato de big band, como las barranquilleras Orquesta Sosa y la Jazz Band de la Emisora Atlántico entre los años 30 y 40 (Wade 110). En Bogotá, este papel

lo cumplían principalmente la Jazz Band de Anastasio Bolívar y la orquesta de Efraín Orozco (Figs. 18 y 19).



Fig. 18. Fotografía de la Jazz Band de Anastasio Bolívar⁷⁴

Estas agrupaciones alternaban música clásica con algo de jazz norteamericano y poco a poco empezarían a incluir músicas cubanas y géneros nacionales como el porro y la cumbia, a imitación de las orquestas de la costa Atlántica. Como lo atestiguan las fotografías, este tipo de orquestas tocaban principalmente en hoteles y clubes de clase alta, por lo que inevitablemente su sonoridad, el tipo de arreglos que usaban, su vestuario y su conformación racial (mayoritariamente blanca), contribuirían a atenuar el temor hacia las músicas negras y a darles un ropaje de distinción para incluirlas dentro de su repertorio. En palabras de Renán Silva:

Por lo demás se sabe que el fenómeno –sobre todo en el caso del bolero y de lo que se denominó la “rumba”- era continental, lo que quería decir que las élites regionales y nacionales podían sumarse a él sin perjuicio de sus “nobles orígenes”, máxime cuando el proceso, por lo menos en las ciudades, se ligaba con nuevas formas de disfrute y

⁷⁴ Fotografía tomada en el Nuevo Hotel del Salto del Tequendama. Publicada en *Cromos* No. 597 el 25 de febrero de 1928.

recreación que no dejaban de guardar estrecha relación con los logros, aún tímidos, pero logros al fin y al cabo, del capitalismo en ascenso, aunque el fenómeno tuvo en el país, en sus grandes ciudades, una marca de cierto anacronismo, ya que en buena medida el mundo de los clubes sociales y los bailes de disfraz reproducían a deshora los “locos años veinte”, muy aplazados en el país en virtud de un capitalismo de escaso desarrollo en sus comienzos, y luego de una crisis que sólo comenzó a superarse terminada la Segunda Guerra Mundial y bajo la sombra de medidas proteccionistas del estado (241).



Fig. 19. Fotografía de la Orquesta de Efraín Orozco⁷⁵

En efecto, las “rumbas nacionales” en los años 40, al mezclarse con repertorios extranjeros, iban adquiriendo gran parte de esa connotación de disfrute capitalista de la que habla Silva. Sin embargo es dudoso que en ese momento se quisiera imitar lo que habían sido los “locos años veinte” en Europa y Norteamérica. Sencillamente las aprehensiones ante las músicas negras y la inmoralidad percibida en sus bailes no permitían tal nivel de desenfreno. Por el contrario, lo que constituía una novedad para quienes oían música cubana o costeña en estos nuevos formatos era el hecho de encontrar en ellos una mezcla ambigua de moderación y deseo. Peter Wade lo pone en

⁷⁵ Tomada en la emisora La Voz de Bogotá. Publicada en *Cromos* No. 910 el 7 de abril de 1934.

los siguientes términos:

Sin ser resultado de una estrategia explícita [los nuevos tipos de música costeña] encajaban perfectamente con la imagen progresista y moderna que élites y clases medias deseaban proyectar en tanto que, al mismo tiempo, estaban al frente de una región con características particulares. En su nuevo “traje de etiqueta”, la música costeña presentaba cualidades que expresaban con gran riqueza y una ambigüedad muy creativa las tensiones entre modernidad y tradición, entre negritud y blancura, entre la región como un proceso típico y como componente del progreso nacional, y entre el deseo sexual y la conducta moral apropiada (137).

Es importante resaltar de este párrafo que tal ambigüedad no era una característica intrínseca de las músicas de la costa, o un efecto del material sonoro, sino algo que se evidenciaba en los usos sociales de esas músicas, las prácticas y los contextos con los que se asociaba. En otras palabras, si bien el material musical y los formatos instrumentales podían ayudar a simular unas determinadas dinámicas emocionales, el carácter ambivalente en la percepción de dichas características era producido por elementos tan diversos como el traje de los músicos, el lugar de presentación, los movimientos corporales de la orquesta (y especialmente de los y las cantantes), las alusiones directas en las letras a poblaciones locales o a sujetos particulares, la similitud de todo el despliegue escénico con las orquestas cubanas y norteamericanas que se podían ver en cine, etc. Sin embargo, sería un error pensar que estos elementos son “extramusicales” o que se podrían separar tajantemente del sonido musical. Por el contrario, al constituir un mundo de sentido y al vivirse en una experiencia vital orgánica, la participación en un baile con una de estas orquestas permitía experimentar la ambigüedad entre moderación y deseo a través del cuerpo y con toda la fuerza de una vivencia no expresable en lenguaje verbal. Este tipo de “fusión” experiencial es la razón por la que Simon Frith dice que los juicios de valor sobre la música popular suelen ser tan apasionados: la música no constituye una opinión o una indicación sobre la ética, sino que ella misma permite una vivencia ética directa (2003).

Tal vez por esta razón, los comentarios de los maestros que contestaron la Encuesta Folclórica Nacional estaban así mismo cargados de valoraciones éticas sobre los cambios musicales. Algunos maestros expresaban cierto malestar nostálgico frente a los

cambios señalando que en su región ya no tenían música propia por estar “sujetos a las innovaciones que nos trae la radio, importada a este lugar desde el extranjero” (Silva 252). Otra persona decía: “tampoco existen canciones originales, las que se entonan en las reuniones sociales o en las fiestas patrias o religiosas son aprendidas en las audiciones de victrola o de radio” (253). En el mismo sentido, uno más añadía: “El grito vibrante del modernismo ha ahogado todas las voces de la tradición y sobre algunas voces sólo he podido recoger escasos datos” (68).

Pero al mismo tiempo cada vez se hacía más evidente que las “rumbas” extranjeras estaban asociadas a las clases altas y en general a la modernidad lo que las convertía en un elemento central para las aspiraciones de ascenso social. Una maestra de Chitaraque, Boyacá, decía que “las gentes campesinas bailan el torbellino y la guabina (...). La sociedad *trata de asimilar* el baile moderno: los boleros, las rumbas americanas, el fox americano y la conga” (Silva 242, cursivas añadidas). En un sentido similar, un maestro de Zipaquirá señalaba:

Los campesinos bailan bambucos y joropos en los bautizos, matrimonios y en algunas fiestas religiosas (...) la *gente bien* baila generalmente acompañada con radio y orquestas, fox-trot, conga, bolero, rumba, pasillos y danzón, y todo (...) género de baile importado principalmente de México y los Estados Unidos (Silva 242, cursivas añadidas).

Y uno más desde la población de Tumaco indicaba que:

El género de música que se cultiva con mayor frecuencia en la población por la gente humilde es el bambuco, la juga, el tapacaré (sic) (...); *entre la gente de mayor civilización* se acostumbran los aires de vals, pasillos, danzas, rumbas, sones, fox-trot, empleando como instrumentos el violín, las flautas, los tiples, la guitarra, la voz humana, etc. (Silva 243, cursivas añadidas)

Como se puede ver, para 1942 los cambios musicales movilizadas por el fonógrafo y la radio se habían convertido en un elemento importante de distinción social: la “sociedad”, la “gente bien” y la “gente de mayor civilización” prefería bailar géneros de procedencia extranjera como rumbas, fox-trots y boleros (y en ninguno de estos casos se menciona al bambuco). Adicionalmente, el último fragmento deja ver que esta

distinción social no se basaba sólo en las características musicales de los géneros, sino también en los contextos y los medios técnicos que se empleaban para hacer la música. Evidentemente no era lo mismo hacer un baile con una marimba y unos tambores en el patio de una casa, que hacer un baile con una *jazz band* en un club social. Pero las distinciones también podían ser un poco más sutiles: la música de la costa Atlántica, tocada con tambores y flauta de millo, aunque tuviera estructuras musicales muy similares a las de las “rumbas” extranjeras, de ninguna manera podía aún considerarse como una música internacional o de élite. Como lo sugiere el siguiente comentario de un maestro de Corozal, la música costeña tradicional era todavía claramente una manifestación local, que para los habitantes de la costa estaba al mismo nivel de otras manifestaciones folclóricas:

El folklore regional abarca casi todos los aires típicamente colombianos, tales como pasillos, bambucos, danzones, porros, rumbas y cumbias. En esta comarca, como en otra del departamento, se rinde culto a los cantores de décimas, quienes hacen su oficio de trovadores en las fiestas patronales. Las décimas que realmente embelesan a las gentes campesinas comprenden temas oriundos de la región, tales como las proezas de jinetes y picadores, raptos de doncellas, el fallecimiento de ganaderos y políticos, etc. (Silva 23)

En un sentido similar, otro maestro del mismo municipio escribía:

Conozco el bambuco tolimense, como “Canoíta de mi río”, “Tiplecito de mi vida”, el pasillo “Alfonso López” del maestro Emilio Murillo, el “Intermezzo” de Luis A. Calvo y guabinas santandereanas y boyacenses. Todas las piezas musicales descritas las he escuchado en grabación fonográfica. También conozco buena parte de la música predominante en nuestro litoral, como los porros y las puyas: “La vaca vieja”, “El pollo pelongo”, las gaitas, “Necio”, “Señora Santana”, “La gallina ciega”, y muchas de auténtica procedencia costeña. Desde la infancia he aprendido diversas composiciones musicales de nuestro litoral (Silva 23).

En resumen, las respuestas a la Encuesta Folclórica Nacional muestran una permanente tensión entre tradición y modernidad, entre clases altas y bajas, entre música alegre y música triste, y entre lo nacional y lo extranjero. La tendencia más notoria en las encuestas es la que asociaba la modernidad con la alegría y con las músicas foráneas bailadas por las clases altas, asociación que al parecer causaba cierto recelo en muchos

de los maestros afines al proyecto liberal. Sin embargo, esta asociación no se puede plantear en términos absolutos. Una maestra de Tumaco, por ejemplo, decía: “la música regional posee un carácter alegre y bullicioso, en donde van mezcladas las voces de contento con los cantos, siendo el baile preferido el que se denomina el ‘baile de marimba’ o en lenguaje típico ‘el currulao’” (Silva 250). Esto muestra que la alegría no era patrimonio exclusivo de la “rumba”, a pesar de que tal asociación parecía hacerse cada vez más fuerte, especialmente en contraste con los discursos que desde el siglo XIX insistían sobre la melancolía de la música andina colombiana.

El peso de las características emocionales de la música era tan central en las respuestas, que estas podían estar acompañadas de juicios sobre subjetividades regionales, como en este comentario de un maestro de Toluviéjo, Bolívar: “La música principal que se cultiva para las fiestas sociales y populares es la llamada danza, porro, cumbia, etc. El carácter de esta música es esencialmente alegre, de acuerdo con el temperamento costeño, que no se adapta a la tristeza” (Silva 249). En este fragmento se puede observar un anticipo de lo que unos años más tarde se convertiría en la representación dominante en la industria cultural: la música costeña como la señal inequívoca de un “ser alegre”. Pero, como sugerí antes, en el momento de la encuesta esta no era una representación tan generalizada y la alegría era una emoción que se atribuía más fácilmente a ciertas músicas extranjeras, que a su vez estaban asociadas a las clases altas y al disfrute capitalista.

Como he venido señalando, los cambios en el consumo de música popular no se debían solamente a las emociones musicales. Es decir, la música “alegre” no era preferible a la música “triste” sólo por ser alegre, sino también por sus asociaciones no verbales con elementos determinantes en las aspiraciones de ascenso social: la “rumba” era lo que bailaban las clases pudientes en los salones más exclusivos de las ciudades colombianas, y era también lo que se oía en la todavía novedosa radio, a través de los altoparlantes que se ubicaban en las esquinas de las plazas. Como explica Renán Silva:

La audición de nuevas músicas estaba acompañada por la adquisición de una nueva conciencia del mundo. Desde luego que la radio no se limitaba a pasar la nueva música producida por la industria discográfica que ahora inundaba las ciudades y los pueblos y daba lugar a nuevas formas de sensibilidad y gustos, y posiblemente a nuevas visiones del

mundo. Era toda la actualidad social y política, en particular la relacionada con los eventos de la Segunda Guerra Mundial, además de los avatares de la política local la que podía ahora ser escuchada de manera continuada (252).

De ese modo, la música transmitida se percibía como la banda sonora del mundo más allá del pueblo y más allá del país. Era música cosmopolita y en ese sentido ayudaba a configurar un tejido de representaciones, deseos, aspiraciones y emociones ligadas al mundo moderno y el desarrollo capitalista. En otras palabras, no era sólo la nueva música, sino su coincidencia mediática con un nuevo mundo, lo que hacía que esta pudiera generar nuevas formas de sensibilidad y nuevas visiones de la realidad.

Sin embargo, es importante insistir en que *no cualquier música* podía acoplarse de la misma forma a este entramado de nuevos significados. Los bambucos y pasillos interpretados en instrumentos de cuerda podían ser rodeados de elementos discursivos alusivos al progreso y la modernidad (como permanentemente trataba de hacerlo Emilio Murillo), pero esto de ninguna manera garantizaba que el público asociara estas músicas con los cambios en marcha. En este proceso de transición, eran más poderosas las asociaciones entre lenguajes no verbales, no proposicionales, y su articulación con aspiraciones, deseos y emociones, que los discursos nacionalistas y progresistas explícitos con que los partidarios de la “música nacional” pretendían ganar adeptos para su causa. En otras palabras, y parafraseando a Mukařovský: las imágenes y los sonidos de un mundo nuevo y seductor afectaban la dimensión afectiva y volitiva de los espectadores, influyendo en factores reguladores básicos de sus comportamientos y pensamientos, a diferencia de los discursos de la “música nacional”, que apelaban en parte a procesos racionales, y en parte a una emocionalidad nostálgica y melancólica que cada vez más se percibía como algo del pasado.

Como se puede apreciar, la Encuesta Folclórica Nacional permite hacer un diagnóstico interesante del proceso de cambio que vivía la Colombia rural a principios de los años cuarenta, pero nada permite afirmar que un diagnóstico así haya sido utilizado por el gobierno para el diseño de una política pública. De hecho, como el mismo Renán Silva señala, la encuesta no alcanzó siquiera a ser completamente procesada por la Comisión Nacional de Folklore, que era la entidad a la que le correspondía analizar el material recolectado (27). Se ha señalado que tanto el congreso nacional de música como la

encuesta folclórica y otras iniciativas similares muestran que durante los gobiernos liberales hubo una clara intención de articular una política cultural, aunque no con ese nombre (Muñoz 2009). Sin embargo muy pocos de los proyectos que se dieron como resultado de dichas iniciativas tuvieron alguna permanencia en el tiempo, bien sea por razones presupuestales o por resistencias activas de algunos sectores, como sucedió con el intento de estatización de la radio en 1936 que comentaré más adelante. Por esta razón, en términos generales, sería muy difícil entender los cambios culturales y musicales ocurridos en el país durante la década de 1940 como el efecto directo o indirecto de una política cultural promovida desde el Estado. El impulso de estos cambios debe buscarse, por el contrario, en la articulación que hacia los años 40 se dio entre la industria, el nacimiento de una sociedad de consumo y las nuevas aspiraciones de ascenso social.⁷⁶

Un ejemplo de la coincidencia que existía entre intereses industriales y diferentes modos de lenguaje, y su fusión con lo que Santiago Castro llama “tejidos oníricos” (2009), se puede encontrar en los avisos de prensa que promocionaban la venta de discos. El mismo año de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 se publicaban avisos de página completa como el que aparece en la figura 20. Como se puede ver, el aviso consta de algunos cuerpos de texto además de la marca de los discos y de la casa distribuidora. El texto que se encuentra al centro, en la parte inferior de la página dice:

A cualquier hora en la tranquilidad de su hogar, los artistas más famosos del mundo estarán dispuestos a brindarle lo mejor de su arte en discos RCA VICTOR. Tenemos discos para todos los gustos... música clásica yailable. Cordialmente le invitamos a escuchar las nuevas grabaciones o la selección de su preferencia.

Como lo dice este texto, el valor agregado que se ofrece es el de no tener que salir de la

⁷⁶ No es casualidad que para 1945, el Padre Ignacio Perdomo señalara la asociación entre modernidad, música alegre y cosmopolitismo en contraste con el provincianismo y la melancolía de las músicas andinas. En su *Historia de la Música en Colombia* escribía: “Los cantares tradicionales del interior de Colombia han dado paso al porro vibrante, a la luminosa cumbia, a la coreográfica conga. Esto se explica claramente al asomarnos al alma del hombre andino que quiere salir de su invencible tristeza, de su ensimismamiento, del linderó estrecho de sus montañas azules. *Una de las ansias del hombre moderno es la búsqueda de la alegría, la expansión, el ritmo, la celeridad; el salir del peso de las responsabilidades por momentos.* La música andina de América, ya sea la serrana del Alto Perú como aquella de nuestras altiplanicies colombianas, es una música triste, a veces desgarradora (...). En cambio la música del litoral caliente la sangre del hombre de las alturas, lo invade de alegría irresponsable, lo sacude del encierro espiritual y geográfico en que vive” (223, cursivas añadidas).

casa para poder disfrutar de una buena pieza musical. Claro está, no se trata de cualquier casa, sino de aquellas que cuentan, no sólo con un fonógrafo, sino también con un espacio adecuado para la audición musical y al menos un sillón desde el cual el comprador se puede sentar a escuchar, todo esto en un ambiente de tranquilidad.

DOMINGO 5 DE ABRIL DE 1942 EL TIEMPO NÚMERO 1049

**TRANQUILICE SU ESPIRITU
ESCUCHANDO LA MUSICA
DE LOS GRANDES ARTISTAS!**

DISCOS
RCA Victor

*A cualquier hora en la tranquilidad de su hogar, las
artistas más famosas del mundo estarán dispuestas
a brindarle la mejor de su arte en discos RCA VICTOR. Tenemos discos
para todos los gustos... música clásica y bailable.
Cordialmente le invitamos a escuchar las nuevas
grabaciones a la selección de su preferencia.*

"La Casa del Radio"
J. GLOTTMANN S.A.
* BOGOTA * TUNJA * GIRARDOT

NOS ACABAN DE LLEGAR MEJORES DISCOS

Fig. 20.1 Aviso de prensa del diario El Tiempo.⁷⁷

En este sentido es interesante el tono de prudencia y moderación con que el aviso menciona la disponibilidad de *música bailable*, un tema delicado por las connotaciones

⁷⁷ Publicado en el Diario el Tiempo, 5 de abril de 1942, página 1

de inmoralidad que podía transmitir la corporalidad inherente al baile. La estilización y moderación con que se presenta este tema se observa mejor en combinación con la información gráfica. A los lados de este cuerpo de texto aparecen dos dibujos: el del lado izquierdo muestra a una mujer con vestido largo y las manos en una posición estilizada, siendo observada por un hombre que viste una chaqueta y está sentado en un sillón, mientras al fondo un pianista toca un piano de cola. Tanto la mujer, como el pianista están dibujados encima de un disco de vinilo. (Fig. 20.2).



Fig. 20.2. Fragmento del aviso de prensa

Por otro lado, el dibujo de la derecha (Fig. 20.3) muestra una pareja de danzantes elegantemente vestidos en el contexto de una fiesta, connotada por unas líneas que simulan serpentinadas. En la mano izquierda de la mujer hay un cigarrillo en una pitillera que da cuenta de un elevado nivel de sofisticación para la época.



Fig. 20.3. Fragmento del aviso de prensa

Todos estos elementos visuales dejan ver que la músicaailable que podía aparecer en los catálogos de RCA Victor era una música “apropiada” para los estándares sociales, que no iba a poner en peligro la moralidad de los compradores, ni su distinción social. Pero además toda la configuración del anuncio, su tamaño, su inclusión en la primera página, sus textos, su material gráfico y hasta su diagramación, dejan ver que estaba dirigido a personas con un alto poder adquisitivo y con un capital cultural similar al de compradores de Estados Unidos o Europa. Esto último está relacionado directamente con la información textual y gráfica que aparece en los márgenes derecho e inferior de la página. Allí se encuentra una sucesión de retratos de los artistas cuyos discos estaban a la venta en los almacenes “La casa del radio” de J. Glottmann, lo que puede dar una idea clara del tipo de música que el aviso ofrecía a los consumidores de clase alta. Entre los 21 nombres incluidos se encuentran: Jhon Charles Thomas (barítono de ópera y musicales), Jascha Heifetz (violinista), Dorothy Maynor (soprano), Lawrence Tibbet (barítono), Yehudi Menuhin (violinista y director de orquesta), Lily Pons (soprano), Larry Clinton (director de jazz band), Lotte Lehmann (soprano), Marian Anderson (contralto), Serge Koussevitzky (director de orquesta), Jeanette MacDonald (soprano de musicales), Glenn Miller (director de jazz band), Arturo Toscanini (director de orquesta), Xavier Cugat (director de orquesta de rumba), Helen Jepson (soprano lírica), Tommy Dorsey (trompetista y director de Jazz band), Artie Shaw (clarinetista y director de jazz band), Richard Crooks (tenor lírico), Leopold Stokowsky (director de orquesta) y Kirsten Flagstad (soprano lírica).

En resumen, en este conjunto se encuentran 19 artistas entre directores y cantantes de música clásica, 5 músicos y directores de jazz band, una cantante de musicales y tan solo un director de orquesta de rumba (y ningún representante de música andina colombiana). Esto muestra que la oferta musical para las clases altas a principios de los años cuarenta estaba compuesta principalmente por la música artística europea, seguida por el jazz en formato de *big band*. Lo más interesante aquí es la inclusión de Xavier Cugat, un músico catalán que hizo su carrera entre Cuba y los Estados Unidos y contribuyó a difundir algunas de las composiciones de Ernesto Lecuona. El formato instrumental y escénico utilizado por Cugat fue imitado posteriormente por músicos como Pérez Prado, el rey del mambo, precisamente porque permitía mostrar la música afrocubana con una mezcla de glamour y exotismo que proporcionaba la ambigüedad entre moderación y deseo a la que se refiere Peter Wade. Pero más allá de dicha ambigüedad, me interesa evidenciar de qué manera la *performance* de la rumba por parte de músicos como Cugat y Pérez Prado contribuyó a la fijación de la *alegría* como un sello característico del mundo afrocaribeño, especialmente desde las representaciones creadas por la industria cultural norteamericana.⁷⁸

Evidentemente, Cugat no fue el primero en llevar la música afrocubana a los salones colombianos. Ocho años antes del mencionado aviso, en 1934, el Trío Matamoros se había presentado en Bogotá generando una expectativa muy notoria en medios impresos. El mismo día de la presentación, el diario *El Tiempo* publicaba:

Ellos han paseado triunfalmente por todos los países europeos la música autóctona cubana conquistando grandes triunfos, no tan sólo por la riqueza de ritmos de la canción típica de aquel país, sino que también por el conjunto formado por ellos en el que hay voces y sentimiento en la interpretación, llamándose con justicia los verdaderos intérpretes del alma del pueblo cubano. El trío matamoros es ampliamente conocido debido a la gran demanda de discos por ellos grabados (*El Tiempo*, 5 de enero de 1934, p. 11).

⁷⁸ Vale la pena mencionar que Cugat no sólo hacía rumba, sino que desde el principio de su carrera también cantaba tangos y adicionalmente participó como actor en varias películas de cine. En una de ellas, *Bathing Beauty* (1944), Cugat actuó junto con el barítono colombiano Carlos Julio Ramírez, quien después se consolidaría como uno de los más importantes intérpretes de música colombiana. Este es sólo un ejemplo de las múltiples conexiones que existían desde la primera mitad del siglo XX entre América Latina y Estados Unidos en términos de industria y consumo cultural.

En la página siguiente aparecía un aviso en grandes letras que anunciaba el recital de esa misma noche señalando a los miembros del trío como “intérpretes del alma tropical” y diciendo además qué géneros se iban a tocar: “Sones, canciones, rumbas, boleros, etc.” Inmediatamente debajo de este texto aparecía otro aviso que invitaba al público al Teatro Bogotá para escuchar “canciones mejicanas y nacionales” interpretadas por diversos artistas (*El Tiempo*, 5 de enero de 1934, p. 12). De todo esto se puede concluir que la música afrocubana hacia mediados de los años treinta despertaba grandes expectativas y no sólo grandes temores (como se vio por las reacciones dentro del Congreso Nacional de Música de 1936). Pero en todo caso, si bien la rumba y el son eran géneros fácilmente percibidos como alegres, tanto la divulgación del concierto como el repertorio y los elementos escénicos y performativos usados por el Trío Matamoros admitían un espectro emocional bastante amplio y no parecían estar dirigidos a un segmento específico de la audiencia.

En contraste, la puesta en escena de Xavier Cugat estaba claramente orientada a transmitir un mensaje de *alegría* y *exotismo* dentro de la industria estadounidense del entretenimiento, y su recepción en Colombia estaba claramente encabezada por personas con alto poder adquisitivo. Un ejemplo de esta escenificación de la alegría se puede encontrar en el video de la presentación de la orquesta de Cugat, con la canción “She’s a Bombshell from Brooklyn”, extraído de la película “Stage Door Canteen”, rodada en 1943, un año después de la Encuesta Folclórica Nacional y de la publicación del aviso de prensa analizado anteriormente.⁷⁹ La presentación comienza con una breve introducción del mismo Cugat:

Muy buenas, muy buenas mis amigos. Ahora vamos a tocar para ustedes una nueva rumba-guaracha que se titula “La bomba de Brooklyn” (“The Bombshell from Brooklyn”)... *You know, I’ve been practicing on my accent so much that it’s becoming perfect!* (risas).

Al tiempo con esta introducción, se puede ver a la orquesta elegantemente vestida en un

⁷⁹ La película musical “Stage Door Canteen” trata sobre una famosa cantina ubicada en la calle 44 de Nueva York, en donde diferentes celebridades se presentaban para entretener personal de los Estados Unidos o de los aliados durante la Segunda Guerra Mundial. El video de la orquesta de Cugat está disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=haaO8Xxa6n0>. [Consulta 30 de julio de 2013]

escenario en cuyo fondo hay banderas de varios países. Tanto los músicos sentados, como Cugat (quien tiene un violín en la mano), muestran una amplia sonrisa y la cercanía del escenario con el público transmite una sensación de familiaridad. La música comienza con una introducción de percusión y contrabajo, seguida de una entrada de los vientos. Paralelamente, el video deja ver un bongosero con mangas de mambo que mira sonriendo a la cámara mientras mueve los hombros. También se muestra a la cantante, Lina Romay, exhibiendo una amplia sonrisa y un movimiento moderado, mientras espera que termine la introducción. En las tomas abiertas se ve a toda la orquesta sonriendo y moviéndose suavemente al ritmo de la música. En toda esta sección, la armonía alterna acordes de tónica y dominante, y antes de la entrada de la melodía principal, la progresión hace $V - vi - V/V - V$. Este último acorde se prolonga por varios segundos con cortes de los cobres y repiques de percusión.

Después de un breve puente tocado en violín por el mismo Cugat, un coro mixto canta al unísono la melodía principal sin dejar de sonreír. Esta es cantada posteriormente por la solista, y luego viene una sección instrumental, que modula súbitamente una tercera menor hacia abajo, en la que la cantante y el maraquero hacen movimientos amplios y rápidos y giros con todo el cuerpo al frente de la orquesta. Hacia el final de la canción, Romay y Cugat bailan en pareja y hacen un giro con el corte final, terminando la presentación con una enorme sonrisa.

La letra de la canción habla de una mujer que a pesar de ser originaria de Brooklyn y llevar un apellido anglosajón (como McGill), puede ser considerada tan sexy, explosiva y extravagante como la diva brasileña Carmen Miranda, quien para la época era conocida con el apodo “the brazilian bombshell”. Sin embargo, en la interpretación de Lina Romay en ningún momento trata de parecer ella misma una “bomba”, o de imitar la imagen de Miranda, quien usualmente aparecía con vestidos llamativos, sandalias de plataforma y sombreros hechos de fruta. Por el contrario, la gestualidad moderada y elegante de Romay, al igual que su vestuario, sirven más bien para hacer una descripción “desde afuera” con el resultado de tematizar la extravagancia y el exotismo, más que actuarlos, pero siempre con una expresión de alegría visible en la cantante, la orquesta y el director.⁸⁰

⁸⁰ Algunos consideran a Lina Romay como una de las principales imitadoras latinas de Carmen Miranda. Sin embargo, en el video discutido aquí no se hace evidente ninguna intención de imitar en la

En escenificaciones como esta, el carácter exótico de la música afrocaribeña y sus elementos distintivos (las mangas de mambo, los instrumentos de percusión, etc.), empiezan a aparecer como rasgos de una identidad que puede ser asumida por personas de clase media alta sin poner en riesgo su moralidad y su distinción social. Lo que Cugat ofrece como producto no es solo música, sino especialmente es la posibilidad de que el público anglosajón pueda acercarse a la sensualidad oscura del trópico de una forma “segura”. Por ello, a pesar de no ser el inventor del mambo o de la rumba, Cugat es pionero en la creación de un mundo de sentido, un ensamblaje multimodal que va a articular la música afrocaribeña con el consumo capitalista, dentro de la principal sociedad de consumo del mundo.

Pero lo más importante para este trabajo es que el lazo emocional que vincula estos sonidos musicales con el placer del consumo es la *alegría*, expresada no solo en armonías, timbres, ritmos y melodías que simulan musicalmente esa emoción, sino también en las sonrisas, los vestuarios, los movimientos y los gestos. La música, por sus materiales sonoros (armonías y melodías repetitivas, ritmos rápidos, rangos dinámicos amplios), actúa como un ícono de la experiencia misma de la alegría, y al ser presentada como parte de un mensaje dirigido a personas con alto poder adquisitivo, contribuye a crear una asociación que con el tiempo se vuelve una relación indéxica. De esa manera, la rumba y el mambo, arreglados y escenificados de cierta forma empiezan en los años 40 a significar la alegría y la despreocupación propia del consumismo norteamericano, a través de una mirada particular y estereotipada del “exotismo” afrolatino.

Para principios de la década de 1940 este mundo de sentido ya tenía una cierta aceptación dentro de las clases altas colombianas, y de hecho existía una presión social por producir música alegre, destinada al entretenimiento. En el campo de la música “nacional”, dicha presión se manifestó, por ejemplo, en el surgimiento de la *rumba criolla*, un género cercano al bambuco, pero tocado con más velocidad y diferente instrumentación. Una de las canciones más famosas de este género, “Que vivan los novios”, de Emilio Sierra, fue grabada precisamente en 1940. Es interesante notar que el

performance la imagen de Miranda. Para un análisis de las connotaciones identitarias y de género de las actuaciones de Carmen Miranda, ver Roberts (1993)

mismo Sierra describía la rumba criolla como un “fandango, hermano menor del bambuco *solo que tan colombiano y más feliz*” (Wade 153, cursivas añadidas). Evidentemente, la rumba criolla tenía muy poca relación musical con las rumbas y mambos que sonaban en Nueva York. Sin embargo existe un vínculo innegable a través de la escogencia de la palabra *rumba* y a través de la intención explícita de hacer música alegre, en contraste con la melancolía tradicionalmente atribuida a los bambucos y pasillos del interior del país (ver cap. 2).

Adicionalmente, como ya se mencionó, desde la década anterior existían en Bogotá orquestas como las de Anastasio Bolívar y Efraín Orozco, que alternaban música clásica con jazz y poco a poco iban incorporando a su repertorio músicas de origen afrocaribeño. A esto contribuyó la presencia en Bogotá desde 1940 de Antonio María Peñalosa, músico nacido en Plato, Magdalena, que interactuaba con los otros músicos de la orquesta de planta de la Emisora Nueva Granada (Wade 157). Por otro lado, entre 1940 y 1942 la emisora La voz de la Víctor empezó a emitir un programa titulado “La hora costeña” en el que se reproducía música grabada y en vivo de orquestas de la Costa Atlántica (161). La interacción entre músicos costeños y músicos del interior produjo las condiciones necesarias para que las orquestas locales empezaran a tratar la música de la costa Atlántica con recursos similares a los que estaban siendo usados para la rumba y el mambo en los Estados Unidos, un proceso que ya había sido ensayado por algunas orquestas de la costa durante los años veinte y treinta.

Por todas las razones anteriores, no es de extrañar que Lucho Bermúdez hubiera tenido tanto éxito cuando visitó Bogotá en 1944 con su Orquesta del Caribe, para cumplir un contrato con el club Metropolitano (Portaccio 64). A pesar de que la orquesta se disolvió poco después de su llegada a Bogotá, el compositor participaba frecuentemente en las emisiones de La Hora Costeña, que para esa época estaba dirigida entre otros por Julio E. Sánchez Vanegas. Este último, señalaba en una entrevista que:

La Hora Costeña se transmitía por la Voz de la Víctor, y Enrique Ariza hacía un programa de poemas antes, y empezábamos a las nueve de la mañana con diferentes grupos, pero especialmente la orquesta base era la de Lucho Bermúdez. En ese tiempo empezamos a sentir la penetración de la música de la costa norte de Colombia, gracias a la magia del clarinete de ese hombre que fue Lucho Bermúdez y de quien tenemos gratísima

impresión” (citado en Portaccio 65).

El programa “la Hora Costeña”, en todo caso era todavía para este momento una excepción dentro de la programación radial bogotana. Sin embargo, su creciente impacto estaba favorecido por la connotación de alegría y optimismo de las rumbas extranjeras, y también por la presencia de personas que impulsaban la adopción de los nuevos gustos, en consonancia con las nuevas transformaciones emocionales. El mismo Lucho Bermúdez hace referencia a un bailarín que fungía como uno de estos agentes centrales del cambio cultural:

Yo recuerdo que joven leía en las páginas de El Tiempo un aviso de un profesor Perea, un moreno que creo, era chocoano, que ofrecía sus servicios como bailarín. Yo me imagino que enseñar a bailar el porro, la gaita y esos ritmos que son totalmente diferentes a la tradición que venía de la vieja Santafé, de la música tradicional, de la rumba criolla, pues eso era un poquitico difícil. Tratar de meter el baile costeño en Bogotá. Después los costeños harían de la suya aquí en Bogotá (sic). Ese Perea hacía mucho por todos los músicos y cantantes. Enseñaba mucho los bailes costeños y sobre todo que con la cantidad de ritmos que tenemos en Colombia eran totalmente desconocidos. Pero ellos abrían el campo a esa música, y siempre estaban interesados en enseñarle a los bogotanos ese baile (citado en Portaccio 64).

Ahora bien, el profesor Perea no habría podido llevar adelante ninguna transformación si no hubiera tenido una demanda lo suficientemente amplia de gente interesada en aprender, no sólo a bailar las músicas costeñas, sino especialmente a experimentar su cuerpo de una manera diferente a la que hasta entonces había sido permitida por los cánones sociales. El solo hecho de que las mujeres se atrevieran a cambiar los movimientos cortos y rápidos del pasillo, o los saltos de la rumba criolla por el movimiento ondulado de las caderas más propio de las músicas afrolatinas, constituía una revolución que iba más allá de lo musical y tenía que ver con nuevas formas de socialización, nuevas identidades y, especialmente, nuevas posibilidades de expresión emocional.

José Portaccio Fontalvo describe el aporte de La Hora Costeña en los siguientes términos:

El mérito de La Hora Costeña radica en que fue una magnífica labor de un locutor barranquillero que se propuso *convencer a los bogotanos que Colombia también tenía una música muy alegre que nada envidiaba a la de las islas caribeñas Cuba, República Dominicana y Puerto Rico*. Las ondas de las emisoras capitalinas que utilizó, se convirtieron en un invaluable medio de ilustración para una comunidad que ignoraba el folclor de nuestro litoral. Además hizo que todo mundo conociera de la existencia de Lucho, quien complacido reconocía que este programa *lo había colocado dentro de la naciente farándula capitalina* (66, cursivas añadidas)

Sin embargo, esta labor de “convencer a los bogotanos” no se puede entender como una tarea quijotesca que partía de la nada y se enfrentaba a insuperables prejuicios sociales, como frecuentemente se ha señalado. Si el profesor Perea tenía alumnos de baile y si la Hora Costeña tenía una buena audiencia es porque ya existía en una buena parte de los habitantes de Bogotá el deseo por acercarse a expresiones musicales que ya estaban asociadas a nivel nacional con la alegría, la corporalidad, el ascenso social y el disfrute del consumo capitalista. El entorno cambiante de inicios de los años cuarenta obedecía precisamente a la relación contingente, es decir a la *articulación* (en términos de Hall), entre unas nuevas formas de socialización que se venían preparando desde los años veinte y una oferta musical que aprovechaba los formatos y las connotaciones de las músicas caribeñas extranjeras.⁸¹

Todo esto ocurría, claro, más allá del alcance de cualquier política estatal. Mientras el Ministerio de Educación dejaba que los formularios de la Encuesta Folclórica Nacional se llenaran de polvo en diferentes oficinas, las industrias radiofónica y discográfica, al igual que los hoteles y los clubes nocturnos, se apresuraban a sacar provecho de las

⁸¹ Un enfoque similar al de Portaccio Fontalvo lo presenta Peter Wade al comentar un artículo sin firma que apareció el 7 de diciembre de 1947 en el diario El Tiempo, bajo el título “La batalla del porro”. Según Wade, los comentarios del articulista describen al porro como “algo crudo y vulgar, y asociado con animales” (169). Sin embargo, al revisar el artículo completo, se puede ver que la posición no es tan extrema como lo sugiere Wade. De hecho el artículo finaliza diciendo: “Que apliquen pues los defensores del porro buena parte de las energías que están derrochando en esta campaña a luchar por la dignificación de aquel aire, sobre todo en su parte “poética”. De lo contrario bien puede ocurrir que se interrumpa la *vertiginosa y próspera carrera que hasta aquí ha hecho el porro* y se trueque en rechazo lo que *hasta ahora ha sido acogida fervorosa, si no unánime*” (El tiempo 7 de diciembre de 1947, p. 5, cursivas añadidas). Este final deja ver que, más allá de las posiciones de la intelectualidad liberal o conservadora, para finales de los años cuarenta el porro ya tenía una amplia aceptación en el interior del país y no era tan mal visto por la población en general como lo han querido hacer ver ciertos autores.

posibilidades económicas que se abrían con esta nueva disposición hacia la música, el baile y el consumo. En otras palabras, se estaba atravesando un cambio thymo-político en la medida en que la alegría, el desenfado y la sensualidad progresivamente dejaban de ser vistos como una amenaza para el orden social y se convertían cada vez más en un valor intrínsecamente positivo. Sin embargo, las decisiones en las que se materializaba esta transformación emocional no se tomaban en consejos de ministros o a través de documentos de política, sino en las compañías disqueras, en las emisoras radiales, en las salas de los hogares y en los salones de baile de hoteles y clubes. La nueva thymo-política de la alegría se desplegaba cada vez que alguien escuchaba en la radio porros en formato de big-band, o cada vez que alguien se atrevía a bailar moviendo las caderas. Y durante los años cuarenta este proceso se acentuaría, especialmente al terminar la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el fin de la guerra fue también determinante para otros cambios económicos y políticos que impactarían en igual medida la cultura colombiana.

3.2. Violencia e industria cultural.

Vea maestro Sierra, yo tengo fe en Dios que en pocos años usted va a tener que componer cumbias porque si no, no va a tener con qué comer, porque con su música no va a comer, pero con la cumbia va a comer, y mucho.

(Lucho Bermúdez a Emilio Sierra.
Citado en Portaccio 64)

De acuerdo con el análisis que hace Daniel Pécaut, el período que transcurrió entre los dos gobiernos de Alfonso López Pumarejo se caracterizó por una constante tensión entre liberalismo económico e intervencionismo. Durante el primer período (1934-1938), la “Revolución en marcha” recibió un respaldo mayoritario por parte de trabajadores, campesinos, políticos y una buena parte de los empresarios. Esta posición hegemónica alcanzada por las políticas de López alcanzó su punto máximo el primero de mayo de 1936, cuando una marcha multitudinaria expresó su respaldo al presidente, “en contra de la reacción” (Pécaut 235). Entre quienes apoyaban al gobierno se encontraban las bases liberales, pero también los sindicatos, el partido comunista y la UNIR (Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria), liderada por Jorge Eliécer Gaitán.

Esta presencia masiva de sectores de izquierda despertó no pocos temores, no solo entre los conservadores, la burguesía industrial y la iglesia, sino también entre las élites liberales a las que pertenecían personalidades como Eduardo Santos y Gabriel Turbay. Por todos lados se oían voces que alertaban sobre los peligros que representaba para la economía y la estabilidad del país este inédito acercamiento entre el ejecutivo y la izquierda. Esto ocurría especialmente en Antioquia, núcleo de los principales industriales y de la ideología conservadora. Por ello no es casualidad que desde diciembre de 1935 el Directorio Liberal de ese departamento deplorara “los abusos en actividades sindicales (...) que, al crear un ambiente de expectativa insegura para el capital, lo obligan a contener el desarrollo industrial” (261).

Esta tensión no era de ningún modo ajena a la industria cultural. Uno de los episodios más dicientes al respecto fue el que ocurrió con el intento de estatizar la radio en Colombia que se produjo el 23 de julio de 1936 cuando Alberto Lleras Camargo, como Ministro de Gobierno, firmó un proyecto de ley que buscaba aumentar el control del estado sobre la programación radial. La reacción más fuerte provino, como cabría esperar, del departamento de Antioquia. Primero en Medellín y luego en Bogotá, se hicieron eventos que aglutinaron a las emisoras en transmisiones de protesta de alcance nacional (Télez 40, Pareja 34). Esta situación provocó la celebración de un Congreso de Radiodifusión a finales de ese mes, que dio como resultado un memorial de protesta que se presentó al Congreso. En uno de sus apartes, este memorial decía:

Los servicios de propaganda, eficaces en todo sentido, que nos ha prestado la radiodifusión en Colombia para hacer conocer nuestros productos, nuestras industrias, nuestras actividades... son de tanto alcance que no encontramos justificado en manera alguna que se acabe con esta industria (Pareja 34)

Como resultado de la fuerte resistencia presentada por las emisoras privadas y sus anunciantes, el gobierno tuvo que dejar caer el proyecto y se conformó con una ley que se limitaba a reglamentar las licencias para locutores y técnicos (Pareja 34). Este episodio es importante porque ayudó a definir el perfil de la radiodifusión colombiana ya no como una actividad de radioaficionados, o como herramienta de divulgación cultural, sino como una industria, definitivamente articulada a intereses económicos. Según Reynaldo Pareja, ya desde 1934 “el modelo de radiodifusión implantado en el

país era el de la radiodifusión comercial, importado desde Estados Unidos” (23). Y efectivamente, a partir de 1936 fue cada vez más claro que el papel principal asumido por la radio colombiana era el de servir como un espacio dedicado a atraer audiencias masivas para facilitar los intercambios comerciales en una economía en vías de industrialización. A diferencia de otros países en donde la radio –al menos en sus inicios– fue pensada como un servicio público o como una herramienta educativa, la radio colombiana había adoptado desde muy temprano una dinámica que la ligaba más al aparato industrial que a otros intereses. En este sentido, el pulso que perdió el gobierno cuando tuvo que retirar el proyecto de ley que buscaba la estatización de la radio, fue un síntoma importante de las dificultades que había para la articulación de una política cultural, y esa dificultad era a su vez un síntoma del escaso margen de negociación que el Estado tenía ante los intereses privados organizados.

De acuerdo con lo anterior, este pulso con la industria radiofónica no era un episodio aislado. Los temores ante los avances de la intervención estatal en favor del sindicalismo se fueron multiplicando en los directorios liberales de diferentes departamentos, amenazando con crear una división irrecuperable dentro del partido, algo que era alentado por declaraciones de Santos y Turbay. Como resultado, en las elecciones parlamentarias de 1937 hubo un amplio triunfo de las mayorías liberales “antilopistas”, lo que marcó el inicio del fin de la “Revolución en marcha” (Pécaut 261). Este resquebrajamiento del pacto lopista de 1936, sirvió como preparación para el ascenso de Eduardo Santos como candidato único del liberalismo. Este último, que condenaba la lucha de clases, mantenía su distancia con la izquierda y prometía un gobierno de “unidad nacional”, recibió no obstante el apoyo de un partido comunista, para el que no quedaban más opciones: si no mantenían la fidelidad al gobierno liberal, terminarían apoyando al conservatismo que claramente se encontraba en el otro extremo del espectro político. Por esa razón, a pesar de que Santos dio suficientes señales de que iba a plantear un gobierno con participación de conservadores, los comunistas fueron una pieza importante en su elección como presidente en 1938 (271ss).

A todo esto se suma la reacción conservadora que se había suscitado con ocasión de la revisión constitucional de 1936, por medio de la cual se quitaba a Dios del preámbulo de la constitución, se consagraba la libertad de conciencia y de cultos y se daba a los poderes públicos el derecho de inspeccionar la enseñanza que, hasta entonces, estaba

totalmente en manos de la iglesia (292). Estas reformas fueron vistas por una buena cantidad de conservadores como una declaración de guerra, lo cual condujo a una creciente radicalización del lenguaje político. Los obispos y sacerdotes que habían evitado hasta entonces satanizar al liberalismo, reaccionaron violentamente contra lo que consideraban un sacrilegio contra el orden natural de las cosas. En palabras de Pécaut:

El arzobispo primado de Bogotá, a pesar de ser conocido por su moderación, estima, en una declaración solemne hecha en noviembre de 1935, que la modificación del preámbulo equivale a “sentar como tesis que el poder político emana del pueblo” y contribuye a “formar en éste la ideología de que si puede hacer, puede deshacer; si puede poner, puede quitar”, es decir, “deja a merced del pueblo la paz y el orden públicos” (294).

Esta nueva oleada de fundamentalismo conservador, sumada al malestar que habían manifestado los industriales por la cercanía de López con la izquierda, llevó a que el gobierno de Eduardo Santos encarnara una especie de “contrarrevolución en marcha” con el fin de moderar los ánimos. Su mandato efectivamente incluyó desde el principio la participación de conservadores y su tono más cercano al liberalismo económico facilitó la relación con la burguesía industrial y agroexportadora. Al mismo tiempo, estos sectores se habían visto golpeados por el inicio de la Segunda Guerra Mundial, por lo que se mostraron receptivos a una intervención estatal, siempre que ello se plasmara en subsidios y ayudas por parte del gobierno (304-307).

Sin embargo, esta actitud cambiaría radicalmente a medida que se acercaba el fin de la guerra, ya que los representantes de la burguesía “sólo habían aceptado el intervencionismo estatal como un instrumento sobre cuyo empleo ellos mismos decidían” (312). Entre 1943 y 1944 hubo una proliferación de capitales y una fiebre especulativa que echó por tierra cualquier iniciativa intervencionista (313). En este escenario, los industriales, los comerciantes y los cafeteros vieron una oportunidad para fortalecer su presencia en el país de manera organizada, lo que resultó en la creación de la Asociación Nacional de Industriales (ANDI) en 1944 y de la Federación Nacional de Comerciantes (FENALCO) en 1945.⁸² Según Pécaut, la aparición de estas

⁸² La Federación Nacional de Cafeteros existía de tiempo atrás, pero se había convertido en un gran poder financiero con la creación del Fondo Nacional del Café y la consolidación jerárquica de la Federación en

organizaciones tomaría la forma de “un verdadero cogobierno” y sería fundamental en la consolidación de un modelo liberal de desarrollo para Colombia (311).

La tensión entre gobierno liberal, fuerzas reaccionarias e intereses privados, contribuyó a que el segundo gobierno de López Pumarejo (1942-1946) fuera más parecido al de Santos que al período de la “Revolución en marcha”. La candidatura de López para las elecciones de 1942 había despertado un gran entusiasmo en una masa crítica de gente que recordaba con nostalgia el pacto de mayo 1936. Sin embargo en esta ocasión López no iba a contar con el apoyo de un bloque hegemónico que le permitiera tener un impulso reformador similar al de su primer período. Por ello desde el inicio de su gobierno fue evidente que el presidente tendría que hacer concesiones a muy diferentes fuerzas y grupos de presión (330ss).

¿Qué pasaba en ese momento en las industrias culturales? Ya en 1940, hacia la mitad del mandato del presidente Santos, el gobierno había visto la necesidad de fortalecer su presencia en los espacios radiales. La estrategia consistió en refundar la Radiodifusora Nacional de Colombia que inició en ese año sus transmisiones en onda corta.⁸³ Esta emisora, desde la década anterior transmitía programas que buscaban “educar el gusto del público” alternando música clásica de grandes maestros con música “popular”.⁸⁴ Adicionalmente la programación incluía información sobre las diferentes regiones, datos sobre agricultura e industria y conferencias sobre ciencia, historia, literatura, arte, higiene y economía del hogar (Muñoz 157, Wade 163). El gobierno claramente veía a la Radiodifusora como uno de sus más importantes órganos de difusión cultural y como una herramienta educativa –la estación estaba vinculada al Ministerio de Educación–, que estaba orientada por el propósito de “civilizar” y llevar la cultura al pueblo. Un artículo del diario *El Tiempo* titulado “Breves consideraciones sobre la Radio Nacional”,

1941 (Pécaut 311).

⁸³ La primera radiodifusora del país fue la estatal HJN, inaugurada el 7 de agosto de 1929 por el presidente Miguel Abadía Méndez. Aunque la HJN fue la antecesora de la Radiodifusora Nacional, ésta sólo apareció como tal cuando fue inaugurada con ese nombre por Eduardo Santos el primero de febrero de 1940 (Téllez 56, 72).

⁸⁴ Es importante tener en cuenta que para 1940 el término música popular hacía referencia a la música andina colombiana o a otros géneros extranjeros, pero difícilmente incluía la música de la costa Atlántica. Aunque géneros como el porro y la cumbia empezaban a ser conocidos en el interior del país, aún faltaban muchos años para que esta música pudiera ser descrita sin rubor como “música popular”. Esto era aún más improbable en una emisora que tenía como propósito la “educación del pueblo”.

decía en 1940:

Las gentes, nuestras lindas gentes, que adoran el “Tú ya no soplas” y no salen de “Vereda tropical” y “Perfidia” y el “Vacilón”, no saben que en esa estación hay horas de grande orquesta de cámara dirigida por el maestro Espinosa, música brillante, un maravilloso cuarteto de cuerdas. Varias horas de jazzbann (sic), música típica de [Alejandro] Wills (...) ¿Quiere usted oír música de cualquier clase? Orquestas, artistas, estudiantinas, allí las hay. ¿Quiere usted bailar? Allí tocan varias horas de jazz. ¿Es usted idiota? Busque en otra estación discos tontos y vulgares. Porque la misión de una radio destinada a educar es ir depurando el gusto del pueblo, ennobleciendo el sentido artístico, elevando el criterio, por medio de altos programas de música, arte, literatura, historia, religión, deportes, ciencia; expertamente combinados con horas alegres y amenas.⁸⁵

Sin embargo, la audiencia de la emisora era limitada. Aunque no hay estadísticas claras de consumo radial en este período, se sabe que había una constante preocupación por parte de los gestores de la Radiodifusora en relación con la dura competencia que planteaban las emisoras privadas (Muñoz 158). Por otro lado, a principios de los años 40 estas últimas también incluían programación cultural (música clásica, difusión literaria, etc.) en mayor o menor medida, cubriendo un espectro incluso más amplio que el que ofrecía la misma Radiodifusora Nacional (Téllez 71-72).

Hacia 1945 ocurrió un nuevo episodio que puso de manifiesto la fuerza que había adquirido la industria radiofónica privada frente al Estado. El 26 de julio de ese año el Ministro Luis Guillermo Echeverri presentó un proyecto de ley para la “organización de las comunicaciones” que perseguía entre otros fines la “unificación de los servicios telefónicos, radiotelefónicos, radiotelegráficos y de radiodifusión” y adicionalmente establecía un impuesto de 30% sobre las utilidades (Pareja 64). Como respuesta, los representantes de la industria entregaron al ministro un memorando cuyo primer punto se refería a la libertad de industria:

- 1 Libertad de industria: como estamos de acuerdo con el deseo expresado en la circular del Señor Ministro, de que se ordene y encause esta industria en forma que retribuya a las inversiones comprometidas en ella, respondiendo al tiempo a los fines

⁸⁵ *El Tiempo*, 18 de marzo de 1940, pág. 13

de la cultura y progreso del país, nos permitimos insistir sobre la necesidad de que reconozca la radiodifusión como industria libre, aunque responsable, a fin de que haya una garantía para el capital invertido en la misma (64)

Pero tal vez lo más llamativo de este memorando es el punto 3, que hace referencia explícita a la intención de imitar el modelo norteamericano:

- 3 Reglamentación de la Radiodifusión: pedimos que como nación democrática americana se organice y reglamente la radiodifusión sobre principios similares a los existentes en los Estados Unidos del Norte (64)

Como consecuencia de la oposición de las emisoras privadas, el Ministro anuló el proyecto de ley, retirándolo de la Cámara de Representantes. Las emisoras que firmaban el documento eran la Radio Nutibara de Medellín, la Voz de Bogotá, la Voz de Antioquia, la Voz de Cúcuta, la Radio Continental de Bogotá, la Emisora Nueva Granada, la Voz de Medellín, la Radio Pacífico de Cali, Ecos de Pasto y la Emisora Siglo XX de Medellín (65). Como se puede apreciar, este frente contaba con suficiente representación de diferentes ciudades del país como para ser considerado de carácter nacional, pero estaba claramente liderado por emisoras de Medellín, ciudad en la que se concentraban los principales intereses industriales. Nuevamente este episodio mostró cómo las industrias culturales no eran ajenas a la tensión que se vivía a nivel político y económico entre los intereses privados y un gobierno liberal cada vez más maniatado.

La crisis política se había venido acentuando desde 1943. En ese año el presidente delegó sus funciones en Darío Echandía durante ocho meses y las retomó solamente para ofrecer su dimisión, hasta que finalmente, en julio de 1945, cedió la presidencia a Alberto Lleras Camargo, quien terminó el período. Las razones de la crisis tenían un origen económico en la tensión con los intereses privados, pero también en el inconformismo de los sindicatos que se sentían abandonados al ver incumplidas sus expectativas; un origen político en las constantes amenazas de guerra civil que provenían de figuras relevantes de las filas conservadoras como Gilberto Alzate Avendaño y Laureano Gómez; y un origen social que empezaba a ser visibilizado por Jorge Eliécer Gaitán con sus referencias al divorcio existente entre el “país real” y el “país político” (Pécaut 351-353). Todo esto se sumaba a las acusaciones de corrupción

que pesaban sobre Alfonso López Michelsen, hijo del presidente, quien aparentemente se había enriquecido a través de la transacción con acciones de la compañía holandesa Handel (Galvis 2006).

Esta situación llegó a un punto culminante el 10 de julio de 1944, cuando el presidente López fue retenido en Pasto por tropas comandadas por el coronel Diógenes Gil. Inmediatamente, el primer designado, Darío Echandía, tomó control de la situación, aseguró el apoyo explícito de los altos mandos militares (superiores de Gil) y se encargó de que los medios de comunicación dieran un parte de tranquilidad a todo el país. El diario El Tiempo llenó la primera página de su edición del 11 de julio con titulares como “El ejército reprueba el movimiento”, “El grueso de la fuerza del sur se ha separado de los rebeldes”, “Todo el pueblo respalda al gobierno” y “El movimiento encuentra el más total rechazo de la ciudadanía”.⁸⁶ El intento de golpe fue controlado, pero sirvió para mostrar la fragilidad en que se encontraba el gobierno liberal.

El vacío político que se generaba hacia el final del mandato de López (simbolizado en primera instancia por la renuncia de éste en favor de Alberto Lleras Camargo) dejó un campo abierto para los discursos que desde orillas opuestas iban radicalizando cada vez más el lenguaje. Laureano Gómez ya había escrito en un editorial en enero de 1944: “Creemos que existen razones suficientes para declarar una guerra civil, pero en la imposibilidad material en que estamos de hacerlo, señalamos ante las maldiciones de la historia a este régimen que ha erigido el robo, el asesinato y el peculado como sistema de gobierno”⁸⁷ Al mismo tiempo, el liberal Jorge Eliécer Gaitán denunciaba los excesos de la oligarquía (en la cual incluía sin dudar a las élites liberales), prometía la “restauración moral” y proclamaba su famosa frase “Yo no soy un hombre, soy un pueblo” (Pécaut 387). Entre estos dos extremos se producía una polarización que iba más allá de una oposición partidista y que, según Pécaut, a la larga abonaba el terreno para los estallidos de violencia que caracterizarían al gobierno siguiente (480).

Mientras todo esto sucedía en el plano político, Lucho Bermúdez aparecía con

⁸⁶ Diario El Tiempo, 11 de julio de 1944, pág. 1. Cabe señalar que entre estos titulares también se encontraba uno que decía: “Laureano Gómez y todo el personal de El Siglo son aprehendidos y retenidos”.

⁸⁷ Editorial del diario El Siglo, 9 de enero de 1944.

frecuencia en las emisiones de La Hora Costeña y se presentaba con su orquesta en el Hotel Granada y ocasionalmente también en el Club Metropolitan de Bogotá. Por esa época conoció a Matilde Díaz, quien había llegado a Bogotá con su hermana Elvira en 1940 para cantar en dúo en emisoras como La Voz de la Victor y Radio Mundial (Portaccio 67). Matilde Díaz recibía clases de Emilio Murillo a cambio de cantar solamente canciones suyas, pero esta relación terminó en 1942 con la muerte del compositor. Hacia 1944 se integró a la orquesta de Lucho Bermúdez y a partir de allí fue la voz distintiva de la agrupación durante tres décadas. Para el período comprendido entre 1944 y 1946 esta orquesta ya tenía en su repertorio canciones como el porro “Marbella”, el mapalé “Prende la Vela” y el porro “Carmen de Bolívar” (Rico 256-257). Al mismo tiempo, en Cartagena, en 1945, “Discos Fuentes” producía el primer disco grabado y prensado en Colombia con las canciones “Pollo pelongo” y “Merengue panameño” interpretadas por la Orquesta Fuentes (Gutiérrez 91). Durante los años siguientes, Discos Fuentes grabaría principalmente a músicos costeños como Guillermo Buitrago, Bovea y sus vallenatos, Esthercita Forero y José Barros (91). Más adelante ese mismo año, fue fundada en Barranquilla Discos Tropical, otra empresa discográfica dedicada a la grabación de músicos costeños (94).

Claro está que muchas de estas grabaciones todavía no llegaban a ser conocidas ampliamente en el interior del país. Pero es indudable que en este momento varios elementos se dieron cita para contribuir a la progresiva popularización de la música costeña durante la segunda mitad de la década de 1940. Por un lado, en los hoteles y clubes de clase alta era casi obligatorio contar con una orquesta de baile con formato de *big band*. Estas orquestas, como se señaló en los casos de Efraín Orozco y Anastasio Bolívar, tocaban un repertorio muy variado que iba desde música clásica hasta jazz pasando por pasillos, rumbas criollas y uno que otro bambuco. Sin embargo, la influencia de orquestas extranjeras como la de Xavier Cugat y la presencia activa en Bogotá de músicos costeños como Lucho Bermúdez, Antonio María Peñalosa y José Barros, ayudaron a que las orquestas de planta de los hoteles y las emisoras poco a poco fueran perdiendo el miedo a incluir “rumbas nacionales”, es decir, porros, cumbias y paseos, especialmente en las fiestas y los ambientes menos serios y más celebratorios. En segundo lugar, la vocación empresarial de la industria radiofónica facilitaba el ingreso paulatino a la programación radial de músicas que habrían sido censuradas en una emisora pública como la Radiodifusora Nacional. De esto es prueba la existencia

misma de un programa como La Hora Costeña. En tercer lugar, entre 1945 y 1949, prácticamente las únicas empresas fonográficas que grabaron y prensaron discos en Colombia fueron empresas costeñas, dedicadas a grabar músicos costeños. Claro está que en ciudades como Bogotá y Medellín había una amplia red de distribución de discos que venían principalmente de Nueva York, Buenos Aires y México. Pero la disponibilidad creciente de discos de música costeña aumentaba la posibilidad de que este repertorio fuera conocido y circulado en diferentes emisoras.

Así, hacia el final de la década ya era normal ver los catálogos de Discos Fuentes y Discos Tropical publicados en los diarios bogotanos, dirigidos al consumo de los hogares. El 20 de marzo de 1950, se publicó en el diario *El Tiempo* un aviso de Discos Tropical (fig. 21) que no solamente incluía los títulos de dos porros, una cumbia, dos paseos y un merengue, sino que además mostraba una pareja en traje de calle bailando sobre un fondo de palmeras, y un grupo de bailarines y músicos en segundo plano, vestidos con ropa “de mambo” y tocando instrumentos de percusión. La composición visual del aviso, sus asociaciones con la playa y el Caribe, la sonrisa de la pareja y hasta los títulos de las canciones (como “Déjame gozar, suegra”), transmiten la idea de alegría y despreocupación asociada a la costa Atlántica y su música. Todo esto sugiere que, para ese momento, la música costeña ya podía ser bailada en el interior del país sin poner en riesgo el prestigio y la dignidad. Pero además este mensaje no iba dirigido solamente a las clases altas. La nueva música costeña se presentaba como un producto adecuado para las clases medias que poco a poco iban aumentando en número con los avances de la industria.

**ULTIMOS EXITOS
'Tropical'**

REPERTORIO NACIONAL:

1017 — DANZA NEGRA. Cumbia Colombiana. Francisco Galán -
DEJAME GOZAR SUEGRO. Porro. su orquesta

1018 — LA FIGURA DEL SAPO Porro. Conjunto Cañabrava.
DAME ESA ROSA. Pasero. Conjunto Cañabrava.

1016 — MI CARMELINA. Pasero Los Vallenatos Tropical.
VIDA CAMPESINA. Merengue. Los Vallenatos TROPICAL.

**REPERTORIO INTERNACIONAL
"SEECO TROPICAL":**

7826 — ALLI DONDE TU SABES. Bolero. Trío Oriental.
SE PASO LA NEGRA Guaracha. Trío Oriental.

7032 — EL GRANITO DE MAIZ. Guaracha. Daniel Santos con su
POR QUE TU SUFRES' Bolero. conjunto.

DISCOS Tropical
FABRICADOS POR EMILIO FORTOU P. INDUSTRIAS FONOGRAFICAS - BARRANQUILLA

DISTRIBUIDORES Y AGENTES EN TODAS PARTES DE LA REPUBLICA.

Fig. 21. Aviso de prensa, diario El Tiempo.⁸⁸

Ahora bien, en la misma edición en que aparecía este aviso, el editorial llamaba la atención sobre “varios elementos extraños” que al parecer habían planteado al directorio liberal de Caldas algunos “planes contra el orden público”.⁸⁹ Y en esa misma fecha, en la primera página, aparecía un titular que decía así: “Andrade dice al llegar a E.U. que en Colombia hay plena tranquilidad. Que no hubo intento revolucionario ninguno, que

⁸⁸ Publicado el 20 de marzo 1950 en el diario *El Tiempo*, pág. 3

⁸⁹ *El Tiempo*, 20 de marzo de 1950, pág. 4

no hay guerrilleros en los Llanos. Declaraciones del ex-Ministro de Gobierno”.⁹⁰ ¿Por qué tanto afán del periódico liberal en mostrar que la situación política y social estaba bajo control? Esta necesidad manifiesta por mostrar la “plena tranquilidad” en el territorio coincidía con una realidad bastante menos halagadora. Según cifras de Paul Oquist, entre 1948 y 1953 la Violencia bipartidista arrojó un saldo de más de 140.000 muertos (de los cuales más de 50.000 se concentraron en el año de 1950). Teniendo en cuenta que en todo el territorio la población alcanzaba un total de 15 millones de habitantes, estos años de confrontación significaron la muerte para casi el 1% de la población. Pero además las acciones violentas se concentraban en unas pocas zonas como la zona cafetera, Tolima, Antioquia, los Santanderes y el Valle (Pécaut 501-502).

Es frecuente oír que la Violencia se desató con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el nueve de abril de 1948. Sin embargo, ya en el año de 1947 se habían producido más de 14.000 víctimas concentradas principalmente en los departamentos de Boyacá y Santander (499). Esta situación era más bien resultado de un proceso que se había venido acentuando progresivamente desde la crisis del segundo gobierno de López Pumarejo. Como se mencionó anteriormente, en 1945 López cedió el poder a Alberto Lleras Camargo, quien tuvo que enfrentar un último año de gobierno lleno de expectativas por las elecciones siguientes. En 1945, el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán –que tenía el apoyo de las masas de artesanos y campesinos– proclamó su candidatura en disidencia ante el candidato oficialista liberal Gabriel Turbay –que contaba con el apoyo de la dirigencia liberal, los sindicatos y los comunistas-. Como resultado de esta división, el partido conservador recuperó el poder en cabeza de Mariano Ospina Pérez, quien había sido gerente de la Federación Nacional de Cafeteros en la década anterior y por lo tanto tenía un importante reconocimiento al interior de los gremios.

Poco tiempo después de las elecciones, se hizo evidente el afán de los funcionarios de ambos partidos por asegurar el control de una parte del estado. A esto no fue ajena la policía, que estaba totalmente en manos del conservatismo, y a la que se añadía la fuerza de los “chulavitas”, sicarios reclutados en Boyacá para ser enviados a diferentes departamentos (485). La multiplicación de los episodios violentos durante 1947 llevó a

⁹⁰ Diario *El Tiempo*, 20 de marzo de 1950, pág. 1

que en enero de 1948 los dirigentes liberales dirigieran al gobierno un “memorial de agravios” en el que se enumeraban los casos de violencia oficial. Esto finalmente contribuyó a que se terminara de romper la frágil relación de cogobierno que existía entre ambos partidos. En efecto, Ospina había iniciado su período con un gobierno de unidad nacional, es decir, con participación de la dirigencia liberal, lo cual ayudó a que diferentes sectores identificaran el gobierno con una oligarquía que no se caracterizaba tanto por su color político, como por sus marcados intereses económicos. Lo anterior a su vez contribuyó a la creciente notoriedad durante los años siguientes de Jorge Eliécer Gaitán, como “rebelde” del liberalismo, y de Laureano Gómez como elemento crítico dentro del conservatismo. Lo interesante es que desde estos dos extremos había coincidencias notorias como los ataques a la oligarquía, la preocupación por introducir la moral en la política y la desconfianza con respecto a lo político como tal (475). Daniel Pécaut no duda en atribuir estas coincidencias al hecho de que en ambos casos se apelaba a fuerzas que iban más allá de lo social. En el caso de Gómez, reconocido franquista, se trataba de fuerzas trascendentes: Dios, la moral, la iglesia, la herencia hispánica (478ss). En el caso de Gaitán, se trataba de una referencia permanente a los excluidos que necesitaban una voz para ser oídos. De hecho, vale la pena destacar que sus descripciones de las masas excluidas recogían ecos de los debates sobre la degeneración de la raza de los años veinte:

No habrá agricultura, no habrá industria próspera si persistimos en tener la raza débil que hoy tenemos; una raza tarda y lenta para el trabajo, que se fatiga a muy leve andar y que presenta los defectos síquicos que todos conocemos, los que no son otra cosa que una consecuencia de los elementos biológicos y fisiológicos que le son característicos. Buscar gente inteligente y capaz; gente honrada y sociable en organismos débiles y enfermos, atacados de todas las taras atávicas herenciales y circunstanciales es un imposible metafísico (citado en Pécaut 392).

Esa raza sin voz, sin capacidad para el trabajo y mucho menos para alcanzar una consciencia política, esa masa que se ubicaba fuera de lo social, era la que se encarnaba en el líder y a la que éste aludía cuando hablaba del pueblo con un acento paternalista. Pero no se trataba solamente de una masa imaginada. La prueba está en las multitudinarias manifestaciones y marchas que acompañaban a Gaitán, como la que se hizo en absoluto silencio el 7 de febrero de 1948, con el fin de denunciar la violencia

tolerada y en ocasiones patrocinada por el gobierno de Ospina (487). En esa ocasión, Gaitán se dirigía así al presidente:

Señor presidente: nuestra bandera está enlutada y esta silenciosa muchedumbre y este grito mudo de nuestros corazones sólo os reclaman que nos tratéis a nosotros, a nuestras madres, a nuestras esposas, a nuestros bienes, como queráis que os traten a vos, a vuestra madre, a vuestra esposa, a vuestros hijos y a vuestros bienes (citado en Pécaut 488).

Dos meses después Gaitán fue asesinado en Bogotá, a plena luz del día. La grave alteración del orden público que siguió a este acontecimiento fue calificada con términos como “locura”, “embriaguez”, “pillaje” y “salvajismo”. Las élites de ambos partidos y los principales medios de comunicación reaccionaron manifestando su vergüenza ante lo que veían como una orgía de destrucción. Sin embargo, la única modificación de las estructuras políticas consistió en que las cabezas de los partidos acordaron volver al esquema de unidad nacional que se había roto. De esta manera, y sin que ninguno de los múltiples anuncios de revolución se volviera realidad, con el paso de los días el país entero pareció contagiarse de esa misma sensación de vergüenza ante los excesos de la masa. Pécaut resume la situación de la siguiente manera:

Las oposiciones entre “pueblo” y “oligarquía”, en un caso, “conservadores católicos” y “liberales- destructores-de-valores” en el otro, pierden muy pronto su contenido inicial en favor de una representación de la sociedad que aparece atravesada por la incontrolable separación de lo “puro” y de lo “impuro”, de las “buenas” y de las “malas” fuerzas, del “cataclismo” y del retorno a la unidad “orgánica”, del caos y de la jerarquía. Tanto el uno como el otro conducen finalmente, en la búsqueda de una fusión entre lo social y lo político, a crear entre los dos un abismo (497).

En el episodio del “Bogotazo” la radio jugó un papel fundamental. La “Emisora Panamericana” sacó sus micrófonos a la Avenida Jiménez para transmitir lo que ocurría con la multitud. La Radiodifusora Nacional fue tomada por el poeta de izquierda Jorge Zalamea Borda y el capitán José Phillips, quienes empezaron a emitir mensajes incitando a la revolución. Al mismo tiempo, la emisora la Voz de Colombia que era la principal vocera del partido conservador era saqueada y quemada por los manifestantes (Pareja 69, Téllez 90-91). Por todo el país, las fuerzas del Estado trataban de recuperar el control de las emisoras radiales, ya que estas eran el principal medio de comunicación.

Tomando nota de la importancia de la radio, y de la fragilidad del control que sobre ella tenía el gobierno, el presidente Ospina aprovechó la situación para lograr lo que los liberales no habían podido conseguir en años anteriores. El gobierno suspendió todas las licencias y empezó a conceder permisos provisionales, obteniendo un control casi absoluto sobre las emisoras. Posteriormente, se creó la Asociación Nacional de Radiodifusión (ANRADIO), a la cual todas las empresas radiodifusoras debían afiliarse obligatoriamente, siempre y cuando tuvieran una licencia del Ministerio de Comunicaciones (Téllez 92).

Ahora bien, detrás de esta fuerte regulación no había una intención de usar la radio para impulsar una determinada política cultural como parecía ser el caso del intento de estatización que se dio en 1936. Lo que perseguía el gobierno conservador en 1948 era más bien mantener el control político de las comunicaciones, pero sin afectar los intereses de la industria. Por esta razón, la regulación no establecía una intervención directa y a fondo, sino que sentaba las bases para generar una “autocensura” de la programación que salvaguardara la “objetividad y neutralidad política” de las emisoras (Pareja 70). En todo caso, las emisoras privadas organizadas, presentaron un proyecto de ley que buscaba la creación de un Consejo Nacional de Radiodifusión en el que hubiera participación del gobierno, del Senado y de la Cámara de Representantes. Reynaldo Pareja explica esta estrategia de la siguiente manera:

¿Cómo podía favorecer a la empresa privada la fundación de un Consejo de Vigilancia de la radiodifusión representado además por miembros del mismo gobierno? La respuesta se encuentra en el hecho de que los intereses políticos y económicos se hallan fundidos en la misma clase dominante que está activamente presente en la radiodifusión. Se patentizó cuando se iniciaron radiodifusoras que, además de ser financiadas por grupos de industriales, actuaban como voceros de uno u otro partido. El 9 de abril no cambió fundamentalmente la estructura de poder, tan sólo la sacudió y la afianzó (71).

En efecto, a pesar de sus manifestaciones superficiales de violencia y caos, el Bogotazo no produjo consecuencias que alteraran la íntima relación entre las élites de ambos partidos y los gremios que representaban a la burguesía industrial y agroexportadora. Por eso no es coincidencia que 1949, en pleno apogeo de la violencia en zonas rurales, el presidente de la ANDI, José Gutiérrez Gómez, declarara sin rubor que “la situación

colombiana es hoy en día la mejor que se haya jamás conocido”.⁹¹ Evidentemente esta declaración no hablaba de la situación política que hacía la cotidianidad insufrible para enormes capas de la población. Se refería más bien a la abundancia de capitales que se vivía en el país como resultado de los aumentos de los precios del café en noviembre de ese mismo año (Pécaut 521). El buen desempeño de los indicadores macroeconómicos durante este período sirvió de pretexto para que los gremios insistieran más que nunca en eliminar cualquier intervención y fomentar la libre competencia (522).

Así, mientras Laureano Gómez se hacía con la presidencia en las elecciones de 1950 sin ningún tipo de contendor a la vista, en Medellín se iniciaba una era de oro para la industria fonográfica. El 4 de septiembre de 1949 había sido fundado el sello Lyra, que después, en 1953, se convertiría en la Industria Electrosonora Limitada “Sonolux”. El primer producto de Discos Lyra fue “El chulla quiteño” del grupo ecuatoriano Los Imbayas, algo curioso si se tiene en cuenta que esta empresa sería la más fervorosa defensora de “la música nacional” durante el resto del siglo (Restrepo Duque *Lo que cuentan* 244, Gutiérrez 92).⁹² Desde sus inicios, Sonolux se concentró en artistas como las hermanitas Pérez, Lucho Ramírez, las Aves Cantoras, Carlos Julio Ramírez y Emilio Murillo, además de Lucho Bermúdez que para ese momento ya era imprescindible en cualquier catálogo.

Por otro lado, a partir de 1954 Discos Fuentes se trasladó de Cartagena a Medellín para aprovechar el impulso que tenía la industria en esa ciudad,⁹³ pero se siguió concentrando en artistas costeños como Pacho Galán, José Barros, Pedro Laza, Alejo Durán y, obviamente, Lucho Bermúdez. De esta manera, en la capital antioqueña se concentraron los dos polos de la música popular colombiana que iban a copar los intereses de la industria en los años siguientes. Y esta situación haría que muy pronto se

⁹¹ Diario El Siglo, 3 de diciembre de 1949

⁹² Otro elemento interesante en relación con “El chulla quiteño” es que en este tema aparece claramente la progresión VI-III-V-i con el gesto melódico cadencial $\overset{\wedge}{7}\overset{\wedge}{5}\overset{\wedge}{4}\overset{\wedge}{3}$, un claro índice de la música andina, de acuerdo con lo discutido en el capítulo 2. Como se verá más adelante, estos y otros elementos de la música ecuatoriana serían centrales en la consolidación del repertorio de música de carrilera, pero también en muchas de las cumbias que se produjeron dentro del “sonido paisa” de los años 60. Por eso es relevante su presencia en la primera producción de lo que más adelante sería Sonolux.

⁹³ Además del atractivo que tenía Medellín para cualquier industria, la esposa de Antonio Fuentes, Margarita Estrada, era antioqueña y su padre un poderoso industrial de esa región. Esto es un motivo adicional para el traslado de la empresa a Medellín (Gutiérrez 91).

consolidara en Medellín una terminología que hacía referencia a la música del interior como “fría” y a la música de la costa como “caliente” (Bermúdez, 2006: 89).⁹⁴

A Sonolux y Discos Fuentes se sumaban doce emisoras radiales tan solo en Medellín, una revista especializada en radio: *Micro*, dirigida por Camilo Correa, y un muy dinámico mercado de “vitrolas” y “grafonolas” (Bermúdez *Del humor I* 88).⁹⁵ El auge de la industria fonográfica durante la década de los 50, especialmente en su primera mitad, es un fenómeno inseparable del crecimiento de otras industrias antioqueñas y nacionales, favorecidas por la abundancia de capitales y la incuestionable influencia de los gremios en la política económica. La lógica empresarial permeaba todas las actividades y por ello no es de extrañar que hacia 1953 Sonolux promocionara su actividad a través de un folleto que decía:

Buscamos nuevas voces, las colocamos en un marco de arreglos modernos y agradables con un repertorio escogido para satisfacer los gustos de las masas, y por supuesto el público reacciona favorablemente, comprando los discos respaldados por nuestros sellos con entusiasmo creciente. Y esto ocurre precisamente porque vendemos grandes cantidades es que nuestros discos son económicos y figuran entre los de precios más bajos en el mercado nacional (sic). Naturalmente el gran volumen de ventas reduce los costos de producción, *como en cualquier industria de producción masiva, y contribuimos a la felicidad del pueblo colombiano proporcionando música grabada al alcance de cualquier bolsillo* (citado en Wade 194, cursivas añadidas)

Como se puede ver, ya para este momento la producción y venta de discos era considerada como un negocio que debía ser rentable y para ello debía estar en capacidad de apelar a los “gustos de las masas”. Esta es una forma en que la lógica empresarial permeaba las industrias culturales. La otra, tenía que ver con la íntima relación que había en Medellín desde la década de los cuarenta entre la industria textil y las emisoras radiales. De acuerdo con Carolina Santamaría, entre 1945 y 1948 las dos más grandes

⁹⁴ Según Bermúdez, a partir de la llegada de Discos Fuentes a Medellín esta emisora se convirtió en el “centro de gravitación de los dos estilos centrales de música popular colombiana” (*Del humor I* 89). Sin embargo esto se puede atribuir más a la dinámica entre diferentes empresas fonográficas con diferentes perfiles, como la que representaba el contraste entre Sonolux y Fuentes.

⁹⁵ Cabe aclarar que la Revista *Micro* circuló en Medellín entre 1940 y 1949 de manera intermitente. Sin embargo su impacto y la presencia de su director, todavía se sentían en los primeros años de la década de los 50 (Arias 86)

empresas textiles de Antioquia, Coltejer y Fabricato, habían entrado en un pulso por tomar el liderazgo en la defensa de la música andina colombiana. Esta confrontación comenzó con una iniciativa de La Voz de Antioquia, que en 1945 quiso hacer una serie de programas dedicados a la “Música de Colombia”. Aunque el programa se anunció con bombos y platillos, y contaba con el apoyo de Fabricato, finalmente no se pudo realizar por diversos inconvenientes, incluyendo una protesta del sindicato de cantantes ante la emisora, debido al creciente uso de grabaciones fonográficas en desmedro de las interpretaciones en vivo (Santamaría 92). En esa coyuntura, la Voz de Antioquia fue adquirida por Coltejer. Pero poco tiempo después, Fabricato retomó la iniciativa fallida en forma de un concurso de música colombiana a premiarse en agosto de 1948 (93). Este concurso otorgaba premios al mejor bambuco, mejor pasillo, mejor fantasía para pequeña orquesta sinfónica, mejor pieza en un aire colombiano diferente y mejor canción colombiana. En principio, la premiación del concurso se iba a transmitir por la Voz de Antioquia. Sin embargo, Coltejer había comprado los derechos exclusivos para publicidad de textiles en esa emisora, lo que bloqueaba el camino a Fabricato. En consecuencia, esta última empresa tuvo que aliarse con una emisora más modesta, la Voz de Medellín, e improvisar una cadena con la Emisora Nueva Granada de Bogotá, para poder divulgar su concurso (95).⁹⁶

Lo que este episodio demuestra es que la industria antioqueña, especialmente la de textiles, tenía unos marcados intereses en las industrias culturales, no sólo en relación con su potencial para la publicidad, sino también en relación con los contenidos musicales. A diferencia del gobierno conservador, que no tenía una agenda cultural clara, los industriales antioqueños apostaban desde mediados de los años 40 por un discurso nacionalista explícito que se debía reflejar en sus apoyos a la música andina colombiana, la cual todavía era percibida como un símbolo de la nacionalidad. En este sentido vale la pena citar extensamente una columna de Camilo Correa publicada en el diario *El Colombiano* en abril de 1945:

La Voz de Antioquia, en su deseo de realizar una campaña efectiva en pro de la música

⁹⁶ Esta improvisada cadena fue la base de lo que después se convertiría en la Radio Cadena Nacional – RCN. Al mismo tiempo, la competencia respondió con otras alianzas que resultaron en la Cadena Radial Colombiana – Caracol (Santamaría 95; Bermúdez *From Colombian* 241). Es interesante que este episodio alrededor de un concurso de música andina colombiana haya sido fundante para las dos organizaciones de medios más importantes que ha tenido y aún tiene el país.

colombiana, tendiente a crear una conciencia nacionalista de nuestra forma artística, que *necesariamente ha de redundar en proteccionismo decidido por nuestras industrias*, se permite presentar a la consideración de los industriales y demás entidades del país, su plan de programas folclóricos para este año. A nadie se oculta que una vez encauzado el amor de los colombianos por lo autóctono, y creado en ellos una mística similar a la que existe en otros países en favor de las expresiones artísticas nativas, que con el correr del tiempo abarcó a las industrias hasta elevarlas a los altos niveles que hoy ocupan, veríamos cristalizado en Colombia el ideal que hemos ambicionado sin buscarlo FAVORECER LA FORMA DEL ARTE Y LA INDUSTRIA COLOMBIANOS PARA HACER PATRIA. Hasta el presente la música terrígena ha ido a la deriva, impulsada débilmente por un escaso número de devotos dispersos que, empíricamente y sin respaldo económico alguno, dedicaron la vida a convencer a sus conciudadanos de que Colombia posee uno de los más ricos y bellos folclores. El esfuerzo de estos hombres de buena voluntad ha quedado perdido entre la algaraza que discos, cine y radio formaron desde muchos años atrás con el cancionero internacional, hábil y eficazmente divulgado mediante gestión y respaldo económico de gobiernos que ya se dieron cuenta de cómo el arte es el más sutil embajador y al mismo tiempo un conquistador insuperable. *La proporción de lo autóctono en lo que canta y baila el pueblo colombiano es sencillamente irrisoria*; quizás no alcance al UNO POR CIENTO ¿qué de extraño ha de tener pues, que esa ingenua e ignorante predilección de nuestros coterráneos por formas musicales de otros países, tales como los foxes, las rumbas, los huapangos y los tangos, *se extienda inconscientemente hacia la aceptación preferencial de los artículos procedentes de los países que originan aquellas modalidades musicales?* ¿Cómo esperar del pueblo colombiano ese regionalismo de buena ley que se traduce en uso y consumo de lo fabricado en su patria *si los industriales nativos anuncian preferentemente sus artículos con aires exóticos, o cuando menos con música internacional como ópera y opereta?* El pueblo colombiano desconoce su música, una música que bien puede parangonarse con cualquiera de la que otros países exhiben orgullosamente ante el mundo. Este plan de programas obedece a una doble finalidad: hacer que los nacionales conozcan y aprecien las expresiones musicales de la patria y crear una conciencia de la soberanía espiritual y material del privilegiado pedazo de América que en suerte nos tocó habitar. Sabemos de sobra que no es una tarea de poco momento ésta que nos hemos apechado, pero estamos dispuestos a llevarla hasta donde nuestra capacidad lo permita, *y hasta donde los industriales colombianos nos secunden*. Hemos calculado a partes iguales la conveniencia patriótica y la conveniencia particular de cada uno de nuestros patrocinadores. Se trata de un plan que a su característica de vendedor agrega la de ser un magnífico estabilizador de simpatías para las mismas firmas auspiciantes, y la de vehículo difusor de una campaña pro arte nativo, que si no se realiza

inmediatamente, llegará muy tarde a salvar los restos de lo que fue uno de los más bellos folclores de la América Latina (citado en Santamaría 90, cursivas añadidas).

Este fragmento permite identificar varios elementos que están en juego en la relación entre música e industria. En primer lugar, el articulista deja en claro que la música andina colombiana más tradicional –los pasillos y bambucos grabados por los músicos ligados a la Lira Colombiana y la Lira Antioqueña, y por aquellos que habían participado en el debate sobre la música nacional de los años 20 y 30–, ya no estaba siendo comprada, ni cantada ni bailada sino por un porcentaje muy pequeño de la población, debido a la invasión de músicas extranjeras. Pero la mayor preocupación aparece cuando Correa sugiere que la preferencia por aires foráneos puede traer aparejada una nociva preferencia por productos de consumo extranjeros, algo que sería fatal para la industria nacional. Es por esta razón que el artículo defiende un “proteccionismo decidido” en favor de “nuestras industrias”. De allí también se entiende que este programa propuesto por la Voz de Antioquia, se presentara como un proyecto de los industriales, que a través de la música buscaban crear un sentido de *orgullo nacionalista*, que les asegurara una consolidación del consumo de bienes producidos en Colombia. Según Bermúdez este tipo de iniciativas se podía encontrar en empresas de diversos ramos, como Coltabaco, Café Sello Rojo, Tejicóndor y Everfit (*From Colombian* 240-241). Vale la pena tener en cuenta que durante la guerra y en los años inmediatamente siguientes, el mercado internacional estaba prácticamente paralizado, por lo que los industriales colombianos necesitaban estimular el consumo interno a cualquier costo.⁹⁷

Todo lo anterior deja ver que, si había una “política cultural” a finales de los años 40 y principios de los 50, ésta no venía del gobierno, ni de alguna otra entidad estatal, sino de iniciativas privadas, como la de Fabricato. Los industriales antioqueños tenían, en efecto, una *agenda musical*, y una agenda thymo-política: la del amor a la patria y el orgullo nacionalista, que se veía reflejado en la escogencia de repertorios, en los

⁹⁷ Cabe aclarar que este entusiasmo por el orgullo nacionalista tomó una dinámica más allá de las expectativas de los industriales, pero en todo caso obedecía principalmente a iniciativas del sector privado. Según Marco Palacios: “Las transmisiones radiales de fútbol profesional desde 1947, de la vuelta a Colombia en bicicleta que empezó en 1951, de los programas musicales y humorísticos y de festivales folclóricos, empezaban a fabricar en serie encarnaciones de orgullo regional y local en forma de futbolistas, ciclistas, boxeadores, cantantes y reinas de belleza” (318).

estímulos a determinados tipos de música y en los discursos que producían a través de agentes como el mismo Camilo Correa. Pero es importante señalar que esta militancia en favor de la “música colombiana” no buscaba precisamente rescatar los repertorios bohemios y melancólicos de la Bogotá de los años treinta, sino más bien producir un nuevo tipo de nacionalismo, más adaptado a las necesidades del progreso industrial. Canciones como “Mis flores negras” o “El enterrador” hacían parte de una historia importante de la música colombiana, pero difícilmente podían ser utilizadas en una campaña que buscaba masificar nuevamente el consumo de bambucos y pasillos. Por ello no es de extrañar que la nueva etapa inaugurada con la concentración de la industria fonográfica en Medellín a comienzos de los años 50 estuviera acompañada por un nuevo estilo de música andina colombiana caracterizada por canciones emblemáticas de una determinada región o por textos que hacían énfasis en mensajes nacionalistas (Bermúdez *From Colombian* 194, 248).

Musicalmente, en esta producción se empezaron a favorecer las tonalidades mayores y las interpretaciones hacían un menor uso de pausas rítmicas que interrumpieran el flujo normal de la tensión armónica (243). Entre las canciones representativas de este momento vale la pena mencionar dos bambucos compuestos por José Macías alrededor de 1950, ambos con letra del poeta risaraldense Luis Carlos González: “Mi casta” y “La Ruana”. Estas dos canciones se encuentran claramente en tonalidad mayor y armónicamente giran alrededor de funciones básicas (I, IV, V). No tienen modulaciones, aunque sí presentan un par de dominantes secundarias. El texto de Mi Casta dice:

Nieto de artista y labriego,
manchego de la montaña,
tengo perro y labrantío,
machete carriel y ruana.

Tiple que acuña bambucos,
en su par de pentagramas,
y un retacito de cielo,
colono de mi cabaña.

Aliento de compañera,
aroma de mejorana,

santo cansancio de agujas,
remendando ropa blanca.

Y un diccionario de espigas,
con millones de palabras,
está gritando en mis venas,
el orgullo de mi casta.

Como se puede apreciar, en esta canción se busca glorificar a la “casta”, responsable de la colonización antioqueña y de la zona cafetera de una manera explícita.⁹⁸ Según el texto, el “orgullo” es algo que se siente fluir en las venas, es decir, algo que está anclado en el cuerpo y que se transmite por herencia. Pero además, los materiales musicales contribuyen a crear un complemento no verbal a este orgullo literario, usando recursos bien diferentes a aquellos usados en los bambucos y pasillos bogotanos de los años 30. Un ejemplo es el gesto melódico cadencial descendente que resuelve la tensión en tónica y el uso de un intercambio modal (IV-iv) para crear un conjunto emotivo en la estrofa que habla del “orgullo de mi casta”:

Yun dic - cio - na - rio dees - pi - gas con mi - llo - nes de pa - la - bras es -
G: IV iv I

tá gri - tan - doen mis ve - nas el or - gu - llo de mi cas - ta
V I

Fig. 22. Fragmento de “Mi Casta”, de José Macías⁹⁹

A diferencia de las canciones que hacen uso del tópico de melancolía discutido en el capítulo 2, estos nuevos bambucos emblemáticos de los años 50 ya no simulan musicalmente la falta de decisión de un estado melancólico, sino una resolución muy

⁹⁸ En otros de sus poemas, Luis Carlos González amplía su noción de “casta”, relacionándola con la figura mítica del antioqueño blanco, trabajador y bueno para los negocios que se volvería una de las representaciones regionales dominantes en la Colombia de la segunda mitad del siglo XX (Bermúdez *From Colombian* 194).

⁹⁹ Transcripción realizada de acuerdo con la versión de Carlos Julio Ramírez, incluida en *Las cien canciones más bellas de Colombia* CD 2, pista 2.

acorde con el mensaje que le interesaba transmitir a la industria. La progresión armónica no deja tensiones sin resolver y el diseño melódico es mucho más conclusivo, dando la sensación de una declaración contundente. Estos mismos elementos se encuentran en “La Ruana”, cuyo texto dice:

La capa del viejo hidalgo,
se rompe para hacer ruana
y cuatro rayas confunden
el castillo y la cabaña,
es fundadora de pueblos
con el tiple y con el hacha,
y con el perro andariego
que se tragó la montaña.

Abrigo de macho macho,
cobija de cuna paisa,
sombra fiel de mis abuelos
y tesoro de la patria.
sabor de pecado dulce
y dulce calor de faldas
grita con sus cuatro puntas
el abrazo de la ruana.

Porque tengo noble ancestro
de Don Quijote y Quimbaya,
hice una ruana antioqueña
de una capa castellana
por eso cuando sus pliegues
abrazo y ellos me abrazan,
siento que mi ruana altiva
me está abrigando es el alma.

Esta canción, una de las más conocidas del período, es todo un himno a la colonización antioqueña. Llama la atención su énfasis en la herencia española (Don Quijote, el castillo, el viejo hidalgo, la capa castellana) y la idea de convertir un elemento de vestuario en “tesoro de la patria”, ya que esto último abre la posibilidad de que se

identifiquen con la canción personas de regiones diferentes a Antioquia, como Boyacá, Cundinamarca y Nariño, en donde también ha habido un uso tradicional de esta prenda, pero al mismo tiempo limita la noción de “patria” a la zona andina. Por otro lado, al igual que en “mi Casta”, la música de “La Ruana” está totalmente en tonalidad mayor, usa funciones armónicas básicas y hace uso de un intercambio modal (iv) para alcanzar un punto climático emotivo. La diferencia está en el gesto melódico cadencial, ya que aquí la voz principal (voz inferior en el ejemplo) termina usando los grados $\hat{6}^{\wedge}\hat{5}^{\wedge}\hat{4}^{\wedge}\hat{3}$, pero en todo caso la voz superior se encarga de cerrar en tónica:

ca-lor - de pe - ca - do dul - ce y dul - ce ca - lor de fal - da
F: iv I

gri - ta con sus cua - tro pun - tas el a - bra - zo de la rua - na.
vi ii V I

Fig. 23. Fragmento de “La Ruana”, de José Macías¹⁰⁰

Aunque se podría pensar que la coincidencia entre los elementos musicales de ambas canciones obedece al estilo de José Macías como compositor, más que a un movimiento notorio en la música colombiana, existen otros ejemplos como “Campesina santandereana”, un bambuco de José A. Morales grabado en 1950 (Rico 344).

Campesina Santandereana
eres mi flor de romero,
por tu amor yo vivo loco
si no me besas me muero.

Me muero porque en tus labios
tienes miel de mis cañales
que saben a lo que huelen

¹⁰⁰ Transcripción realizada de acuerdo con la versión del Cuarteto Pereira, incluida en *Las cien canciones más bellas de Colombia* CD 1, pista 1.

las rosas de mis rosales.

Cuando bailas la guabina
con tu camison de olán,
hay algo entre tu corpiño
que tiembla como un volcán,
es el volcán de tus senos
al ritmo de tu cintura,
campesina Santandereana
sabor de fruta madura.

Esta canción también está en tonalidad mayor, hace uso de progresiones con funciones básicas (IV - I - V - I) y termina en la voz principal con los grados $^6^5^4^3$, aunque la segunda voz siempre llega a tónica. Al igual que “La Ruana”, cuando aparecen calderones estos no interrumpen alguna resolución armónica, algo que sí es frecuente encontrar en las canciones que usan el tópico musical de la melancolía. Como se puede ver, en este repertorio, el rango de tensión armónica no es muy amplio y las tensiones que aparecen se resuelven “satisfactoriamente”. El texto de la canción presenta a la mujer prácticamente como un “producto típico” de Santander y en ese sentido, aunque no habla explícitamente de nacionalismo, se puede considerar emblemática del orgullo regionalista que abundaba en la música de este período. Estas mismas características son compartidas por canciones como el bambuco “Rosalinda” de Enrique Figueroa (ca. 1947), el bambuco “Bésame morenita” de Alvaro Dalmar (ca. 1951) y la guabina “Río Neiva”, de Luis Alberto Osorio (1955), entre muchos otros.

En resumen, en pleno auge de la industria fonográfica en Medellín y en el momento más fuerte de la violencia bipartidista, una buena parte de la producción musical abordaba contenidos que buscaban exaltar el orgullo por la región o el país, en una clara respuesta al interés de la industria de fomentar un nacionalismo que redundara en un mayor consumo interno. El tema de la violencia brilla por su ausencia en toda esta producción musical y sólo aparecerán algunos comentarios al respecto en canciones muy posteriores, como “A quién engañas abuelo” de Arnulfo Briceño (ca. 1967).¹⁰¹ Los

¹⁰¹ Esta canción fue compuesta cuando ya había pasado el peor momento de la violencia bipartidista, pero contiene versos bastante críticos, especialmente en la última estrofa: “Aparecen en elecciones unos que llaman caudillos / Que andan prometiendo escuelas y puentes donde no hay ríos / Y al alma del

temas que sí se abordan en la música andina colombiana producida en Medellín durante este período tienen que ver con una visión romántica e idealizada de la vida campesina, acompañada de mensajes nacionalistas o regionalistas explícitos. Por ello es probable que cuando Restrepo Duque dice que la canción colombiana se llenó de “montañeras y caminitos” se refiera principalmente a este repertorio producido durante los años 50 (*Lo que cuentan* 94).

No es de extrañar que la música preferida por los campesinos en las zonas más golpeadas por la violencia no fuera esta música andina colombiana nacionalista y tampoco la música costeña estilizada por Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Hernán Restrepo Duque lo resume así:

El pueblo mismo llegó en un momento dado a rechazar esa expresión. Y prefirió la tristeza ecuatoriana, la añoranza cubana, todo eso que nos llegaba enlatado del norte o del sur y que solemos denominar como música guasca. Solamente lo muy puro o lo demasiado impuro pudo ir, que no regresar, al campo triunfalmente y aposentarse allí y llegar a identificarse con esas fonditas recubiertas de cal blanca, con corredor de pilares, que recogen el sollozo de los labradores y con las antañonas estaciones de ferrocarril, más fáciles al son importado, alegres y acogedoras. Es cierto también que muy pocos de los cantores famosos, de los que *son* la canción colombiana, han tenido contacto con esa población múltiple que forman los cosecheros de café, los agricultores, los arrieros que se han convertido en los choferes de hoy (94-97).

Como se puede observar, Restrepo señala un divorcio entre la imagen romantizada del campesino que circulaba en la producción fonográfica de la música “nacional” en Medellín, y la situación concreta, cotidiana, de las zonas rurales en los primeros años de la década de los 50. Esta opinión es compartida por Egberto Bermúdez, para quien:

El sombrero, pantalones blancos y pañuelo rojo de Los Tolimenses de finales de los 50 se ven simplemente grotescos contrastados con los miles de campesinos reales que murieron sólo en esta misma región (Tolima) en los años de La Violencia. Los campesinos (y por

campesino llega el color partidiso / Entonces aprende a odiar hasta quien fue su buen vecino / Todo por esos malditos politiqueros de oficio”. Es muy importante mencionar que los integrantes del famoso dueto Garzón y Collazos se negaron a grabarla porque “decían que ellos les debían mucho a los políticos tolimenses y no querían lesionarlos” (Rico 547)

extensión indígenas y afrodescendientes) y sus voces, estaban muy pobremente representados en la canción popular colombiana; los disfraces de intérpretes y bailarines, y sus imitaciones del habla vernácula siempre lograron engañar a la mayoría del público. En los muy pocos casos en que lograron alcanzar las estaciones radiales y los estudios de grabación, eran mal pagados, se les arrebataban sus derechos y sus canciones se registraban a nombre de otros: generalmente los productores y los dueños de la industria. Y como ilustran muchos casos tristes, estos campesinos murieron en la pobreza (Bermúdez *From Colombian* 259, T.A.).

Por otro lado, la Violencia tampoco aparecía relatada o tematizada en la música de la costa Atlántica que por la misma época grababan Discos Fuentes y Discos Tropical.¹⁰² Por el contrario, de manera creciente este repertorio se asociaba con la idea de *celebración*: situaciones de fiesta, consumo de alcohol, despreocupación y sensualidad. Esta ausencia de cualquier alusión a la difícil situación política en la producción fonográfica nacional de la época, no deja de ser llamativa. Es muy tentador ver en el comportamiento de las industrias culturales durante este período la expresión de una afeción melancólica en el sentido psicoanalítico: el país experimentaba una inmensa pérdida en diferentes niveles, el impulso de las reformas liberales se había estancado, la posibilidad de un gobierno populista se había esfumado con la muerte de Gaitán, la tranquilidad de las zonas rurales era algo del pasado y mucha gente transmitía en sus charlas cotidianas las noticias sobre masacres y asesinatos que no eran registradas por los medios impresos o radiales. Pero todas estas pérdidas eran pérdidas *imposibles de llorar*, porque el momento económico exigía una adaptación rápida a las nuevas oportunidades que se habían abierto con la postguerra. Desde el punto de vista dominante, el mejor aporte que se podía hacer al país era impulsar el progreso a través del crecimiento de la industria nacional y eso exigía una actitud orgullosa, alegre y optimista, sin importar que los beneficiarios de este progreso fueran en parte los mismos que promovían la confrontación política a través de posiciones sectarias y demagógicas. Es posible que esa negación melancólica haya producido a nivel social una disminución del amor propio, un rebajamiento del yo, como el que describe Freud:

¹⁰² De hecho este repertorio era todavía condenado por sectores reaccionarios que veían con preocupación la proliferación de canciones con letras picarescas y de doble sentido como “Se va el Caimán”, de José María Peñaranda (ca. 1941). En un editorial del diario *El Siglo* se solicita incluso que se prohíba la difusión por radio de este tipo canciones con el fin de no perjudicar la imagen de Colombia como una nación culta (Quiroz 41). Sobre la presencia de letras de doble sentido en música tropical colombiana, ver Bermúdez (*Del humor II* 66).

En el duelo el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía es el yo lo que ofrece estos rasgos a la consideración del paciente. Este nos describe su yo como indigno de toda estimación, incapaz de rendimiento valioso alguno y moralmente condenable. Se dirige amargos reproches, se insulta y espera la repulsa y el castigo. Se humilla ante todos los demás y compadece a los suyos por hallarse ligados a una persona tan despreciable. No abriga idea ninguna de que haya tenido efecto en él una modificación, sino que extiende su crítica al pasado y afirma no haber sido nunca mejor (2093)¹⁰³

Como discutiré más adelante, es posible también que este estado de melancolía social sea lo que se manifestó en expresiones como la *música de carrilera*, que haría su aparición bajo diferentes nombres (*guasca*, *cantinera*), precisamente en la primera mitad de la década del 50. Pero en todo caso, la música que la ideología del progreso nacional le exigía a la industria fonográfica en estos momentos, era una música alegre y optimista: ritmos rápidos, tonalidades mayores, formatos instrumentales modernos, armonías sencillas y repetitivas y melodías predecibles, conclusivas y fáciles de aprender. Como mencioné anteriormente, estas características se empezaron a hacer presentes en el nuevo estilo de bambuco que encarnaban figuras como José Macías, José A. Morales, Los Tolimenses y Garzón y Collazos. Pero además muchos de estos elementos ya estaban presentes en muchos porros y cumbias que, a pesar de su procedencia costeña, empezaban a ser apreciados masivamente para comienzos de los años 50.¹⁰⁴

En ese momento la música de la costa se podía ver en el interior del país de dos formas principalmente: como una música vulgar, desenfrenada y de gente inculta, o como la promesa paradisíaca de un ambiente de goce y disfrute lejos de la violencia y el frío del interior. Como se ha visto a lo largo de este capítulo, ya hacia finales de los años 40 la segunda caracterización era la más aceptada, gracias al trabajo de compositores como

¹⁰³ Un uso de esta noción de melancolía en relación con un fenómeno social se puede encontrar también en Butler (2010).

¹⁰⁴ Vale la pena aclarar que no toda la producción de José Macías o de José A. Morales tenía exactamente los mismos elementos musicales. Canciones famosas de este último como “María Antonia” o “Pueblito viejo” están en tonalidad menor. Sin embargo, la naturaleza de los textos, la sencillez de la armonía, el tratamiento de la parte contrastante en la paralela mayor y el carácter conclusivo de sus melodías permite ubicarlas al lado de canciones emblemáticas de este estilo como “La ruana”.

Lucho Bermúdez, que habían dotado al porro y la cumbia de una sonoridad más cercana a la estética de personajes como Cugat y Pérez Prado: una estética que asociaba las músicas afrocaribeñas con el disfrute y el relajamiento del consumo capitalista. En palabras de Wade:

La transformación de la música costeña cuadraba perfectamente en las pautas de desarrollo capitalista, aunque es menos evidente la relación de este proceso con las formas cambiantes de violencia. Sin embargo en capítulos anteriores he señalado que uno de los campos ideológicos dentro de los cuales se construye la identidad costeña es aquel conformado por imágenes polares de violencia y paz, y que se identifica a la Costa como una región menos involucrada con los procesos de violencia. No es por azar que la edad de oro de la música costeña, un período que todos consideran alegre, hay coincidido con formas grotescas de violencia (193).

Sin embargo, una cosa era la música costeña “transformada” por Lucho Bermúdez y posteriormente por Pacho Galán, y otra muy diferente era la música costeña tradicional, que se tocaba en conjuntos de gaitas, o la música tropicalailable que en Barranquilla y Cartagena producían Fuentes y Discos Tropical desde los años 40. Al decir que la Costa era percibida como una región menos involucrada con los procesos de violencia, Wade sugiere que la gente del interior consumía porros y cumbias simplemente porque los asociaba con una región alejada geográficamente de la violencia bipartidista de las zonas rurales del interior (294). Pero este argumento no permite entender las diferencias existentes en las características emocionales contenidas en distintos repertorios de música de la costa. Como he venido señalando a lo largo de este trabajo, las posibles conexiones entre la música costeña y la violencia no se pueden empezar siquiera a comprender sin una mirada atenta a los materiales musicales, ya que es en estos en donde se pueden hallar pistas sobre las formas de expresión no verbal y no proposicional que hacen parte de la construcción musical de las emociones. Por ello, en el siguiente capítulo me detendré con mayor detalle en los materiales sonoros de la música costeña desde inicios de los 40 hasta finales de los 50, para indagar por cuáles son las emociones que se simulan en estas músicas y qué asociaciones les dan fundamento.

3.3. La alegría en la música costeña

Los costeños tienen la felicidad sensual de la rumba que introducen en todo: al igual que el porro, la cumbia costeña toma posesión de la sangre de sus músicos y haciéndola efervescente ilumina la vida con ofertas de placer; por contraste los bambucos y torbellinos del altiplano toman posesión del corazón y, al hacerlo, embellecen el paisaje melancólico de nuestra existencia.

(Quiñónez Pardo citado en Wade 172)

Hacia 1950 la región conocida como la costa Atlántica colombiana abarcaba cuatro departamentos: Atlántico, La Guajira, Magdalena y Bolívar, y tres ciudades principales: Santa Marta, Cartagena y Barranquilla.¹⁰⁵ Sin embargo, por su condición de puertos, durante el siglo XIX estas ciudades estuvieron más conectadas con el interior del país y con otras ciudades del Caribe, que con los pueblos y las zonas rurales de la región. Esto es especialmente notorio en el caso de Barranquilla, que a partir de la construcción del ferrocarril de Sabanilla en 1871, se convirtió en el principal puerto de Colombia hasta 1941, año en que su actividad portuaria fue superada por Buenaventura. Durante ese período, Barranquilla se caracterizó por un crecimiento económico acelerado, una numerosa inmigración extranjera y un espíritu cosmopolita que contrastaba con el provincianismo de ciudades como Medellín y Bogotá. Todo este movimiento dependía en gran medida del comercio internacional y especialmente de las exportaciones del tabaco y el café que venía del interior (Wade 55-57).

Las zonas rurales de la región costeña, en cambio, tenían una economía muy débil basada en la ganadería y algunos productos agrícolas como el algodón y la yuca. Durante la colonia las haciendas costeñas diferían de las del interior en que sus propietarios no residían allí, sino en las ciudades costeras. Al no haber mucha inversión en construcciones duraderas, tampoco se crearon núcleos poblacionales comparables con otras ciudades coloniales como Barichara, Villa de Leyva o Popayán (Jaramillo, 2002). Esta situación no cambió notoriamente a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. A pesar del progreso de los puertos sobre el Caribe, el interior de la región costeña estaba aislado del resto del país. La noción de una región costeña unificada sólo parece

¹⁰⁵ Los departamentos de Córdoba, Sucre, Cesar y San Andrés fueron creados en 1952, 1966, 1967 y 1991 respectivamente.

haber empezado a existir a partir de la década de 1920 cuando las élites de la región crearon la Liga Costeña, un grupo que pretendía ejercer presión ante el gobierno central para favorecer los intereses locales (Wade 61).

Otro elemento que contribuyó a la creación de una imagen unificada de la costa Atlántica fue la creación a principios del siglo XX de un enclave agrícola para la exportación de banano, explotado por la United Fruit Company. La “zona bananera” requirió de una extensa mano de obra, por lo que allí confluyeron personas provenientes de diferentes lugares de la costa, y esto pudo haber tenido consecuencias para la construcción de una identidad social y musical de la región. En palabras de Consuelo Araujonoguera:

Habida cuenta de que la población que habitaba en la zona bananera era una heterogénea e inestable masa migratoria, no es difícil figurarse el alto índice de desplazamiento permanente que registraría esta misma población. Este flujo y reflujo constante de gente llevó los aires musicales de un sitio a otro, más aún porque esos aires no sólo eran el único medio informativo de que se disponía, sino porque entrañaban la esencia de las costumbres, los ambientes y las formas de vida de unos pueblos sobre los cuales los espontáneos juglares que llevaban y transmitían el mensaje musical tenían tanto que contar (32).

Dejando a un lado esta alusión romántica a la figura del juglar –que ha sido central en la construcción mítica del vallenato, liderada por Araujonoguera y otros– es evidente que la zona bananera se constituyó efectivamente en un importante polo cultural, social y musical, y que como tal ayudó a consolidar la existencia de una comunidad imaginada entre diferentes zonas de la costa Atlántica.¹⁰⁶ De hecho este impacto pudo haber sido mayor a partir de la decadencia de “la zona”, que se inició con la masacre de cerca de mil trabajadores en diciembre de 1928, acontecimiento que fue conocido en el interior del país gracias a la intervención en el Congreso de Jorge Eliécer Gaitán (Pécaut 104-105). La magnitud de este evento, y el hecho de que los trabajadores empezaran a retornar a sus lugares de origen debido a los crecientes problemas y denuncias que enfrentaba la United Fruit Company, ayudaron seguramente al proyecto de construcción

¹⁰⁶ Para una versión más literaria del impacto de la zona bananera en la población costeña el lector puede remitirse a las memorias de Gabriel García Márquez publicadas en 2002 bajo el título *Vivir para contarla*.

de una identidad costeña común. Esto contribuyó a acelerar la circulación de estilos musicales de la región.¹⁰⁷ Pero además la zona bananera también pudo haber propiciado intercambios con otras músicas del Caribe, pues, de acuerdo con Egberto Bermúdez, allí hubo presencia de trabajadores de Barbados, Jamaica y Trinidad que llevaron géneros como el *calypso* y el *mento* (18).

En todo caso, las diferentes músicas interpretadas en la costa ya habían tenido desde la colonia un lento proceso de hibridación y mestizaje. En 1826, el Sueco Carl August Gosselman describía así la presencia de un conjunto de gaitas en la población de Gaira, cerca de Santa Marta:

Por la tarde del segundo día se preparaba un gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y a los bailarines. *La orquesta es realmente nativa* y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que solo usa la mano derecha pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea, una maraca, con la que marca el ritmo. *Este último se señala aún más* con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos. A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. Enseguida todos se emparejan y comienza el baile. Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española, que la hacen tan famosa y popular. Mezclados a las canciones un *negro indígena*, acompañándose *con una pequeña guitarra*, recitaba versos. Su uso era frecuente y el sonido bonito, pues la música lleva siempre una armonía, que se complementa con sus voces puras y profundas que *tanto tienen de melancolía* y tan bien se ajustan al clima de su patria y a la orgullosa grandeza que los cobija. Era una canción sobre la toma de Santa Marta durante la guerra de independencia, que declamaba con emoción, teniendo en

¹⁰⁷ A manera de ejemplo, al hablar de los orígenes del vallenato, Guillermo Henríquez Torres escribe que: “se tiene como primer adaptador del acordeón a los ritmos magdalenenses, al compositor vallenato ‘Chico Bolaños’, quien escucharía por primera vez un paseo en la zona bananera, interpretándolo en acordeón” (28). Al margen de que esta información sea cierta o falsa, da cuenta de la centralidad que tiene la zona bananera en las narrativas sobre la identidad costeña en el siglo XX.

cuenta que el participó en ella. (Gosselman 55, cursivas añadidas)

Como se puede apreciar, la descripción de “la orquesta” coincide con la conformación de un conjunto de gaitas como los que constituyen la principal tradición musical de las zonas aledañas a los Montes de María y especialmente de la población de San Jacinto, Bolívar. Este formato instrumental ha sido usado en muy diferentes rincones de la costa y el etnomusicólogo George List afirma que según sus informantes “había un conjunto de gaitas casi en cada pueblo y en cada villa” a lo largo del litoral atlántico (43). No es claro si la expresión “negro indígena” hace alusión a un indígena de piel muy oscura o a un negro oriundo del lugar. Pero sí se puede afirmar que la tradición de gaitas ha sido tanto por indígenas como por negros (Convers y Ochoa 32-33). Llama la atención la alusión a la sensualidad y poca estilización del baile, calificativos que en repetidas ocasiones se han atribuido a las prácticas musicales negras, al igual que la mención de la melancolía en los versos acompañados por la guitarra. Como se puede ver, el mestizaje racial tiene como correlato la interacción de músicos y la hibridación de diferentes tipos de expresiones musicales a lo largo de toda la región.

Es imposible saber con exactitud cuáles han sido las influencias entre los diferentes géneros y formatos instrumentales de la costa Atlántica, pero algunas de las narrativas que tienen más fuerza son las que asignan a la cumbia, al conjunto de gaitas y al conjunto de millo un papel fundante en relación con otros géneros. Según Valencia Salgado, la mezcla entre los bailes cantados, los grupos de gaitas y algunas influencias europeas, produjo géneros como la cumbia, el porro instrumental, la gaita, el fandango y la puya (citado en Lotero, 1989). Por otro lado, el gaitero Freddy Arrieta dice que la gaita es el ritmo más antiguo y que la cumbia se desarrolla a partir de los mismos patrones, pero con la inclusión de la voz (Convers y Ochoa 30). Las discusiones sobre los orígenes de cada género son interminables. Sin embargo, para los músicos estos géneros tienen entre sí muchas más similitudes que diferencias y que todos parten de una matriz común. En palabras del músico Rafael Pérez:

Para mi concepto, yo digo que la cumbia es la original, la base, y que de ahí parten todos los demás ritmos. Pero ahora se dice que hay cumbia, hay porro, hay gaita corrida; ya todos esos géneros existen dentro de esta música. Pero yo seguiría insistiendo en que todo eso viene de la cumbia. Cumbia es todo: cumbia, gaita corrida, porro, respetando sus

diferencias. Todo eso es cumbia: tú pones una pareja a bailar, y baila cumbia... bueno vamos a bailar gaita, entonces el baile es más acelerado. Pero todo es cumbia (citado en Convers y Ochoa 32).

En esto coincide con Delia Zapata Olivella quien desde los años 60 escribía que la cumbia es “el eje central de las festividades populares” y que “ninguna modalidad parceladora ha logrado desdibujar sus características esenciales, típicas unitarias. Por el contrario, otros bailes han recibido su influencia y han alcanzado aspectos de similitud o de imitación” (193-194). Por otro lado, con base en observaciones de mediados de la década de los 60, George List aclara que el término cumbia abarca muchos significados:

Cumbia es un concepto primordial en la música, la danza y las festividades costeñas. El vocablo tiene muchas connotaciones. Se refiere al conjunto que toca para el baile, al ritmo de la música que se ejecuta y a la danza misma (...). La música para la danza puede ser provista por uno de dos tipos de conjunto. En el primero, la caña de millo o pito es el instrumento melódico, en el segundo esta función está a cargo de la gaita hembra. En el norte de Bolívar el primer conjunto se conoce como cumbia, o conjunto de cumbia. En el Departamento de Atlántico se denomina cumbiamba. El conjunto que usa gaita se llama conjunto de gaitas o simplemente gaita. Puesto que cumple la misma función que el conjunto de cumbia, el de gaitas también es llamado cumbia y cumbiamba (...). En el pasado el ritmo tocado por el conjunto de gaitas para acompañar el baile se conocía como gaita, mientras el usado para el mismo propósito por el conjunto de cumbia, se llamaba cumbia (133-134).

Al igual que en muchas otras tradiciones musicales latinoamericanas, en la música de la costa Atlántica las denominaciones de ritmos se confunden fácilmente con las denominaciones de danzas, rituales sociales y formatos instrumentales. Por ello en ocasiones es imposible establecer características musicales discretas que sirvan para categorizar un determinado género. En el caso específico del conjunto de gaitas los elementos en común entre diferentes “aires” son especialmente notorios, pues cuatro de los principales (gaita, cumbia, porro y puya) se tocan con una base rítmica que sólo difiere en un par de elementos, como el golpe del tambor alegre, algo que se explica por su función improvisatoria dentro del grupo, y el golpe de la tambora (en el caso de la puya), instrumento que por cierto parece haber sido integrado al conjunto sólo hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX (Convers y Ochoa 43). Las transcripciones

de la figura 24 permiten apreciar mejor esta relación.¹⁰⁸

CUMBIA

The musical score for Cumbia base in a conjunto de gaitas consists of four staves. The Alegre staff (top) features a melody with eighth notes and triplets. The Tambora staff has a rhythmic pattern with 'x' marks and some notes. The Llamador staff has a simple rhythmic pattern with notes. The Maraca staff has a rhythmic pattern with notes and arrows indicating direction.

Fig. 24.1. Base de cumbia en conjunto de gaitas

GAITA

The musical score for Gaita corrida base in a conjunto de gaitas consists of four staves. The Alegre staff (top) features a melody with eighth notes and triplets. The Tambora staff has a rhythmic pattern with 'x' marks and some notes. The Llamador staff has a simple rhythmic pattern with notes. The Maraca staff has a rhythmic pattern with notes and arrows indicating direction.

Fig. 24.2. Base de Gaita corrida en conjunto de gaitas

¹⁰⁸ Todas estas transcripciones de bases rítmicas son tomadas de Convers y Ochoa (47-48), y están basadas en interpretaciones realizadas por el grupo sanjacintero Bajeros de la Montaña.

PORRO

Alegre

Tambora

Llamador

Maraca

Fig. 24.3. Base de Porro en conjunto de gaitas

PUYA RAPIDA

Alegre

Tambora

Llamador

Maraca

Fig. 24.4. Base de Puya en conjunto de gaitas

Estos fragmentos permiten hacer algunas anotaciones interesantes para el análisis: La maraca y el llamador hacen patrones iguales en todas las bases y son los instrumentos que establecen el pulso y dan coherencia al conjunto. El tambor alegre, en cambio, es el que tiene la mayor libertad para hacer variaciones –de allí su nombre– y los patrones presentados aquí son unos entre muchos posibles, a diferencia del llamador y la maraca que deben mantener su patrón estable durante toda la ejecución. Estos tres instrumentos,

en todo caso, tienen patrones que pueden durar un compás o dos, dependiendo de las variaciones del alegre. Sin embargo, en tres de las bases, la tambora produce un patrón repetitivo de dos compases en los que se alternan, un patrón “cuadrado”, es decir, sin síncopas y uno sincopado. Esta es una característica que se encuentra en el patrón de la clave dos-tres propia de la rumba y el son cubanos (Manuel 193). Pero además la parte sincopada coincide exactamente con un *cinquillo*, una figura que se encuentra en muchos ejemplos de música afroamericana desde Uruguay y Brasil hasta Cuba y Estados Unidos (Bermúdez *Qué es el vallenato* 50, Floyd 7), y que en la música afrocubana especialmente, aparece como parte de los ritmos que dejan sentir la clave (Manuel 194).

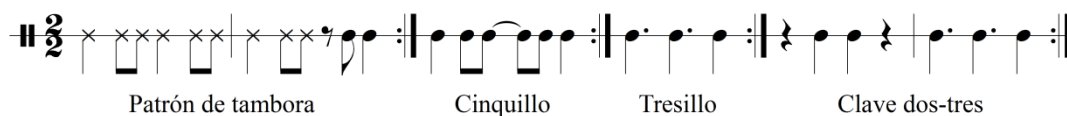


Fig. 25. Patrón de tambora, cinquillo, tresillo y clave

En efecto, el cinquillo aparece en las contradanzas para piano tocadas en la Habana a mediados del siglo XIX y frecuentemente hace parte de un patrón de dos compases de duración en el que se alterna con un compás no sincopado, algo que sirve como antecedente a la clave, no como instrumento musical, sino como el patrón rítmico base que se toca con dicho instrumento en el son y otros géneros relacionados. De hecho el son habría sido, de acuerdo con Peter Manuel, el resultado de la fusión entre el ritmo de las contradanzas urbanas cubanas y la invasión de músicas del oriente cubano (como el *changüí* y el *nengón*), más cargadas de síncopa especialmente en las elaboraciones melódicas del tres.¹⁰⁹ Esa fusión, habría resultado con el tiempo en una estructura rítmica basada en un *tresillo* en el bajo, que además anticipa la armonía creando una síncopa sobre el primer tiempo, un elemento característico del son y posteriormente, de la salsa (Manuel 205ss.).

¹⁰⁹ Cabe mencionar que a principios del siglo XIX el oriente cubano había tenido una fuerte inmigración de haitianos a raíz de la revolución de 1804 (Manuel 191, Floyd 7). Según estos autores, esta presencia le dio una dinámica particular al desarrollo de músicas como la contradanza y géneros orientales como el *changüí* y el *nengón*, consistente muy probablemente en un mayor componente de síncopas en relación con la métrica binaria.

De acuerdo con lo anterior, el patrón de la tambora dentro del conjunto de gaitas parece estar relacionado con las músicas afrocubanas basadas en la clave y en el complejo *tresillo-cinquillo*. Aunque este instrumento no hizo parte del conjunto de gaitas sino hasta la segunda mitad del siglo XX, su uso dentro del conjunto de caña de millo parece ser mucho más antiguo. Pero además de la presencia del cinquillo en la tambora, en las variaciones del alegre presentadas más arriba también se muestran formas que enfatizan los mismos acentos del cinquillo y el tresillo, especialmente en las bases de porro y puya. En este sentido, es posible decir que dentro del formato instrumental del conjunto de gaitas hay una presencia ligeramente mayor de elementos que refuerzan el pulso de la métrica binaria (llamador y maraca), que de elementos que lo contradicen a través de síncopas (alegre y tambora), pero son precisamente esos elementos sincopados los que permiten sentir la relación de estos ritmos costeños con otras músicas afro-caribeñas.

Este balance entre pulso y síncopa es relevante si se tiene en cuenta que la síncopa tiende a estar relacionada con un mayor movimiento y dinámica del ritmo en relación con el baile. El antropólogo Frederick Starr, por ejemplo, señalaba que los ritmos de algunas sociedades del caribe “muestran la directa influencia del cinquillo africano, la cadencia ‘*de-dum-de-dum*’ que *vitaliza y transforma* cualquier melodía de cuatro tiempos bajo la cual se ponga” (citado en Floyd 7, cursivas añadidas). En efecto, los ritmos sincopados, y especialmente aquellos que anulan el ataque del primer tiempo de un compás (síncopas caudales), crean una relación compleja de tensión entre el ritmo y la métrica, que produce mayor densidad y al mismo tiempo mayor continuidad en el flujo musical. En otras palabras, cuando Starr dice que el cinquillo *vitaliza* una métrica binaria, probablemente se refiere a la tensión provocada por la no coincidencia de acentos métricos y acentos agógicos –algo que es posible percibir en músicas en las que ya existe una fusión entre la métrica regular europea y los ritmos aditivos africanos–. Es posible incluso que esta discrepancia entre ritmo y métrica constituya en algunas culturas una invitación inconsciente al baile, ya que impele al cuerpo a proveer con algún tipo de movimiento el acento métrico que está ausente en el ritmo.¹¹⁰

¹¹⁰ Es posible que la síncopa derivada del cinquillo en algunos géneros y contextos culturales constituya lo que Gibson llama una *affordance* para el baile, es decir una característica del material que es identificada por el oyente como una invitación a darle un determinado uso, en este caso, bailar (López Cano *Entre el giro* 27). Esto puede darse especialmente, si los ritmos sincopados aparecen después de la presentación de un ritmo no sincopado, ya que existe evidencia según la cual esta transformación (de no-

Desde la psicología cognitiva de la música se han hecho estudios que relacionan la complejidad rítmica y el nivel de síncopa con la percepción de emociones. En el meta-análisis ya citado de Gabrielsson y Lindström sobre el rol de las estructuras sonoras en las emociones musicales, se encontró que emociones como *felicidad* y *alegría* están relacionadas con ritmos variados y fluidos (391). Pero aún más relevante es un estudio realizado por Keller y Schubert según el cual la *síncopa* está relacionada con la percepción de felicidad, es decir con valencia positiva –en el modelo bidimensional de Russell (1980)–, mientras la complejidad rítmica se asocia más con la excitación, es decir, con el eje de actividad (Keller y Schubert 152). Estos estudios, claro está, se hicieron con oyentes anglosajones y están basados en ejemplos musicales compuestos especialmente para cada experimento. Sin embargo, llama la atención que los patrones sincopados usados por Keller y Schubert contienen alusiones directas al cinquillo y el tresillo de las músicas afro-caribeñas, algo que no parece haber sido intencional en la planeación de su estudio (146). Otro elemento interesante es que las conclusiones de esa investigación dependen de la relación entre ritmos no sincopados, que actúan como marcos para establecer esquemas rítmicos y motores, y ritmos sincopados, que se perciben como un elemento de complejidad y tensión frente a dichos marcos (153). En otras palabras, la percepción de la síncopa y su efecto emocional está ligada a la existencia de un referente métrico claro, especialmente si éste se presenta antes de introducir un ritmo sincopado.

Ahora bien, se podría decir que los ritmos sincopados no son una característica exclusiva de las músicas caribeñas, y que las músicas andinas colombianas, y especialmente el bambuco, también tienen un alto componente de síncopa. Sin embargo, aquí es necesario insistir una vez más en que ningún elemento musical aislado puede considerarse como causa suficiente para que una emoción sea percibida en, o inducida por una determinada música. Incluso investigadores como Gabrielsson y Lindström están conscientes de esto cuando dicen que “la expresión emocional en música rara vez

síncopa a síncopa) se relaciona con una mayor actividad (*arousal*) en la expresión musical (Keller y Schubert 153). Esa puede ser la razón por la que algunos porros de banda inician con una contradanza lenta antes de introducir propiamente el tema de porro. Un procedimiento similar se usa desde hace algunos años en los festivales de música del sur del Pacífico, con la introducción de alabaos o bundes a manera de introducción antes de un currulao, como un recurso para entusiasmar al público (Hernández *De currulaos* 246).

o nunca está determinada exclusivamente por un solo factor” (392). A pesar de los resultados de Keller y Schubert, no es posible decir que ciertos ritmos sincopados “significan” o “expresan” felicidad de manera autónoma. Sin embargo, sí es posible que la articulación de diferentes elementos y de diferentes modos de lenguaje contribuya a la creación de mundos de sentido dentro de los cuales la síncopa refuerza la expresión de alegría planteada por la conjugación de medios verbales y no verbales. En el caso de los bambucos que hacen uso de los materiales del tópico de melancolía (tonalidad menor, dominantes secundarias, pausas rítmicas que interrumpen la tensión armónica, gesto melódico $7^5 4^3$), la presencia de ritmos sincopados no alcanza a compensar el refuerzo semiótico que se produce entre otros elementos para producir una expresión melancólica (aunque puede explicar la percepción de una emocionalidad simultáneamente triste y alegre en el bambuco durante el siglo XIX y parte del XX). Sin embargo, en bambucos nacionalistas de los años 50, como “La ruana, “Mi casta” o “Campesina santandereana”, se produce una articulación de elementos diferente, que construye de forma mucho más clara una expresión musical con valencia positiva (alegría), y que además se liga, en virtud del texto, con la sensación de orgullo y amor a la tierra.

Así mismo, en el caso del conjunto de gaitas del litoral Atlántico colombiano es necesario revisar de qué manera diferentes elementos se combinan entre sí para dar como resultado una expresión emocional. El timbre de las gaitas ha sido calificado como “pastoril, indígena, melancólico” (De Lima 209). Sin embargo, a la expresión de este timbre se añaden las características rítmicas del conjunto. La presencia constante de un referente métrico claro (llamador y maraca) provee un esquema sobre el cual se contrastan los elementos que aportan ritmos sincopados (tambora y alegre). Pero además sobre este conjunto rítmico suenan las gaitas y una o varias voces que ayudan a tejer el ritmo compuesto desde el protagonismo de las melodías. En el porro de gaita “Juanita”, compuesto por el maestro Toño Fernández, se puede apreciar la presencia en la gaita hembra y la voz, de un ritmo muy característico de muchas líneas melódicas de la costa.

Fig. 26.1. Introducción de gaitas del porro “Juanita” de Toño Fernández

Fig. 26.2. Fragmento de la voz del porro “Juanita” de Toño Fernández¹¹¹

Como se puede ver, existe un patrón rítmico sincopado en la melodía de las gaitas y de la voz, que tiende a repetirse durante toda la canción. Tiene la misma alternancia de nota larga y nota corta que el *cínquillo*, pero aparece desplazado una corchea, haciendo que la melodía no haga ataques en el primer tiempo del compás, es decir, produciendo una *síncopa caudal*. Este *cínquillo desplazado*, crea una mayor complejidad y un mayor nivel de *síncopa* que el *cínquillo* normal, y aparece en músicas de toda la costa Atlántica colombiana, desde los porros de gaita y de banda hasta vallenatos, pasando por cumbias tocadas en conjunto de caña de millo. Por esta razón, el investigador Alejandro Zuleta denomina a ese patrón como *célula Caribe* (36).¹¹²

¹¹¹ Transcripciones realizadas por el autor a partir de la interpretación del grupo Los Bajeros de la Montaña, incluida en Convers y Ochoa (2007), CD1, pista 3.

¹¹² En este trabajo prefiero hablar de *cínquillo desplazado* ya que el nombre de “*célula Caribe*” se le podría asignar con más justicia al *tresillo* o el *cínquillo* que tienen mayor difusión y actúan como líneas organizadoras de la estructura rítmica, más que como un ritmo audible en la superficie sonora.

Yo me lla - mo cum - bia, yo
 Con mi can - too - ri - gi - nal
 ¡Ay! es que me due - leay es
 En la pla - ya blan - ca
 Tie - rra de pla - ce - res___

Co - lom - bia tie - rra que - ri - da
 La mú - cu - raes - táen el sue - lo
 Via - jan - do pa - ra Fon - se - ca
 Yo nool - vi - doel a - ño vie - jo
 En to - das las ran - che - rí - as

Fig. 27. *Cinquillo desplazado* y variante, con diferentes textos famosos de música costeña

Un ejemplo temprano del uso de este tipo de síncopa en bandas de viento es el porro “La vaca vieja”, de Clímaco Sarmiento, compuesto alrededor de 1942.¹¹³ En esta pieza la línea melódica parte de una nota larga que funciona como un llamado –normalmente las interpretaciones no incluyen acompañamiento en esta parte, salvo tal vez un redoble– y luego desciende con una variación del cinquillo desplazado, dejando la frase abierta sobre la dominante, justo antes de la entrada de la percusión en el cuarto compás. Algo interesante de esta canción es que asume una forma antifonal desde el principio, a diferencia de otras piezas similares que presentan una o dos estrofas completas y luego un coro con pregunta respuesta. Los compases 4 y 5 de la melodía son una respuesta instrumental (en algunas versiones también vocal) que tiene la función de llevar nuevamente la melodía a la armonía de tónica. Esta respuesta se mantiene igual para todos los versos de la voz.

¹¹³ Sobre la fecha, se sabe que un maestro de Corozal incluye “La vaca vieja” en sus respuestas a la Encuesta Folclórica Nacional de 1942. Sin embargo la canción podría ser anterior a ese año (Bermúdez *From Colombian* 238)

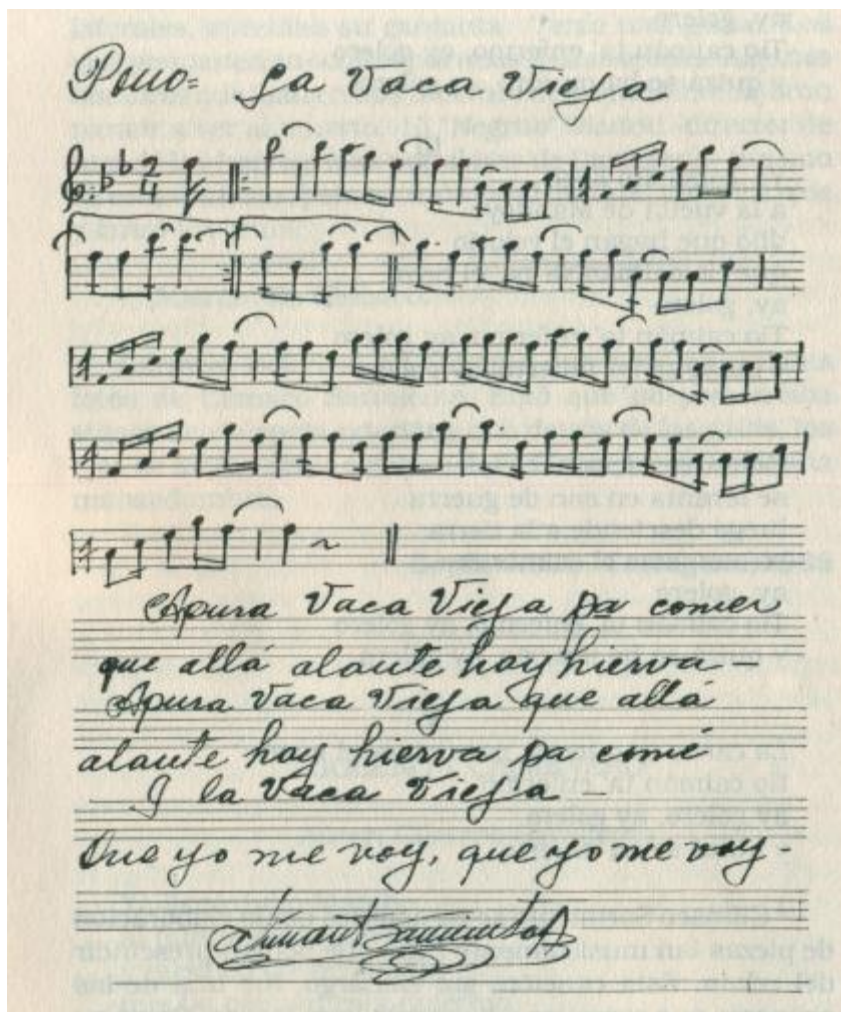


Fig. 28. Manuscrito del porro “La vaca vieja”.¹¹⁴

Además del texto incluido en el manuscrito, otras versiones aprovechan la forma antifonal para introducir elementos nuevos, lo cual permite ensanchar notoriamente la duración de la canción. A manera de ejemplo, la orquesta Billo’s Caracas Boys utiliza el siguiente texto:

Ay que la vaca vieja está
 es la vaca vieja
 arriba mi vaquita que te traigo leche pa´ tomar
 es la vaca vieja
 arriba vaca vieja que te traigo yuca pa´ cenar
 es la vaca vieja
 arriba mi vaquita que te traigo un piano pa´ tocar

¹¹⁴ Incluido en Salcedo y García (56)

es la vaca vieja
 arriba vaca vieja que te traigo un baile pa´ gozar
 es la vaca vieja
 arriba vaca vieja que te traigo whisky pa´ beber
 es la vaca vieja¹¹⁵

Como se puede ver, no se trata de una canción con unos parámetros muy definidos en cuanto a la forma. Esta estructura puede alternarse con partes instrumentales que usan los mismos materiales de la melodía u otros diferentes, manteniendo siempre inalterable la alternancia entre tónica y dominante cada dos compases. En cuanto al resto del conjunto instrumental, la interpretación de “La vaca vieja” que hace la orquesta de Rufo Garrido muestra una clara cercanía con la estructura rítmica de la percusión en el conjunto de gaitas:



Fig. 29. Fragmento de la base rítmica de “La vaca vieja”¹¹⁶

Las características musicales de “La vaca vieja” se pueden resumir en seis puntos principales. En primer lugar, la métrica se hace muy clara gracias al refuerzo del pulso por parte de la maraca, la guacharaca, el cencerro y el bajo. Sobre esta base rítmica hay una melodía ejecutada por la voz o por instrumentos de viento que aporta la mayor parte

¹¹⁵ El video con la interpretación de la Billos Caracas Boys está disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=Q89vGvv0oI8>> Consulta: 29 de noviembre de 2013.

¹¹⁶ Transcripción realizada por el autor con base en la versión de Rufo Garrido disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=sZ24TX6OUX4>> Consulta: 29 de noviembre de 2013.

del material sincopado a través de diferentes variaciones del cinquillo desplazado. En tercer lugar, toda la pieza está en tonalidad mayor y la armonía consiste simplemente en la alternancia de dominante y tónica cada dos compases. En cuarto lugar, el formato instrumental produce un timbre brillante y con alto volumen, sin contrastes de dinámica y sin pausas rítmicas (en ninguna de las versiones analizadas). Adicionalmente, la forma es flexible y abierta, de manera que se puede ampliar según las necesidades del contexto. Por último, el texto es igualmente flexible, no narra una historia completa, sino que más bien sirve de pretexto para introducir temas también relacionados con el contexto (el piano, el baile, el whisky). Todas estas características corresponden con una música pensada, compuesta, arreglada e interpretada para ser bailada, algo normal si se tiene en cuenta que desde joven Clímaco Sarmiento hizo parte de agrupaciones de músicaailable como la Orquesta A No. 1, la Orquesta del Caribe y la Orquesta Fuentes (Rico 253).

El carácterailable está relacionado con el hecho de que todos los elementos sonoros producen un alto nivel de actividad y están relacionados con una valencia positiva. La música de “La vaca vieja” no sólo simula musicalmente una emoción alegre, sino que también expresa la idea de despreocupación por la sencillez de la armonía, la flexibilidad del texto y de la forma, y por el amplio margen para la variación que existe para cada elemento que integra el conjunto. En otras palabras, es posible decir que en el contexto de una fiesta, una interpretación de “La vaca vieja” como la de Rufo Garrido era capaz de crear un mundo de sentido donde emociones como felicidad y alegría aparecían como algo natural, y en medio del cual emociones como tristeza o miedo sólo podían aparecer en virtud de la irrupción de otros elementos: una riña, un accidente, una mala noticia, un mal recuerdo, etc. Esta predominancia de la alegría se debe precisamente a la combinación de elementos no verbales presentes en el sonido musical y a su asociación con un contexto celebratorio. Después de haber bailado esta música en una fiesta, un oyente que escuchara elementos similares en otra pieza musical sin duda los asociaría con la emoción celebratoria que construyó como marco para su interpretación de esta canción.

Una combinación parecida de elementos musicales se puede encontrar en “Cero treinta y nueve”, de Alejo Durán, otro éxito de la música costeña que se popularizó en todo el país en 1954.



Fig. 30. Manuscrito de “Cero treinta y nueve”, de Alejo Durán.¹¹⁷

Al igual que “La vaca vieja”, “Cero treinta y nueve” está en tonalidad mayor, alterna tónica y dominante cada dos compases, tiene el cinquillo desplazado en la melodía, tiene una forma binaria sencilla y repetitiva, y es interpretada por un formato instrumental con alto volumen y timbres brillantes, aunque en este caso no es gracias a los cobres, sino al acordeón. Sin embargo, su texto se aleja de los temas festivos para hablar de una pérdida amorosa:

Cuando yo venía viajando, viajaba con mi morena
Y al llegar a la carretera se fue y me dejó llorando

¡Ay! es que me duele, y es que me duele y es que me duele válgame Dios,
Cero treinta y nueve, cero treinta y nueve, cero treinta y nueve se la llevó

¹¹⁷ Incluido en Salcedo y García (39)

Mi negra se fue llorando y a mí esa cosa me duele
Se la llevó el maldito carro aquel cero treinta y nueve

A pesar de la evidente valencia negativa de su texto, “Cero treinta y nueve” se convirtió rápidamente en un éxitoailable a lo largo de todo el país. ¿Qué tipo de emoción es entonces la que se expresa a través de esa combinación de elementos sonoros y textuales? A diferencia de “La vaca vieja”, en esta canción la aparente discrepancia entre el sentido del texto y los materiales musicales puede dar lugar a mayores posibilidades de interpretación, por lo que el contexto de escucha juega un rol determinante. Para el mismo Alejo Durán, por ejemplo, la canción puede haber sido muchas veces un recordatorio del momento en que vio cómo su compañera, Irene Rojas, se subía a un bus de placa 039, con rumbo a la población de Buenavista (Rico 322). De manera similar, para un oyente que estuviera atravesando por una ruptura amorosa, el texto de la canción podía brindar elementos de identificación que le ayudaran a verbalizar su propia pérdida. Sin embargo, para oyentes que estuvieran simplemente buscando música para bailar en una fiesta, la canción podía proveerles de un ritmo sencillo, fluido y sincopado, una armonía predecible, un texto repetitivo y fácil de recordar y un conjunto de materiales sonoros apropiados para la ocasión. Esta diferencia de interpretaciones posibles de acuerdo con los distintos contextos de escucha es relevante para entender de qué manera una misma canción puede acompañar y reforzar vivencias emocionales muy diferentes e incluso contradictorias, como una fiesta y un proceso de duelo. Pero no es suficiente con decir que el significado no reside en las estructuras sonoras: es necesario ver cómo éstas se articulan a otros elementos significantes para producir diferentes posibilidades de sentido.

Un ejemplo emblemático de esta doble carga emocional es el que presenta el famoso son vallenato “Alicia adorada”, de Juancho Polo Valencia. Según cuenta el fallecido cronista Ernesto McCausland, Valencia compuso esta canción en el cementerio de Flores de María, justo después de haber regresado borracho de una parranda en Pivijay, sólo para encontrar que su esposa Alicia había fallecido por falta de atención médica oportuna. La canción fue fruto de una tragedia y así lo atestiguan algunos amigos y familiares de Valencia que presenciaron los hechos.¹¹⁸ De hecho él mismo declaró

¹¹⁸ Ver el video realizado por McCausland, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=4ysPQD8uRI8> consulta 2 de diciembre de 2013. El lector también

varias veces que no le gustaba cantar esa canción que había compuesto para amortiguar la culpa. Sin embargo, esto no fue impedimento para que “Alicia adorada” fuera grabada a finales de los años 60 por Alejo Durán para Discos Tropical y se convirtiera en un éxito comercial de la músicaailable en todo el país (Restrepo *Las cien* 59).

Algo similar se puede comentar acerca de “Grito vagabundo”, una canción de Emiliano Zuleta popularizada por Guillermo Buitrago, cuyo texto también habla explícitamente de tristeza a raíz de una pérdida amorosa:

Cómo me compongo yo en el día de hoy
cómo me compongo yo en el de mañana
cómo me compongo yo si vivo triste
cómo me compongo yo, me duele el alma

Yo quiero pegar un grito y no me dejan
yo quiero pegar un grito vagabundo
yo quiero decirte adiós, adiós mi vida
yo quiero decirte adiós desde este mundo

Esta canción se convirtió en una de las más escuchadas en todo el país a mediados de los años 40, en un momento en que la música de acordeón sólo era tolerada por grandes audiencias del interior cuando se tocaba en guitarra (sin acordeón), como lo hicieron Guillermo Buitrago y Julio Bovea. Vale la pena reiterar que tanto “Cero treinta y nueve” como “Alicia adorada” y “Grito vagabundo” son canciones en tonalidad mayor, con una armonía sencilla, con presencia de síncopa en la melodía y con un texto corto y repetitivo que facilita hacer modificaciones a la forma. Y las tres canciones se convirtieron en éxitosailables a pesar de que su letra habla de tristeza y de duelo a raíz de una pérdida amorosa. Es posible que sea precisamente esa discrepancia entre la música y el texto lo que hace que estas canciones se escuchen principalmente en las festividades decembrinas, junto con otras canciones que sí hablan explícitamente del fin de año, como “La víspera de año nuevo” de Tobías Pumarejo, o “Yo no olvido el año viejo” de Crescencio Salcedo. La mezcla entre una música alegre y un texto

puede remitirse a la novela “El alma del acordeón”, publicada en 2006, en donde McCausland recrea este episodio con mayor detalle.

melancólico puede haber sido adoptada por muchos colombianos como un material propicio para contextos en los que las familias se reúnen y aflora la nostalgia. Pero en todo caso este fenómeno no da respuestas a la pregunta sobre por qué estas canciones, explícitamente trágicas en su texto, fueron adoptadas tan rápidamente como índices de la músicaailable y, por extensión, de los contextos festivos y celebratorios.

Para entender este proceso de transformación emocional, puede ser útil dar una mirada a algunas de las canciones que ya desde principios de los años 40 se habían vuelto referentes para la industria fonográfica y radiofónica, como el porro “Carmen de Bolívar” de Lucho Bermúdez (ca. 1945). Esta canción tiene rasgos similares en términos musicales a las mencionadas anteriormente: está en tonalidad mayor, su armonía consiste casi exclusivamente de acordes de tónica y dominante y su melodía hace uso permanentemente del cinquillo desplazado sobre una base rítmica típica de porro. Sin embargo, un análisis más detallado muestra que en cada uno de estos elementos hay detalles que dan cuenta de un cierto nivel de sofisticación. El ritmo armónico por ejemplo, es de ocho compases por función durante la estrofa (alternando V y I) y cambia a dos compases por armonía en el coro. Esto produce un efecto de aceleración que resalta los elementos en el coro, pero además ofrece un equilibrio con lo que está diciendo la cantante: en las estrofas, donde hay mayor densidad textual, el ritmo armónico es más lento, y en el coro, donde la densidad de la letra baja, la armonía se acelera dando la sensación de un mayor movimiento musical. Por otro lado, aunque la melodía de la voz y de las respuestas de los vientos usa la misma célula rítmica que usan otros cientos de porros y cumbias, hay que tener en cuenta que la interpretación de Matilde Díaz tiende a desplazar levemente el ritmo del cinquillo en los finales de frase, generando una tensión rítmica con respecto a los instrumentos que ejecutan esa misma célula sin *rubato* y con un acople preciso. Todo esto crea un efecto de realce de la voz, que además se complementa con la presentación escénica de la cantante como una diva de tez blanca y movimientos elegantes, algo mucho más cercano al público bogotano de mediados del siglo XX que la imagen de un Alejo Durán de piel negra y sombrero *vueltaio*.

Como se puede ver, varios de estos elementos (el ritmo armónico, el ritmo de las melodías, el timbre vocal, la pronunciación y la presencia escénica), se conjugan para que el sentido del texto tenga mucha mayor presencia dentro del conjunto que las letras

de las canciones cantadas por Buitrago, Durán o Sarmiento. Por eso vale la pena mirar el contenido del texto de “Carmen de Bolívar”:

Carmen querido, tierra de amores
hay luz y ensueños bajo tu cielo,
y primavera siempre en tu suelo
bajo tus soles llenos de ardores.

Como las mieles que dan sus cañas
tienen tus hembras los labios rojos,
toda la fiebre de tus montañas
la llevan ellas dentro'e los ojos.
Tierra de placeres, de luz, de alegría,
de lindas mujeres, Carmen tierra mía.

Llega la fiesta de la patrona
ahí va la chica guapa y morena,
el toro criollo salta a la arena
y el más cobarde se enguapetona.

Llega la gente y a manantiales
corren los besos y los licores,
y unos ojazos ensoñadores
nos asesinan como puñales.
Tierra de placeres, de luz, de alegría,
de lindas mujeres, Carmen tierra mía...

Esta letra no sólo describe a la población del Carmen de Bolívar como un paraíso terrenal, lleno de alegría, amor, disfrute, mujeres y diversión, sino que además se apoya en elementos musicales para potenciar su efecto: el mencionado cambio en el ritmo armónico, el aumento de saltos en la voz principal con la consecuente expansión del rango melódico y el corte que hace toda la orquesta justo antes del coro, producen un aumento de tensión gracias al cual el estribillo se percibe como un momento climático de la canción.



Fig. 31. Fragmento de la voz de “Carmen de Bolívar”

Nada de esto, claro está, ocurre en las interpretaciones más comunes de canciones como “Cero treinta y nueve”, “Grito vagabundo” o “Alicia adorada”, pero si en canciones como “Playa”, de Rafael Campo Miranda (ca.1955), que según Egberto Bermúdez hacen parte de una tendencia que se dio a mediados de los años 50 en diferentes países del Caribe, consistente en la exaltación del paisaje exótico tropical (*From Colombian* 252). La letra de “Playa” es bastante dicente a este respecto:

Playa, brisa y mar
 es lo más lindo de la tierra mía
 Tierra tropical
 con un ambiente lleno de alegría
 Todas sus mujeres son hermosas
 muy bonitas y graciosas
 que se mueren por querer amar
 Son lindas morenas
 que enloquecen corazones
 tan sinceros que no saben olvidar.

En conjunto, tanto en “Playa” como en “Carmen de Bolívar”, la suma de los elementos musicales y textuales produce un dispositivo semiótico que ayuda a configurar un mundo de sentido de alegría. Al bailar estas canciones, los oyentes de los clubes de los años 50 no sólo estaban escuchando una descripción idílica de la costa, sino que estaban participando corporalmente en la creación de ese paraíso. Evidentemente se trataba de un mundo imaginario que permitía a los oyentes volcar sus deseos y emociones en una experiencia festiva sin importar si esta sensación podía tener alguna relación o no con la situación “real” del Carmen de Bolívar o del resto del litoral. Esta experiencia vital, corporal y estética permitía ubicar a esa “Costa” imaginada como el lugar de la alegría y a la música costeña como su más clara señal sonora. Por otro lado, el uso de estos

recursos respondía a la intención de Lucho Bermúdez de ganarse el aplauso de las clases acomodadas de todo el país, pero sobre todo se adaptaba a las necesidades que tenía la industria de proveer una músicaailable “decente”, es decir, una música que fuera capaz de sobrepasar las barreras raciales y culturales que durante años habían mantenido al público del interior del país alejado de géneros musicales como la cumbia y el porro.¹¹⁹ Por todo lo anterior, en innumerables ocasiones se ha dicho que Bermúdez “vistió de frac” a la música costeña. Lo que no se ha dicho, sin embargo, es que con esa transformación la música costeña se convirtió en el índice de un mundo imaginado, más que de una región real, atravesada por tensiones sociales y políticas similares a las del resto del país.

En este sentido, la alegría atribuida a la música costeña a partir de Lucho Bermúdez puede ser considerada un mito en el sentido de Barthes. En un primer nivel de significación, canciones como “Alicia adorada” remiten a un intento por sobreponerse a una tragedia. En la canción se menciona directamente a Alicia y a la soledad en que murió y al sentimiento de culpa que embargaba a Juancho Polo por su tardía reacción. Sin embargo, desde el momento en que fue grabada por Durán para discos Tropical, la canción se convirtió en una mercancía y como tal entró a hacer parte de una red dominada por el valor de cambio, perdiendo parte de su sentido inicial y empezando a convertirse en significante para “músicaailable”. Pero este proceso no hubiera sido tan fácil y la canción no hubiera tenido tanta demanda, si no fuera porque otras canciones como “Carmen de Bolívar” y “Playa” ya habían contribuido a crear toda una mitología de la música costeña que la asociaba al Caribe, la playa, el calor, las mujeres, la despreocupación y la felicidad. Esto explica también la facilidad con que “Alicia adorada” y “Grito vagabundo” se insertaron en el mercado de músicaailable a pesar de su texto melancólico.

En resumen, durante las décadas de 1940 y 1950, algunas piezas de la música costeña (porros, cumbias, vallenatos) hicieron parte de la construcción cultural de un mundo de sentido basado en una fuerte asociación entre: 1) ritmos sincopados –especialmente

¹¹⁹ Vale la pena recordar que, según Portaccio Fontalvo, Lucho Bermúdez estaba agradecido con “La Hora Costeña” porque “ese programa lo había colocado dentro de la naciente farándula capitalina” (66). Otra muestra del estatus de celebridad que había alcanzado este compositor hacia el final de la década de los 40 es la portada que la Revista Semana le dedicó el 1 de enero de 1949 bajo el título “Lucho Bermúdez. *Un oligarca del ritmo*” (Arias 143, cursivas añadidas).

cinquillos desplazados– en las melodías de voces e instrumentos de viento, sobre una base acorde con la métrica y con algunas síncopas normalmente derivadas del cinquillo, 2) armonías repetitivas con funciones armónicas básicas, generalmente en tonalidad mayor, 3) timbres de percusión afro-latina con secciones de vientos, 4) ausencia de pausas rítmicas o contrastes fuertes, 5) formas relativamente abiertas (estructuras susceptibles de ser prolongadas dependiendo del contexto), 6) textos alusivos a fiesta, alegría, gozo y despreocupación y 7) contextos de escucha festivos, normalmente con consumo de alcohol y una mayor libertad de expresión corporal y sexual a través del baile. Sólo por la existencia de este tipo de asociaciones, se explica que canciones con texto trágico se integraran tan rápidamente al repertorio dominante de músicaailable. En estos casos el refuerzo recíproco de los elementos no verbales y sus asociaciones es suficiente para que el sentido original del texto pierda peso dentro del conjunto semiótico.

Evidentemente, un mundo de sentido tan rico en elementos no verbales y tan cohesionado como el que se podía generar con la experiencia festiva de la música costeña, se volvía un vehículo privilegiado para la transmisión de ciertos contenidos. Por eso no es de extrañar que el nacionalismo impulsado por la industria musical de Medellín desde la segunda mitad de los años 40 hiciera también su aparición en los textos de las canciones de música costeña, que hacia finales de los 50 ya empezaba a ser reconocida como “música colombiana”. El ejemplo más dicente de lo anterior es la cumbia “Colombia tierra querida” de Lucho Bermúdez (ca. 1958), cuya letra dice:

Colombia, tierra querida,
himno de fe y armonía.
Cantemos, cantemos todos
grito de paz y alegría.
Vivemos, siempre vivemos
a nuestra patria querida.
Su suelo es una oración
y es un canto de la vida.

Cantando, cantando yo viviré,
Colombia, tierra querida.

Colombia, te hiciste grande
 con el furor de tu gloria,
 la América toda canta
 la floración de tu historia.
 Vivemos, siempre vivemos
 a nuestra patria querida.
 Su suelo es una oración
 y es un canto de la vida.

A nivel musical, esta canción hace uso de los mismos recursos rítmicos que la mayoría de cumbias y porros de la época. Sin embargo, la sofisticación de sus materiales musicales la aleja notoriamente de canciones como “la vaca vieja”. Por otro lado, esta cumbia está en modo menor y por lo mismo hace uso de una gama más amplia de funciones armónicas. Lo más interesante, es que en una de sus frases, incluye el gesto melódico cadencial $^7^5^4^3$ discutido en el capítulo 2 de este trabajo. En el video realizado para la conmemoración de los cien años del nacimiento de Lucho Bermúdez, el compositor Juancho Valencia señalaba que esta canción “es un himno a todas las regiones de Colombia”, ya que este movimiento melódico (el gesto $^7^5^4^3$) “sólo se ve en el bambuco y el currulao de Colombia”.¹²⁰ Esta afirmación da cuenta del reconocimiento que tiene este gesto melódico como un índice de la música andina y de las músicas del suroccidente colombiano.

The image shows a musical score for the song "Colombia tierra querida". It consists of two staves of music in G minor, 2/4 time. The first staff is labeled "voz solista" and the second is labeled "coro". The lyrics are written below the notes, and chords are indicated below the lyrics. The soloist part ends with a cadence of $^7^5^4^3$. The chorus part also features this cadence.

voz solista

Vi - ve-mos siem - pre vi - ve-mos a nues-tra pa-tria que-ri - da su sue-loes u-nao-ra - ciónyes un-

Gm: V/iv iv V/III III VI

coro

- can - to de la vi - da Su sue-loes u-nao-ra - ción yes un can - to de la vi - da

V i VI V i

Fig. 32. Fragmento de “Colombia tierra querida” con el gesto cadencial $^7^5^4^3$

¹²⁰ La afirmación de Juancho Valencia se puede apreciar a partir del minuto 52 en el video “Lucho, el documental” realizado con ocasión de los cien años de nacimiento de Lucho Bermúdez. El video está disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=uEWGnFjnXs>> Consulta, 3 de diciembre de 2013. Agradezco a Juan Sebastián Ochoa por conducirme a esta información.

Sin embargo, esta no es, ni mucho menos, la única canción costeña que integra el gesto cadencial $7^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$. Otros ejemplos se encuentran en “Yo no olvido el año viejo” de Crescencio Salcedo, y en “Navidad negra” y “La piragua” de José Barros. Sobre este último compositor vale la pena resaltar que se consideraba a sí mismo como un indígena legítimo y que relacionaba este origen con el carácter emocional de la cumbia:

Su línea es melódica, triste, la cumbia no es alegre (...). La cumbia es más digna. Hablemos musicalmente. La línea musical de una cumbia, en tono menor, que es como se hacen las cumbias, indica que *es un lamento triste de origen indígena* y que nunca tuvo influencias. Ni siquiera de la música de los departamentos del interior del país, como el bambuco y la guabina, que son los más auténticos (Barros citado en Restrepo *Las cien 7*, cursivas añadidas).

Pero si no hay ninguna influencia de la música del interior, es difícil explicar por qué José Barros incluye el gesto $7^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$ en algunas de sus canciones, y tampoco se entiende por qué “La piragua” presenta gestos pentatónicos con subtonica. De hecho, las influencias son innegables y se pueden explicar por el hecho de que Barros, a diferencia de otros compositores costeños, viajó a países como Ecuador, México y Perú, y compuso principalmente valeses y tangos antes de dedicarse a la música costeña. Este giro hacia la composición de temas tropicales sólo ocurrió aproximadamente en 1945, cuando el empresario J. Glottmann contrató a Barros específicamente para que compusiera canciones “de tipo popularailable” (Rico 317). A partir de allí, José Barros se convirtió en uno de los más importantes compositores de porros y cumbias de las décadas de los 1950 y 1960. Este caso sirve para mostrar que la presión de la industria fonográfica por producir música sencilla, alegre y fácil de vender, tuvo un impacto en la caracterización emocional de la música popular colombiana de mediados del siglo XX. Como mencioné anteriormente, si hubo una thymo-política a través de la música, ésta no tenía nada que ver con el Estado, sino que se construyó en la relación entre las industrias radiofónica y fonográfica y su mercado.

A pesar de lo anterior, algunas canciones, como varias de las compuestas por José Barros, muestran que no toda la música costeña de este período tenía las mismas connotaciones de felicidad y despreocupación que tenían “Playa”, “Carmen de Bolívar” o “Ay cosita linda” de Pacho Galán. La presencia de elementos musicales asociados a la

melancolía de la música andina colombiana en músicas de la costa es algo que pone en cuestión el sentido de totalidad de los mundos de sentido basados en la “alegría costeña”, y hace emerger en el plano musical diferentes representaciones sobre las relaciones porosas entre lo negro y lo indígena, entre la región andina y el litoral Atlántico. Un ejemplo claro de lo anterior se puede escuchar en la “Cumbia candelosa” de Domingo López, popularizada a mediados de los años 50 por la orquesta de Edmundo Arias. En esta canción se combina la presencia del cinquillo desplazado con una progresión III – V – i (en tonalidad menor), que termina con el gesto melódico $\wedge 7^{\wedge} 5^{\wedge} 4^{\wedge} 3$. A pesar de que el texto consiste básicamente en un llamado al baile, es inevitable que los elementos melódicos y armónicos produzcan una asociación no verbal con el mundo andino.

Ó ye me Jua ni ta prén de me la ve la y
Gm: VI VII III V i

va mos a bai lar es ta cum bia quees can de la
i VII III V i

Fig. 33. Fragmento de la “Cumbia candelosa” de Domingo López¹²¹

A manera de recapitulación, la industria musical de la segunda mitad de los años 40 se esforzó por producir música que tuviera un claro mensaje de optimismo nacionalista, al servicio del progreso económico. Esta prioridad dio paso en los años 50 a una preocupación por aumentar el volumen de ventas de la música costeñaailable, algo que se manifestaba en la presión por hacer música sencilla, que se pudiera asociar fácilmente con el mito de la costa atlántica como un paraíso de felicidad. Este nuevo afán era compatible con el mensaje nacionalista que le interesaba proyectar a los industriales antioqueños, y que hacia el final de la década se plasmaba de manera totalmente explícita en canciones como “Colombia tierra querida” (ca. 1958) o el

¹²¹ Transcripción realizada por el autor según interpretación de la orquesta de Edmundo Arias disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=5vNj89wufTk>>. Consulta 4 de diciembre de 2013

bambuco “soy colombiano” de Rafael Godoy (ca. 1960). Las letras de las canciones, los contextos de escucha y los discursos alrededor de la música parecían coincidir en la elaboración de una trama nacional basada en el orgullo por la herencia triétnica, y proyectada a un futuro marcado por el progreso industrial, el consumo y la felicidad. Y en medio de esta campaña, la música costeña con sus asociaciones festivas y celebratorias, era el principal agente en la construcción de unas nuevas subjetividades marcadas por un *imperativo de alegría*, que era funcional a los intereses del floreciente capitalismo industrial colombiano.

Pero toda esta construcción mítica contrastaba sobre una realidad compleja en la que, al tiempo con un acelerado crecimiento económico de las ciudades, la violencia bipartidista producía miles de muertos en las zonas rurales del país. Por esa razón es interesante que a lo largo de la década de 1950 la música costeña haya ido incorporando materiales armónicos y melódicos asociados a la melancolía de la música andina. Esta fusión de elementos se puede entender tal vez como una válvula de escape emocional, como un recurso musical, no verbal, para la gestión de las discrepancias entre la persistente felicidad promovida por la thymo-política industrial y la inescapable tragedia de la realidad cotidiana. Por eso en el próximo capítulo trataré de abordar con mayor detalle algunos ejemplos de la música de los años 50 y 60 en los que el mundo Caribe se encontró musicalmente con el mundo andino, produciendo líneas de fuga en el mundo de sentido homogéneo y feliz de la alegría costeña.

Capítulo 4. El encuentro de dos mundos

Music's link to the regulation of self and the configuration of subjectivity and agency is of concern to a range of economically and politically interested actors – manufacturers concerned with 'worker satisfaction', motivation and 'fatigue', marketers interested in 'purchase behaviour', political parties and their desire to win over voters, nations and regimes concerned with fostering belief in their legitimacy, churches, cults and sects seeking to inspire and reinforce 'devotion', and municipalities who wish to suppress hooligan forms of behaviour and crime. All of these actor groups are collectivities who at times have exploited music's powers in their attempts to structure motivation, energy and desire.

Tia DeNora (130)

Creo que una de las cosas más tristes, más siniestras que le pueden ocurrir a uno es tener que simular alegría y felicidad todo el tiempo, como esas personas que viven de salir en la pequeña pantalla: me suicidaría si tuviese como oficio el ser feliz por obligación. ¡Qué suplicio!

Pascal Quignard¹²²

4.1. Encuentros y resistencias: de la rumba criolla a la música guasca

A lo largo de este trabajo he tratado de describir la forma en que se han construido musical y discursivamente los dos polos en torno a los cuales han girado las principales representaciones de la música popular colombiana en el siglo XX. El primero de ellos es el mito de la melancolía andina y fue construido a partir de la apropiación y reelaboración de ciertos materiales musicales de origen africano e indígena por parte de

¹²² Entrevista concedida al diario El País, publicada el 5 de abril de 2008. Disponible en <http://elpais.com/diario/2008/04/05/babelia/1207353011_850215.html> Consulta 16 de Julio de 2013

una élite romántica, urbana y bohemia, interesada en crear una *música nacional* capaz de proyectar una imagen que estuviera en consonancia con la caracterización de Bogotá como una “Atenas suramericana”. Este movimiento veía en el refinamiento letrado la más alta manifestación de una cultura basada en la herencia hispánica, y utilizaba la música principalmente como un modo de acentuar el *pathos* del texto poético. Claro está que durante finales del siglo XIX y principios del XX este tipo de movimientos fueron comunes en otras ciudades del continente, y sus raíces se pueden remontar a la estructura jerárquica propia de las ciudades coloniales americanas que Angel Rama describe en *La ciudad letrada* (1998). Dice este autor que la élite letrada de los siglos XVI al XVIII asumía como su tarea lograr que los indígenas aceptaran de forma masiva los valores europeos a través de signos poderosos como la “fiesta barroca”, las representaciones sacras, la corona y la tiara (34). De una manera similar, la generación de los centenaristas defensores de la “música nacional” emprendió la misión de proveer al pueblo con imágenes, textos y músicas que permitieran dar forma a un “alma nacional” anclada en el espíritu civilizador de la cultura europea.

En el caso específico de Bogotá, parte de la música creada por esta élite tomaba elementos prestados de las melodías campesinas que se oían en las chicherías y las plazas de mercado. Y según parece indicar el análisis, se trataba de melodías que tenían un parentesco, un leve parecido de familia, con melodías de los andes peruanos, ecuatorianos y bolivianos. A pesar de que la base rítmica del bambuco tiene más relación con músicas africanas, el uso de dominantes a la relativa mayor dentro de una tonalidad menor, la presencia de giros pentatónicos, modificados por la alteración de la sensible, la aparición del gesto $\text{^7}^5\text{^4}^3$, son rasgos que vinculan la música andina colombiana con otras músicas de los andes como el huayno y el yaraví. Pero lo más importante es que tal vinculación musical está acompañada por una vinculación emocional: en todas estas músicas se ha descrito la presencia de una expresión melancólica –en los géneros más lentos (yaraví, pasillo vocal)– o a lo sumo de una expresión emocionalmente ambigua en los géneros más rápidos (huayno, bambuco).

Es posible que esta melancolía musical, como cualquier mito, tenga una relación motivada –lo que Barthes llama una “dosis fatal de analogía” (219)– con la vida campesina en los Andes y la tristeza por la pérdida de la tierra en manos de los europeos. Sin embargo, al igual que en cualquier otro mito, se trata de una relación que ha sido

exagerada, deformada y separada de la realidad a través de su tematización en diferentes productos culturales y de elaboraciones discursivas alrededor de éstos. Por eso mismo es posible identificar unas estructuras musicales que constituyen un tópico de la música andina y de su melancolía, pero que de ninguna manera agotan las posibilidades de expresión emocional de las diferentes músicas de los Andes. En el caso de la música andina colombiana, por ejemplo, las coplas populares, el torbellino santandereano, los sanjuaneros y rajaleñas, por no hablar del currulao y más recientemente de la carranga boyacense, son músicas bailables que exhiben materiales propicios para la creación de ambientes festivos y celebratorios. Pero la riqueza emocional de todas estas expresiones es invisibilizada de un plumazo cada vez que autores como Peter Wade o Darío Blanco trabajan con categorías basadas en una construcción mítica según la cual las músicas andinas son –simplemente *son*– frías y melancólicas.

El segundo polo de esta discusión ha sido el mito de la alegría costeña, construido por la industria musical a partir de la segunda mitad de la década de 1940, como resultado de la influencia de las músicas afro-cubanas y obedeciendo al vínculo entre alegría, consumo y progreso que empezó a dominar el mundo occidental en la postguerra. La necesidad de una música que fomentara el optimismo y el orgullo nacionalista, llevó en primera instancia a la creación de todo un nuevo estilo en la música andina colombiana, consistente en una mayor presencia de tonalidades mayores, la reducción en el uso de fermatas, el uso de gestos armónicos y melódicos más conclusivos y la abundancia de textos con mensaje abiertamente regionalista o nacionalista. Pero a pesar de los esfuerzos de la industria por imponer este estilo, el mercado empezaba a tener un nuevo referente en Lucho Bermúdez, quien supo combinar estas mismas características musicales con unos ritmos que aludían a la sensualidad negra y misteriosa de la cumbia, pero con un formato instrumental que connotaba la sofisticación musical y social de personajes como Glenn Miller o Xavier Cugat. Esta inédita articulación de alegría, deseo, sofisticación y nacionalismo coincidía más con los intereses de la industria que los bambucos regionalistas cantados por Garzón y Collazos. Por esa razón, durante la década de los 50 cada vez sería más fuerte la imagen de la música costeña como algo inevitablemente ligado a la fiesta, la playa, la despreocupación y el disfrute.

Este fenómeno, claro está, no era exclusivo de la música colombiana, sino que hacía parte de un mito Caribe mucho más amplio que era alimentado musicalmente desde los

principales núcleos de la industria musical. Por eso, al mismo tiempo que Lucho Bermúdez grababa discos en Buenos Aires, Dámaso Pérez Prado daba entrevistas en Nueva York y poco después se radicaba en México desde donde irradiaría la fiebre del mambo. Estos movimientos musicales coinciden con la creciente conciencia de una cultura Caribe, que después sería descrita en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo, como una “cierta manera” de hacer y de vivir, que se desplaza constantemente hacia una poética del placer y la no violencia. Para este autor la performance caribeña de la cotidianidad, “se dirige hacia un público en busca de una catarsis carnavalesca que se propone canalizar excesos de violencia” (xxviii). En efecto, puede haber una relación motivada entre las músicas de influencia afro-caribeña y la performance corporal de despreocupación que se percibe en las ciudades de la costa Atlántica colombiana. Sin embargo, la imagen del Caribe como un paraíso de felicidad y como un territorio exento de violencia crea una realidad paralela que niega la diversidad de expresiones emocionales que se encuentran en la costa y en sus músicas tradicionales. El timbre de las gaitas, el uso de tonalidades menores en las cumbias, los textos de despecho y desilusión, son elementos que muestran el carácter parcial y exagerado del mito de la alegría costeña.

La persistente confrontación entre estos dos mitos es inseparable de la condición de Colombia como un país que se encuentra en la frontera entre dos mundos. Tal vez en ningún otro país de América se da esta tensión de una manera tan evidente e intensa entre el universo cultural del Caribe y el universo cultural andino. Dicha tensión ha marcado profundamente la historia de la música popular colombiana al punto de constituirse en una narrativa totalizadora, que se ha plasmado no solamente en los vaivenes de la industria, sino también en festivales e instituciones culturales a lo largo de todo el país, con el efecto de invisibilizar otras tradiciones como la música llanera o la música de la costa pacífica, que sólo recientemente han empezado a ocupar un lugar destacado en las representaciones sobre música colombiana. En este sentido, es interesante analizar no sólo la producción musical que refuerza los mitos mencionados, sino también algunos ejemplos que desde diferentes orillas han buscado cuestionar las emocionalidades dominantes.

Un ejemplo de lo anterior es la *rumba criolla*, género que se popularizó a principios de la década de 1940 en Bogotá en una clara respuesta a la creciente influencia de las

“rumbas” norteamericanas que llegaban por el radio y en grabaciones fonográficas. Como mencioné anteriormente, el compositor Emilio Sierra, uno de los impulsores de la rumba criolla, la veía como un bambuco, igual de colombiano, pero “más feliz” (Wade 153). Una de las primeras rumbas criollas que se grabó fue “Que vivan los novios” (ca. 1940). Fue un éxito rotundo y se convirtió en la canción obligada para los matrimonios en Bogotá durante varias décadas, por lo que es sin duda la pieza más famosa de este género. Pero otros compositores importantes de rumbas criollas fueron Efraín Orozco y Milcíades Garavito. Este último compuso alrededor de 1942 una canción sobre uno de los personajes históricos más llamativos de la Bogotá de la primera mitad del siglo XX: “La loca Margarita”.

Hay en Bogotá una loquita
que lleva siempre vestido rojo
está ya bastante arrugadita
y tiene chiquiticos los ojos.
La política es siempre tema
que va tratando, pues es muy roja
pa’ los godos es un anatema
constante y jamás les afloja

¡Que vivan los rojos!, dice Margarita
¡Que mueran los godos!, ella siempre grita

Es tan típica la viejita
tan aseadita y tan bondadosa
que cuando entra a un café Margarita
con ella todo el mundo goza.
Esos godos que ella aborrece
son casi siempre sus anfitriones
pues comprenden bien que no merece
hacer caso de sus opiniones.

¡Que vivan los rojos!, dice Margarita
¡Que mueran los godos!, ella siempre grita

La letra de esta canción es llamativa por varias razones. En primer lugar se trata de un

tema local, muy bogotano, ya que Margarita Villaquirá era un personaje conocido por toda la ciudad debido a sus apasionadas posiciones políticas, pero no era un personaje público de alcance nacional. En este sentido, el texto se aleja de la tradición bogotana de usar para las canciones textos extraídos de poesía culta de temas universales, y se acerca más bien a tradiciones narrativas comunes en la costa Atlántica –en el vallenato, por ejemplo–, en las que un evento cotidiano se convierte en pretexto para hacer una canción. En segundo lugar, la letra introduce de manera sutil el tema de la confrontación política entre liberales (rojos) y conservadores (godos). Al ponerlo en labios de la loca Margarita, el compositor se permite filtrar en la cultura popular bogotana un coro de apoyo al partido liberal, sin tener que comprometerse directamente.

Por otro lado, los elementos musicales ayudan a que un tema potencialmente trágico – una señora de edad que deambula por las calles pidiendo muerte para los conservadores– se transforme en un evento pintoresco e inocuo. La armonía se mantiene permanentemente alternando dominante y tónica en tonalidad mayor y la forma es binaria (estrofa y estribillo) con interludios instrumentales que simplemente repiten las melodías de la voz con variaciones mínimas.

La po - lí - ti - caes siem - pre te - ma que va tra - tan - do pues es muy ro - ja pa los
 G: I V

o - tros es un a - na - te - ma cons - tan - tey ja - más les a - flo - ja que vi - van los ro - jos
 I V

di - ce Mar - ga - ri - ta que mue - ran los go - dos e - lla siem - pre gri - ta
 I V I

Fig. 34. Fragmento de “La loca Margarita”, de Milcíades Garavito¹²³

En la versión de las hermanas Garavito, la melodía es doblada con sextas y terceras paralelas y la instrumentación se reduce a guitarra, tiple, dos violines y flauta. Este

¹²³ Transcripción del autor según la versión de las hermanas Garavito, disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=6TdZzgbRkq8>> Consulta 10 de diciembre de 2013

formato es bastante modesto comparado con las orquestas que ya existían en Bogotá desde los años 30 (como la de Anastasio Bolívar y la de Efraín Orozco), pero aun así era suficiente para ambientar un baile. Como se puede ver, todos los elementos musicales mencionados corresponden a una canción fácil de escuchar, sin grandes tensiones armónicas o melódicas, con patrones melódicos repetitivos y con un texto sencillo y cotidiano. En términos de simulación emocional de los materiales musicales, lo único que puede marcar una diferencia notoria entre “La loca Margarita” y “Carmen de Bolívar” es la instrumentación, ya que la presencia de cobres aumentaría el rango dinámico. Pero por lo demás, es perfectamente posible estar de acuerdo con Emilio Sierra en que una rumba criolla como esta se caracteriza por su alegría.

Otro ejemplo de una músicaailable y alegre, compuesta en Bogotá es el muy famoso “Pachito Eché”, de Alex Tobar. Poco tiempo después del asesinato de Gaitán en 1948, este músico bogotano compuso un bambuco en honor al gerente del Hotel Granada, Francisco Echeverri, y la canción empezó a tener un éxito notorio. Tobar le cambió un poco la estructura rítmica, la clasificó como un “son paisa” y se la ofreció al representante de Discos Fuentes con la condición de que la grabaran en Bogotá. Sin embargo este no aceptó y la grabación quedó finalmente en manos de Discos Tropical, que accedió a trasladar la grabación a la capital, con lo que se aseguraron uno de los mayores éxitos de ventas en la historia de la música colombiana (Rico 306).

Pues si señores esta es la verdad
que hay un señor de talento y razón
inteligente, despierto y gentil
le rinde culto siempre al corazón.
Quién es quién es, ya lo voy a decir
quién es quién es, ya lo voy a decir

Pachito Eche, le dicen al señor
Pachito Eche, y hace gran sensación
Pachito Eche, baila con gran ardor
Pachito Eche, tiene gran expresión

Le gusta el baile y el verso de amor
juega al toruro y es gran campeón

es antioqueño muy trabajador
y es conocido en toda la nación
Quién es quién es, ya lo voy a decir
quién es quién es, ya lo voy a decir

Rítmicamente, esta canción no es muy diferente de las rumbas criollas de principios de los 40 pues se trata de un bambuco ligeramente más rápido, en 6/8, con un poco más de acento en cada pulso. Las diferentes partes están basadas sobre una armonía de tónica y dominante y, al igual que en “La loca Margarita”, los vientos y la voz alternan prácticamente las mismas melodías. Adicionalmente, esta pieza hace uso del mismo recurso retórico consistente en repetir varias veces la misma palabra en el coro seguida de una respuesta, algo que busca facilitar el reconocimiento por parte del público y hacer más pegajosa la canción. No sobra mencionar que este recurso es muy común en canciones famosas de música costeña como “La vaca vieja”, “Quiero amanecer”, “La gota fría”, “Salsipuedes” y “Momposina”, por mencionar sólo algunas, pero es muy poco común en canciones de música andina colombiana. Por otro lado, a diferencia de las rumbas criollas de principios de los 40, “Pachito Eché” sí hace uso de una orquesta completa con sección de vientos y utiliza altos niveles dinámicos durante toda la canción. Además introduce un contraste armónico: tras una introducción con la melodía de la estrofa, la canción modula a la subdominante, y es allí en donde entra la voz, después de un corte de los vientos. Este recurso armónico ayuda a darle un realce especial a la voz, además de elevar el nivel de energía de toda la canción.

En resumen, sin dejar de ser una canción andina, “Pachito Eché” logra incorporar una buena cantidad de elementos que ya para finales de los años 40 estaban asociados a la alegría, la despreocupación y el disfrute. Pero sería inexacto decir que se trata simplemente de elementos *prestados* de la música costeña. Estas características musicales se habían venido incorporando a la vida musical bogotana desde los años 30 gracias a la actividad de las principales orquestas de baile en sitios como el Club Metropolitan y el Hotel Granada, y al creciente consumo de géneros extranjeros a través de la radio y la industria fonográfica. Por esta razón, la afirmación según la cual sólo Lucho Bermúdez fue capaz de vencer el frío y la tristeza de Bogotá al traer el calor y la alegría de la música costeña, no tiene mucho asidero. En la música bogotana de los años 40 ya se notaban influencias directas de la música afrocaribeña producida en Cuba y

Estados Unidos. Aunque la estructura rítmica de canciones como “Que vivan los novios”, “La loca Margarita” y “Pachito Eché” es básicamente la de un bambuco tradicional, la sencillez del texto, de la forma y de las estructuras armónicas y melódicas, sumada al uso de tonalidades mayores y recursos formales propios de la músicaailable, hacen que el significado de estas músicas y sus usos sociales estén más en consonancia con una subjetividad festiva y alegre que con el ánimo melancólico tradicionalmente asociado a los pasillos y bambucos bogotanos de los años 20 y 30. En este sentido, se puede pensar que la rumba criolla constituye una resistencia musical ante el mundo de sentido defendido por la élite letrada, según el cual la cultura, la civilización y el progreso dependían de la profundidad literaria y de la salvaguarda de la herencia hispánica. En el nuevo escenario de los años 40, y aún antes de la llegada masiva de la música costeña a Bogotá, los habitantes de la capital habían empezado a asociar la alegría, la civilización y el progreso con el disfrute capitalista que se pregonaba desde países como Estados Unidos, Cuba y México. Y el baile propiciado por las nuevas músicas constituía el momento privilegiado para experimentar esta nueva subjetividad en carne propia.

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que en el ambiente bogotano de la primera mitad de la década de 1940, la rumba criolla tenía un carácter emancipador frente a la cultura dominante en la ciudad. Sin embargo, como ya mencioné en el capítulo pasado, a medida que se fue consolidando una industria fonográfica a finales de esa década y comienzos de la siguiente, y a medida que dicha industria basada en Medellín absorbía una buena parte de la producción de música costeña, la alegría musical dejaría de ser una excepción y se convertiría en la norma para las músicas populares. La asociación entre baile, música costeña, felicidad y consumo ayudó a producir un mundo de sentido en el que la alegría y el optimismo se experimentaban como un imperativo.

En ese sentido, es interesante retomar el comentario de Restrepo Duque según el cual a principios de los años 50, *el pueblo* empezó a preferir la “tristeza ecuatoriana” o la “añoranza cubana” que llegaba en diferentes grabaciones y que se empezó a caracterizar como “música guasca” (*Lo que cuentan* 94-97). Es probable que al usar el término pueblo, Restrepo Duque se estuviera refiriendo principalmente a los habitantes de las zonas rurales de Antioquia y la zona cafetera, que accedían a esta música en las rockolas y traganíqueles de los bares cercanos a las estaciones de ferrocarril, razón por la cual

también se empezaron a usar las etiquetas de “música cantinera” y “música de carrilera”. Estas denominaciones, en todo caso, no hacen alusión a un determinado estilo musical, sino a una mezcla heterogénea de géneros musicales principalmente extranjeros –tangos, boleros, corridos, rancheras, valeses y pasillos ecuatorianos– que eran consumidos preferentemente por los nuevos trabajadores de las industrias basadas en Medellín –en su mayoría inmigrantes campesinos– y que eran producidos en discos de bajo costo por compañías como Zeida, Silver, Ondina y Victoria (Bermúdez *Del humor I* 92, Santamaría 154).¹²⁴ Dada la diversidad de expresiones musicales que se encontraban en estas músicas, se podría pensar que en ellas había, así mismo, una amplia gama de emociones musicales. Sin embargo, es llamativo el hecho de que en este repertorio tienden a predominar los textos trágicos, el amor frustrado, las tonalidades menores y, en muchas piezas, el gesto cadencial $^7^5^4^3$. En efecto, muchos de los valeses y pasillos peruanos y ecuatorianos que sirven como base para la música cantinera hacen uso de estos materiales en una combinación que remite al tópico de melancolía presente en bambucos y pasillos bogotanos de los años 20 y 30. Un ejemplo notorio es el famoso vals “Ódame” compuesto por el peruano Rafael Otero López, y popularizado por el cantante ecuatoriano Julio Jaramillo.

Ó-dia-me por pie - dad yo te lo pi-do - Ó-dia-me sin me-di-da ni cle - men - cia
Em: i V i V/iv iv

o-dio quie-ro más - quein-di-fe-ren - ci-a por-queel ren - cor hie-re me-nos queel ol - vi-do
iv V/III III V i

Fig. 35. Fragmento de “Ódame” de Rafael Otero López¹²⁵

Como se puede ver, este vals contiene varios de los elementos del tópico de la melancolía andina. La armonía se establece en Mi menor, hace una dominante

¹²⁴ Esta mezcla de géneros extranjeros dio origen a un estilo de música que empezó a ser compuesta y producida en Medellín y la zona cafetera. Sin embargo, la mayor parte de este repertorio empezó a aparecer con posterioridad a 1960. Durante la década de 1950 se fue aclimatando el repertorio extranjero que serviría como base para esta producción local posterior.

¹²⁵ Transcripción del autor según versión de Julio Jaramillo disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=gFktUDrodYQ> Consulta 10 de diciembre de 2013

secundaria a la subdominante, luego hace un pequeño énfasis a la relativa mayor y finalmente llega a la dominante a través de un cromatismo en el bajo, acumulando una fuerte tensión armónica. A diferencia de los pasillos y bambucos bogotanos, en este vals no hay pausas rítmicas que interrumpan el flujo de la tensión. Sin embargo, en la melodía aparece claramente el gesto cadencial $\wedge 7^{\wedge} 5^{\wedge} 4^{\wedge} 3$ resolviendo parcialmente la tensión acumulada. Estos materiales coinciden con un texto que, más allá del fracaso amoroso evidente, habla de un auto-reproche que remite a las definiciones clínicas de melancolía. Tal vez por estas razones, esta canción es icónica del repertorio que en otros países andinos se conoce como “cebollero” y “cortavenas” (Bermúdez *Del humor II* 72). En todo caso, estos materiales aparecen combinados también en otras canciones interpretadas por Julio Jaramillo, como “Aunque me duela el alma”, “Añoranza” y “Que nadie sepa mi sufrir”.

Otro intérprete ecuatoriano que contribuyó notoriamente a la difusión de este repertorio en Colombia a través de la industria fonográfica de Medellín, fue Olimpo Cárdenas. En buena parte de su repertorio también es fácil encontrar los elementos del tópic de la melancolía andina, como en el pasillo “Honda pena”, atribuido al ecuatoriano Guillermo Garzón.

The image shows a musical score for the pasillo "Honda pena" by Guillermo Garzón. It consists of three staves of music in 3/4 time, key of D major. The lyrics are written below the notes, and chord symbols are placed below the lyrics. The lyrics are: "No sé qué ma-no cruel, qué hon-da pe-na en-ve-ne-na mi vi-dae-ter-na-men-te que con el al-ma dees-pe-ran-zas lle-na - Voy - a be-ber el a-gua - de la fuen-te yel a - gua de la fuen-te seen-ve-ne-na". The chord symbols are: Em: i, V/iv, iv, V/III, III, V, i, III, V, i.

Fig. 36. Fragmento del pasillo “Honda pena” de Guillermo Garzón¹²⁶

En estos ejemplos se puede ver cómo el tópic musical de la melancolía andina, que había sido rechazado por los proponentes de la rumba criolla y por los entusiastas de la

¹²⁶ Transcripción del autor según versión de Olimpo Cárdenas, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=8xyvg-ihbY> Consulta 10 de diciembre de 2013.

música costeña, apareció de nuevo en la década de 1950, pero ya no como un índice de la cultura letrada bogotana, sino como un elemento estilístico de la música escuchada por la población rural y trabajadora de Antioquia y la zona cafetera. Se podría pensar que la presencia del tónico en géneros ecuatorianos y peruanos no implica que éste haya sido adoptado como una sonoridad “propia” por parte de los seguidores de la música guasca. Sin embargo, estos materiales también fueron usados para reinterpretar otros géneros. Un ejemplo es la interpretación que hace el cantante tolimense Oscar Agudelo, del tango “Andate”, compuesto en 1933 por Rodolfo Sciammarella. El siguiente es un fragmento de la versión cantada por Libertad Lamarque:

lle - voel ___ co - ra - zón de - se - cho des - deel pri - mer de - sen - ga - ño

Am: iv V i

Fig. 37.1. Fragmento del tango “Andate” de Rodolfo Sciammarella en versión de Libertad Lamarque¹²⁷

Pero este mismo fragmento, en la versión de Oscar Agudelo, introduce un salto para hacer el gesto cadencial $^7^5^4^3$.

lle - voel co - ra - zón - de - se - cho des - deel pri - mer de - sen - ga - ño

Am: iv i V i

Fig. 37.2. Fragmento del tango “Andate” de Rodolfo Sciammarella en versión de Oscar Agudelo¹²⁸

En las dos interpretaciones se puede apreciar cómo esta ligera modificación melódica es suficiente para generar una expresión más cercana a la de la música andina. Pero además esta fusión entre la melancolía musical del tango y la melancolía musical andina en la voz de un cantante tolimense con acento paisa, se convierte en un signo

¹²⁷ Transcripción del autor según versión de Libertad Lamarque, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=kdgZz3_JKOG> Consulta 10 de diciembre de 2013

¹²⁸ Transcripción del autor según versión de Oscar Agudelo, disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=uMS8sNf23y4>> Consulta 10 de diciembre de 2013

inequívoco de la mezcla que estaba teniendo lugar en la música cantinera, caracterizada por una búsqueda constante de nuevos recursos para cantar el despecho y la tragedia.

¿A qué se debía este afán? Como se vio en el capítulo 3, en la primera mitad de la década de 1950 la consolidación de la industria fonográfica coincidió con la explosión de la violencia bipartidista que produjo miles de muertos incluso después del golpe de estado del general Rojas Pinilla en 1953. Para el momento del surgimiento de la música de carrilera existía un divorcio entre el optimismo por el desarrollo industrial de las ciudades y la zozobra por la continuidad de una violencia cuyas causas era imposible determinar con exactitud. Como señala Daniel Pécaut, el vacío provocado por la polarización extrema entre Laureano Gómez y Jorge Eliécer Gaitán, sumado a la tragedia del Bogotazo y la persecución posterior por parte del gobierno conservador, produjo una situación en la que la violencia simplemente se explicaba a sí misma:

La referencia a la división partidista aparece sobre el telón de fondo de una fragmentación radical de lo social. Ni siquiera es posible interpretar la Violencia en términos de una guerra civil: no existe un frente de batalla, ni una coordinación, ni tampoco una visión militar orientada hacia la conquista del poder. Al introducir una ilusoria continuidad histórica con el pasado, esta referencia constituye el mínimo de sentido que permite, a los individuos o a las pequeñas colectividades, vincular sus estrategias de supervivencia con el destino de una más amplia comunidad política (Pécaut 505).

Todo esto ocurría al tiempo con una ola de urbanización del país producida por la convicción innegable de que en el campo sólo esperaba la tragedia, mientras que en las ciudades podía existir aún alguna posibilidad de futuro. Por esto no es de extrañar que hayan sido precisamente estas masas de nuevos trabajadores venidos del campo los que hayan puesto en cuestión los gustos musicales que trataba de imponer la industria musical de Medellín. Para personas que escapaban de la muerte no debía ser fácil digerir la idealización romántica de la vida campesina que inundaba la música de Los Tolimenses o de Garzón y Collazos.¹²⁹ Y tampoco debía ser fácil adaptarse a la promesa de felicidad caribeña que transmitía la música de Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Estas

¹²⁹ Es importante mencionar que los tres departamentos con mayor número de muertes violentas entre 1946 y 1957 fueron precisamente el Antioquía, Tolima y Caldas. Entre estos tres suman más de cien mil muertos, es decir más de la mitad de los que hubo en todo el país en el mismo período (Pécaut 502)

masas muy probablemente se identificaban más con canciones que hablaban de despecho a través del texto y de la música, ya que la pérdida amorosa podía llegar a funcionar como un ícono de la pérdida de la tierra, de la seguridad y de la vida. El mismo Peter Wade intuye que existe una relación entre la música de carrilera y las peores experiencias de violencia:

Tal vez la música de carrilera, nacida antes de los peores momentos de la Violencia, constituya una reflexión parcial sobre el terror y el conflicto que desgarraron el campo colombiano en la década del 50: así lo sugieren su deuda profunda con la ranchera mexicana y el tango argentino, su asociación con estereotipos ligadas a las cantinas provincianas del interior y su evidente obsesión con el amor desgraciado, la depresión y la tragedia. Se hace posible entonces establecer una conexión entre esta música provinciana del interior y una experiencia directa de violencia, en tanto que la música costeña tal vez refleje un escapismo urbano que se solzaba con el crecimiento económico del período, le daba la espalda al conflicto interno y se proyectaba hacia un mañana brillante con raíces en una moralidad comunitaria y pacífica (181).

Sin embargo, Wade no llega a establecer dicha conexión, precisamente porque no cuenta con herramientas que le permitan contrastar las emociones expresadas en el texto con las emociones expresadas en el sonido musical. Su intuición sólo le permite insistir en la polaridad entre la música del interior –identificada como una expresión de tragedia– y la música costeña –vista como una tabla de salvación emocional–. Sin embargo, la relación entre estos dos polos parece ser más compleja de lo que Wade sugiere. La experiencia directa de la violencia explica por qué en el repertorio de música de carrilera hay una presencia tan notoria de materiales profundamente trágicos y melancólicos tanto en la música como en el texto. Pero también podría explicar por qué en las décadas siguientes se empezaron a producir canciones que abordaban estos mismos temas con una actitud tragicómica, con textos abiertamente crudos y descriptivos y materiales musicales alegres y sencillos. Un ejemplo tardío de esta tendencia es “La cuchilla” popularizada por el dueto de Las hermanitas Calle:

En una cantina lo encontré,
en una cantina lo perdí.
Hoy voy de cantina en cantina
buscando al ingrato que me abandonó.

Si no me querés, te corto la cara
con una cuchilla de esas de afeitar.
El día de la boda te doy puñaladas,
te arranco el ombligo y mato a tu mamá.

Borracho yo lo he de encontrar,
borracho y tirado en un andén,
borracho y toítico gomitao,
al pié de una vitrola llorando su desdén.

El texto de esta canción contrasta notoriamente con su música: un ritmo de corrido en tonalidad mayor, con una progresión constituida por funciones básicas (I, IV, V) y una melodía cantada en terceras paralelas con un rango vocal pequeño. Este tipo de combinación entre un texto abyecto y una música ligera y sencilla, se encuentra en una buena parte del repertorio de música popular antioqueña de los años 60 y puede entenderse como una crítica a la exageración emocional que caracterizaba a la vertiente más melancólica de la música cantinera. De alguna manera, la música debía ser capaz de brindar herramientas para la gestión emocional y esto incluía la posibilidad de acudir a la exageración, el absurdo y el doble sentido con el fin de conjurar la tristeza profunda causada por una historia llena de violencia. En todo caso, tanto el uso del tópico de melancolía andina en pleno auge del optimismo nacionalista, como la aparición de la burla tragicómica en la música de carrilera posterior a 1960, permiten afirmar que este movimiento musical constituyó una importante resistencia a la thymo-política impulsada desde los años 40 por la industria cultural, que pregonaba el orgullo nacionalista y el optimismo por el progreso industrial a través de la creación por medios no verbales de un mundo de sentido lleno de felicidad.

4.2. El *chucu-chucu* y la reinención de la música costeña

El pueblo de Cali rechaza a los Graduados, los Hispanos y demás cultores del “sonido paisa” hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad. Porque no se trata de “sufrir me tocó a mí en esta vida”, sino de “agúzate que te están velando”. ¡¡Viva el sentimiento afrocubano!! ¡¡Viva Puerto Rico libre!! Ricardo Ray nos hace falta.

Andrés Caicedo *Que viva la música* (148)

Menos mal que Andrés Caicedo ya se murió porque no alcanzó a contemplar la muerte lenta de la salsa y el renacer del chucu-chucu.

Rafael España (8)

En el primer epígrafe de este apartado se puede apreciar una posición literaria que plantea nuevamente la polaridad entre el ánimo melancólico y fatalista atribuido a la gente del interior y la exuberancia y vitalidad atribuida a la herencia afro-cubana. Esta percepción de Andrés Caicedo se ubica en el Cali de mediados los años 70, momento en que la salsa se asociaba con una actitud bohemia y subversiva, y estaba desplazando a otros géneros en los medios masivos de comunicación. Pero el *sonido paisa* al que se refiere Caicedo no es precisamente el de la música de carrilera. Con este término se refiere a una vertiente de música tropical colombiana (cumbias, porros, merengues y paseos) que fue producida por la industria fonográfica en Medellín entre los años 60 y 70 y que se caracterizaba por formatos instrumentales más pequeños, con presencia de instrumentos eléctricos, la mezcla ecléctica de elementos musicales de diversos estilos, la reducción de la cantidad de síncopa en las melodías logrando un ritmo más “cuadrado” y una imagen visual y escénica que hacía alusión a la modernidad y la juventud.

La primera agrupación en proponer este estilo, conocido posteriormente como “chucu-chucu”, fue *Los Teen agers*, fundada en Medellín alrededor de 1957 por Aníbal Ángel. Se trataba de un grupo juvenil, que tenía en la voz líder a un cantante de 18 años de edad llamado Gustavo Quintero. Los Teen agers introdujeron el teclado Solovox de Hammond y la guitarra eléctrica y prescindieron de las grandes secciones de vientos, creando un formato instrumental mucho más rentable, que pronto empezaría a ser imitado por agrupaciones como *Los Golden Boys*, *Los Falcons*, *Los Black Stars*, *Los Hispanos* y *Los Graduados*. Es interesante que en los inicios de este movimiento se

hayan usado nombres en inglés para grupos conformados por jóvenes antioqueños que tocaban música costeña. El propósito muy probablemente era el de articular las connotaciones positivas de los géneros tropicales con cierta estética del *rock and roll* que, si bien en Estados Unidos se empezaba a entender como una manifestación de rebeldía y contracultura, en Colombia se recibía más como una expresión de la modernidad capitalista. En este sentido, este estilo parece haber sido creado desde sus inicios como una estrategia de la industria musical para acercar la música local a las nuevas generaciones.



Fig. 38. Carátula del disco “Colombia baila con Los Teen agers” (ca 1960).

Uno de los primeros éxitos de Los Teen agers fue “La cinta verde”, una canción en 6/8 y en modo menor con un ritmo similar al de los fandangos costeños, aunque un poco más lento, y con un texto romántico. Este tipo de temas eran alternados en las presentaciones en vivo con música de la nueva ola, como el twist “La gallinita Josefina”, y con cumbias como “Color de arena”, una canción arreglada para base rítmica, acordeón, piano y guitarra eléctrica.

Es - te rit - mo tie - ne sa - bor - de - li - cio - so pa - ra bai - lar -

G: IV I

bái - le - loy__ siem-pre llé - ve - lo - den - tro del - co - ra - zón

V/V V

Fig. 39. Fragmento de “Color de arena” interpretada por Gustavo Quintero y Los Teen agers.¹³⁰

Como se puede ver, el ritmo de esta melodía hace un cinquillo a tiempo que contrasta con el cinquillo desplazado, más común en las cumbias y porros compuestos e interpretados por músicos costeños. Esta característica rítmica, sumada a la presencia del piano y al uso de una dominante secundaria a la dominante, genera una sonoridad particular que por momentos acerca esta canción más a un *ragtime* que a una cumbia. El sonido creado por grupos como Los Teen agers abrió la puerta para la producción de cumbias en formatos aún más sencillos, acompañadas con guitarra acústica, como las que popularizó a partir de los años 70 el cantante antioqueño Gildardo Montoya. Este estilo se asocia más con las clases bajas y las zonas rurales y se conoce como “música parrandera antioqueña” o más sencillamente como “raspa”, posiblemente debido a que su ritmo básico gira alrededor del patrón que tiene la guacharaca en la cumbia. Las canciones de raspa se caracterizan por usar textos con temas muy cotidianos, sin ninguna pretensión poética, como en la canción “El arruinao”:

Si hubieran huevos le fritaba uno
pero cómo hago si no hay manteca,
si hubiera un quesito le daba un pedazo
pero pa' qué si es que no hay arepa.

Si hubiera un limón le doy limonada
pero no puedo, no hay ni agüita,
si tuviera arroz le daría almuerzo
pero no hay plato ni cucharita.

¹³⁰ Transcripción del autor según versión disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=2GjNwqfbdHs> Consulta 11 de diciembre de 2013.

Estos estilos han sido criticados fuertemente por entusiastas de la salsa que, al igual que Andrés Caicedo, ven al chucu-chucu y la raspa como una simplificación degenerada de la música afrocubana. El sociólogo Alejandro Ulloa dice, por ejemplo, que

Si algo ha hecho la raspa en Colombia (...) fue banalizar la música tropical colombo caribeña que en los 50 había alcanzado la altura y calidad de los géneros bailables populares más importantes del continente. La raspa simplificó su estructura melódica y armónica y en aras del gusto fácil y el mercado rentable redujo su riqueza musical a la mínima expresión. Pero esta línea sería la más exitosa desde el punto de vista comercial (Ulloa 403).

Sin embargo, una mirada al material sonoro permite notar que, aunque hay una reducción de los formatos instrumentales y de la cantidad de síncopa presente en el ritmo compuesto, la variedad armónica y melódica de los primeros grupos de chucu-chucu no es necesariamente inferior a la de la mayoría de las orquestas de porros y cumbias de los 50, y esto se debe posiblemente a su mayor eclecticismo. Por eso, las raíces del rechazo a esta música se deben buscar más bien en sus connotaciones sociales, es decir en el hecho de que era una música sin muchas pretensiones estéticas o identitarias, y estaba pensada para el consumo fácil por parte de una clase media trabajadora cada vez más numerosa. En este sentido, el chucu-chucu fue la primera música popular colombiana que se definió a sí misma como netamente comercial, y que no pretendía promocionarse con reivindicaciones de autenticidad, tradición o regionalismo. La música del sonido paisa era, desde cualquier punto de vista, un producto de la industria cultural, y estaba destinada al entretenimiento, el baile y la diversión. Una muestra de lo anterior son las risas y movimientos frenéticos de Gustavo Quintero que le merecieron el apodo de “el loco”. Este cantante era plenamente consciente de su papel como *entertainer*, y por ello acudía a todo tipo de recursos escénicos que facilitarían su recordación por parte del público.

Sin embargo, esto no impidió que en los materiales musicales del chucu-chucu también aparecieran influencias de la música andina de Perú y Ecuador, con claras connotaciones melancólicas. Hacia 1968, Los hispanos incluyeron en el álbum “Grandes éxitos” una canción del compositor ecuatoriano Polibio Mayorga, titulada “Cumbia triste”.

Cuan - do - te re - cuer - do me pon - go muy tris - te

Fm: i III

yes - ta - cum - bia di - ce que siem - pre te quie - ro

V i

Fig. 40. Fragmento de la “Cumbia triste” de Polibio Mayorga¹³¹

Como se puede ver, esta cumbia presenta materiales que funcionan como un inconfundible índice de la música andina: la progresión III – V – i, el uso de un cromatismo sobre el III que produce una sonoridad dórica, y el gesto cadencial $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$. Para este momento esta sonoridad no estaba tan generalizada en este tipo de agrupaciones. Sin embargo, a lo largo de la década de 1970 se haría cada vez más común. En el mismo año de esta grabación, Gustavo Quintero renunció a su posición en Los Hispanos para formar otro grupo similar llamado Los Graduados. Discos Fuentes empezó a buscar entonces un reemplazo para su estrella y acudió a un cantante que hasta ahora se había dedicado a las baladas, pero que tenía un timbre de voz particular. Se trataba de Rodolfo Aicardi, un personaje que había nacido en Magangué, en 1946, pero que para el momento estaba radicado en Medellín. Lo interesante de la música que empezaron a producir Los Hispanos con Aicardi es que da un giro más pronunciado hacia sonoridades cercanas a la música andina, posiblemente por la influencia creciente que ya empezaba a tener la cumbia en Ecuador y Perú. Lo importante es que se trató de una influencia recíproca entre diferentes materiales musicales y no de una simple exportación de la cumbia colombiana a otros países, como frecuentemente se presenta. Un ejemplo de lo anterior se puede encontrar en la cumbia “Cariñito”, grabada por Los Hispanos con la voz de Aicardi en 1979. Esta canción, que es reconocida como uno de los mayores éxitos del repertorio de chucu-chucu, es original del compositor peruano Angel Aníbal Rosado, quien la grabó en el mismo año con su orquesta Los hijos del sol.

¹³¹ Transcripción del autor según versión de Gustavo Quintero y Los Hispanos, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=3CK4kwMOxG8> Consulta 11 de diciembre de 2013.

Fig. 41. Fragmento de “Cariñito” de Aníbal Rosado en versión de Rodolfo Aicardi¹³²

En este trabajo no puedo abordar con mayor detalle el repertorio de las décadas de 1960 y 1970. Pero estos ejemplos son suficientes para mostrar que la música tropical popular colombiana a partir de finales de los años 50 empezó a recibir influencias muy variadas, que no parecían seguir una orientación definida por parte de la industria. Este fenómeno coincidió con el creciente interés de orquestas de otros países, especialmente de Venezuela, por incluir la música costeña colombiana en su propio repertorio. Los principales ejemplos se encuentran en agrupaciones como Los Melódicos y la Billo’s Caracas Boys, que fueron los responsables de dar un gran impulso internacional a piezas colombianas como “San Fernando”, de Lucho Bermúdez, “Pachito Eché” de Alex Tobar, y la “Cumbia cienaguera” de Andrés Paz Barros (España 62). Esta presencia internacional contribuyó a que Colombia empezara a ser percibida desde el exterior más como un “país caribeño” que como un “país andino”, ya que los bambucos, pasillos y guabinas grabados en este período, si bien tuvieron un mercado importante, no contaron con mayor proyección internacional. A todo esto se suma la creación de toda una mitología alrededor del vallenato, Macondo y el realismo mágico a partir de la segunda mitad de la década de 1960 por parte de una élite cultural y política (Ochoa 2005). Los detalles de esta campaña por la creación de una imagen “costeñizada” de Colombia exceden los alcances de este trabajo. Pero es posible afirmar que las raíces de dicha representación se encuentran en gran medida en la difusión que las orquestas extranjeras hicieron del repertorio tropical colombiano desde finales de los años 50.

¹³² Transcripción del autor según versión de Rodolfo Aicardi y Los Hispanos, disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=bd0NvIORKJQ>> Consulta 11 de diciembre de 2013.

Al mismo tiempo, otros intérpretes colombianos, no necesariamente ligados al entorno del “sonido paisa” también experimentaban con diferentes formatos, géneros y materiales. El ejemplo más notorio es el de Alfredo Gutiérrez y Los Corraleros del Majagual, una orquesta creada en 1962 y que sirvió como escuela para los principales intérpretes de la música tropical colombiana de las décadas siguientes. Las modificaciones que este grupo introdujo son comentadas por Alvaro Arango, ejecutivo de Codiscos, cuando dice que:

Los temas no eran tan regionales ni tan folclóricos como antes. En lugar de eso aparecían canciones más fáciles, canciones que la gente del interior podía entender más fácilmente, algunas con trabalenguas, enrevesinos, con dichos, chistes, *canciones muy felices*. Así mismo, con la manera como estos grupos presentaban la música costeña, era más fácil de bailar. Es decir, nosotros los del interior no somos buenos bailarores, no bailamos bien la música costeña. Pero cuando se introdujeron nuevos elementos y tal vez se hicieron algunos ajustes rítmicos a la música y cuando los temas se volvieron más fáciles de entender para la gente del interior, creo que todas esas cosas hicieron que nosotros, los cachacos, como nos llaman en la Costa, asimiláramos esta música más fácilmente (citado en Wade 212, cursivas añadidas).

Este testimonio muestra que a principios de los 60 hay un cambio generalizado en la música popular colombiana consistente en la adaptación progresiva de los materiales sonoros de la música costeña a las demandas de un público que ahora trascendía la esfera regional y alcanzaba una dimensión internacional. Esta es una consecuencia lógica del proceso que había comenzado en la segunda mitad de la década de los 40 cuando esta música empezó a asociarse de manera definitiva con la felicidad y el optimismo. Como bien lo dice Alvaro Arango, el público estaba en busca de “canciones muy felices” y la industria musical veía en esa circunstancia la existencia de un mercado potencial enorme. Por eso mismo, los músicos articulados a dicha industria, independientemente de su procedencia, se mostraron dispuestos a apropiarse de la cumbia, el porro y el merengue con el fin de ofrecer experiencias felices a cambio de un poco de fama y dinero. La profusión de temas ligeros, que se alejan de cualquier narrativa nacionalista o romántica y que tienen un fin exclusivamente lúdico, se puede apreciar en canciones como “La jeringonza” de Aniceto Molina, cuya letra dice:

Esta es una jeringonza que se pronuncia muy rara y hay muchos que no la saben

Yo quiero que la conozcan por eso voy a cantarla con este ritmo bailable.

paraliqui, paralaca, macaraca, mariluqui, marilere, mirilara
lacataca, guarinaca, hiere con el arteguaca y acapara la carara.

Esta canción, al igual que la gran mayoría del repertorio de chucu-chucu, es interpretada por un conjunto básico, conformado por bajo eléctrico, congas, platillos, guacharaca, campana, acordeón y dos vientos (saxo y trombón, en este caso). El ritmo es una base de cumbia o porro con dos sencillas variaciones: por un lado, en algunas secciones la campana marca el pulso y en otras replica el patrón de la guacharaca, y por el otro lado en algunas secciones instrumentales los platillos hacen contratiempos a imitación de la maraca típica de la cumbia, un recurso muy utilizado en este estilo en general para aumentar el nivel dinámico y energético de la canción. La armonía alterna permanentemente acordes de tónica y dominante en tonalidad menor y la melodía hace movimientos secuenciales de acuerdo con la armonía, dentro de un rango pequeño. En resumen, tanto la música como la letra de esta canción constituyen un llamado al baile y al *entretenimiento* en todo el sentido de la palabra. Su aparición en un contexto de fiesta ayuda a construir un mundo de sentido caracterizado por una total ausencia de cualquier inquietud social, política o identitaria. En esto último, piezas como “La jeringonza” se alejan de la música popular propia de los 50 que por influencia de la industria presentaba principalmente textos con contenido nacionalista, regionalista o amoroso. Y también se alejan de la salsa que a partir de los años 70 empezaría a emitir mensajes de rebeldía social.

De acuerdo con lo anterior, se puede decir que en buena parte del repertorio del chucu-chucu la emoción predominante es la alegría, pero no la alegría explícita y consciente de la música costeña de los años 50, sino una alegría producida por el total abandono de cualquier tipo de actitud reflexiva dentro del marco de un entorno festivo. En este sentido, en este estilo no hay una articulación tan clara entre las emociones y los materiales musicales propiamente dichos como la que se puede encontrar en las décadas anteriores. El chucu-chucu, también conocido posteriormente como “música de balneario”, estuvo caracterizado por un eclecticismo musical sin antecedentes en la

música popular colombiana, en el que se reunían diferentes elementos sonoros, textuales y de contexto para crear una totalidad experiencial completamente irreflexiva, pero esos materiales podían provenir de cualquier estilo siempre que incitaran al baile y a la fiesta, es decir a la inmersión total de la persona en el mundo de sentido propuesto por la música. Ya no había una agenda thymo-política impulsada por los industriales para poner la música al servicio del nacionalismo con el fin de fortalecer el consumo interno, sino una thymo-política que se integraba en la dinámica misma de la industria musical a través de la lógica de la rentabilidad. Esto se expresaba en el uso de formatos instrumentales más pequeños, en la escogencia de materiales sencillos y fáciles de escuchar, en los textos ligeros y en la modernización de los procesos de producción. Todo esto hacía que la música y sus materiales expresaran una concordancia acrítica con la realidad social y económica, lo cual puede haber influido en la percepción de su escaso valor estético.¹³³ Pero además esto ayudaba a que la música fuera entendida como una mercancía, es decir como un fetiche desconectado de las condiciones que le dieron origen, y sobre el cual era posible volcar cualquier emoción, al margen de la carga emocional de los materiales. En resumen, es difícil no ver en esta irreflexividad del chucu-chucu una manifestación de la alienación que Adorno temía al analizar las industrias culturales. Sin embargo, nuevamente aquí una mirada al sonido y a las prácticas sociales alrededor de esta música puede arrojar pistas sobre cómo en la carga emocional del sonido pueden circular elementos insospechados de resistencia.

Dentro de la variedad de materiales sonoros, es claro que la música de fiesta, parranda y alegría se asociaba en los años 60 con el presente y el futuro, mientras que la música melancólica (vales, pasillos, tangos) se asociaba, por lo menos desde la industria musical, con un pasado nostálgico. Por esa razón, los temas de tragedia y despecho se mercadeaban a través de la etiqueta de “música vieja”.¹³⁴ Sin embargo, en las últimas tres décadas el chucu-chucu se ha convertido también en un repertorio asociado a tiempos pasados y las canciones que sirven como sus referentes principales, son las mismas que encabezaban las ventas en los años 60. Esto está relacionado con el hecho

¹³³ Vale la pena recordar aquí la afirmación de Mukarovsky según la cual el valor estético aumenta en la medida en que los valores de la obra entran en contradicción con los valores de la sociedad (Jandová y Volek 201)

¹³⁴ Esto, claro, obedecía también a una estrategia de mercadeo que buscaba aprovechar la propiedad sobre catálogos existentes para ahorrar costos de producción (Bermúdez *Del humor I* 93).

de que hoy en día esta música está fuertemente asociada a las fiestas de fin de año, al punto de que se ha convertido en un índice mediático de la llegada de la navidad y es común que la gente se refiera al chucu-chucu como “música de diciembre”. ¿A qué se debe esta relación?

Una explicación es que los músicos intencionalmente producían la música para que fuera divulgada en esta época del año ya que existía una expectativa de aumento en las ventas de discos por las fiestas decembrinas. De esto es una muestra la colección de discos titulada “Catorce cañonazos bailables”, cuyo primer volumen se distribuyó en 1961 con canciones de Los Teen agers y Los Golden boys, y que en 2012 alcanzó el volumen 52.¹³⁵ Esto explica por qué son tan comunes en el chucu-chucu los textos relativos a la navidad y el fin de año. Los grupos conscientemente incluían estos temas en sus álbumes para garantizar la rotación de la música en las emisoras durante la época decembrina. Sin embargo, esto no explica por qué la salsa y el merengue de los años 80 no tienen una asociación tan fuerte con el fin de año, a pesar de que han sido igualmente incluidos en este tipo de colecciones.

Otra explicación es que el chucu-chucu puede ser visto en retrospectiva como una música capaz de interpelar a diferentes generaciones, algo relevante si se tiene en cuenta que en Colombia, como en muchos países, la navidad es sinónimo de reencuentros familiares. En las fiestas decembrinas los adultos de mayor edad pueden identificarse con estas canciones por haberlas escuchado desde su juventud, mientras los más jóvenes pueden ver en este repertorio una oportunidad para compartir un ambiente festivo con sus parientes mayores. De esta manera a lo largo del tiempo se crea no sólo una asociación entre el chucu-chucu y el fin de año, sino un conjunto semiótico más complejo que articula esta música con la emoción del reencuentro, con las celebraciones en familia, con la nostalgia y con el recuerdo de los familiares ya fallecidos. En este sentido, el chucu-chucu es capaz de romper las fronteras que el mercado musical ha venido creando entre diferentes nichos generacionales. Por otro lado, la época decembrina en Colombia corresponde con el principal período de vacaciones de la mayoría de colegios, universidades y empresas, razón por la cual a este conjunto

¹³⁵ La lista de los 52 volúmenes está disponible en la página <<http://www.wradio.com.co/noticias/sociedad/14-canonazos-bailables-escuche-las-canciones-mas-famosas-del-ano-nuevo/20121219/nota/1813533.aspx>> Consulta 12 de diciembre de 2013.

semiótico se suma la noción de descanso y despreocupación. Todo lo anterior configura un mundo de sentido que le da al chucu-chucu una carga afectiva especial, llena de expectativas de alegría, pero también de connotaciones potencialmente tristes y nostálgicas.

Lo anterior conecta con una tercera explicación que aunque es más sugerente, puede ser más difícil de verificar: los materiales musicales del chucu-chucu articulan diferentes posibilidades de simulación emocional gracias a su variedad y eclecticismo, razón por la cual estas músicas se articulan perfectamente con la emocionalidad ambivalente de alegría y nostalgia que se da en las fiestas decembrinas. Un ejemplo de lo anterior se puede encontrar en el porro “El año viejo”, compuesto en 1952 por Crescencio Salcedo (Rico 254). Aunque esta canción es anterior a la aparición del chucu-chucu, se ha asociado a este repertorio por su texto y también porque su interpretación más famosa, la del mexicano Tony Camargo, se aproxima a la sonoridad general del estilo.



Fig. 42. Fragmento de “El año viejo” de Crescencio Salcedo¹³⁶

En la versión de Tony Camargo, este porro adquiere unas características sonoras particulares. En primer lugar, a lo largo de la canción no está presente el patrón de la guacharaca en ningún instrumento. En segundo lugar, los acentos de la percusión no aparecen solamente en los contratiempos sino prácticamente en cada negra del ritmo compuesto. Como resultado, la canción se siente pesada y lenta para ser una piezaailable. Esto contrasta con otras versiones que tienen un tempo más rápido y se ajustan mucho más a las bases rítmicas comunes en el chucu-chucu (bases de cumbia o porro, por lo general), pero que no son tan famosas como la de Camargo.¹³⁷ En cuanto a la armonía, la canción está en tonalidad menor y alterna acordes de tónica y dominante. Lo

¹³⁶ Transcripción del autor según versión de Tony Camargo, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=12_uuh5u_68> Consulta 12 de diciembre de 2013.

¹³⁷ Un ejemplo es la versión del grupo Venezolano Los Imperial's, disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=OagKYC6jY8E&list=PLB5027C85C2F9B302>> Consulta 12 de diciembre de 2013.

más llamativo es la presencia del gesto cadencial $\wedge^7\wedge 5\wedge 4\wedge 3$ en la melodía. El texto completo dice:

Yo no olvido el año viejo
porque me ha deja'o cosas muy buenas.

Me dejó una chiva, una burra negra,
una yegua blanca y una buena suegra.

Aunque el texto habla de “cosas buenas”, la emoción simulada por la música, especialmente en la versión de Tony Camargo, es la de un gran esfuerzo –connotado por la lentitud y el peso de la estructura rítmica– culminado por un gesto melódico asociado en otros repertorios a la tristeza y la melancolía. Consideradas en conjunto, las connotaciones del texto y de la música generan una expresión de agradecimiento, pero acompañada de cansancio y resignación. En el contexto de una fiesta familiar de fin de año este contenido se puede articular fácilmente con la emoción simultáneamente alegre y nostálgica del entorno, dando lugar a reflexiones y expresiones de afecto profundo que van más allá de lo perseguido normalmente por el chucu-chucu. Esta canción es sólo un ejemplo de cómo en la música tropical colombiana de los años 60 también existen recursos variados para la gestión de las emociones. En medio de los materiales musicales mercadeados explícitamente para la fiesta y la parranda, aparecen con frecuencia elementos que connotan nostalgia y melancolía, como el gesto $\wedge^7\wedge 5\wedge 4\wedge 3$, y esto abre la puerta a lecturas múltiples y experiencias diversas que pueden ser muy útiles en momentos rituales de alta concentración emocional como las reuniones familiares de fin de año. Esto da cuenta de posibles usos sociales del chucu-chucu que trascienden el propósito netamente comercial y de entretenimiento que acompañaba su producción.

Ahora bien, esto es posible en parte porque el chucu-chucu no es una música costeña y tampoco es propiamente una música antioqueña. El chucu-chucu es el fruto musical del encuentro entre el mundo andino, sus huaynos, yaravíes y bambucos, y el mundo Caribe con su herencia afro-cubana. Tal vez por esta razón Rafael España habla de un renacer del chucu-chucu. En realidad este renacer se verifica cada año, en diciembre, cuando los colombianos, en medio de la celebración, alcanzan un estado emocional que les permite dejar aflorar sus más internas contradicciones.

Conclusiones

La epidemia de asesinatos, atracos y hurtos de la última década, también habría de estar acompañada, como en la violencia de los años cincuenta, de una delirante saturación radial y televisiva de fútbol, reinados y festivales. Lo expresó elocuentemente otra pinta en Bogotá: “El país se derrumba y nosotros de rumba”.

(Palacios 322)

En el prólogo a la edición en español del libro *Música, raza y Nación* de Peter Wade, publicada en 2002, el entonces Vicepresidente de la República, el barranquillero Gustavo Bell Lemus, escribía las siguientes palabras:

Reflexionar sobre la música costeña es un intento de presentar su alegría en términos conceptuales, y no es posible exagerar lo que esto significa para la Colombia contemporánea; es la posibilidad de elaborar un lenguaje de placer que pueda ser articulado por toda la sociedad, aún por aquella que no nació con este lenguaje, pero que puede aprender a articularlo, y de hecho ha avanzado por este camino (Bell Lemus, en Wade X).

Según estas líneas, la música costeña no sólo es alegre, sino que constituye un “lenguaje de placer” que idealmente debería ser incorporado por la población colombiana. Esto justifica en parte la decisión tomada por la Vicepresidencia de la República de publicar en español el texto de Wade. Como lo muestra el comentario de Bell, dicha decisión hace parte de una campaña por hacer de la “alegría” de la música costeña un referente de identidad para la población colombiana. Pero esa campaña no inició en los últimos años, ni es especialmente característica del gobierno de Uribe, como lo sugiere Blanco (2009). A partir de las transformaciones emocionales que se dieron entre 1930 y 1960, la música popular colombiana ha tenido en las últimas décadas una evolución que puede ser entendida dentro del marco de un proyecto thymo-político de mayor alcance.

Uno de los momentos más importantes de este proyecto fue la creación del Departamento del Cesar en 1967 y del Festival de la Leyenda Vallenata en 1968. Según José Antonio Figueroa, estos eventos marcaron el inicio de la difusión a nivel nacional de un “proyecto tropicalista”, que contaría con el vallenato como la principal herramienta para promover la imagen de la costa –y especialmente del Cesar– como un

lugar pacífico y sin conflictos desde el cual se podría impulsar el futuro de Colombia, algo que contrasta con las movilizaciones campesinas que tuvieron lugar en la región costeña durante los años 70 (170 ss.). Pero este autor además comenta que dicho proyecto terminó haciendo parte de una estrategia para la concentración del poder latifundista y paramilitar en manos de ciertas élites de la región durante la primera década del siglo XXI:

El proyecto por el cual habían trabajado con tanto ahínco desde los setenta, entre otros, Alfonso López Michelsen, los Araujo y Enrique Santos Calderón, logró la conquista del mercado nacional en los noventa mediante las experimentaciones “tecnomacondianas” hechas por el hijo de las elites del Magdalena, Carlos Vives y luego por la instauración del premio Grammy al vallenato en el 2007. La ratificación simbólica del lobby que durante años hicieron las elites latifundistas y paramilitares en la promoción del vallenato en los Estados Unidos se evidencia en la creación del premio y en la entrega de su primera edición a los hermanos Zuleta, los controvertidos cantantes quienes dicen sin ambages en uno de sus temas: “No joda, viva la tierra paramilitar, vivan los paracos” (330).

No es evidente que este “proyecto cultural tropicalista” impulsado por algunas élites costeñas haya tenido una relación causal con la violencia paramilitar de las últimas décadas como parece sugerir Figueroa. Pero sí es más claro que alrededor del vallenato han sido creadas una serie de representaciones que articulan ciertos sonidos musicales con el contexto festivo de la parranda y con los valores del honor, el localismo, el clientelismo y el machismo (193). Y es posible que estos valores hayan contribuido a la agudización de la violencia que ha vivido la región costeña en las últimas décadas. Sin embargo, de ninguna manera es posible afirmar que el vallenato genere o induzca acciones violentas, o que su audición constituya *per se* un escape de la realidad. Como he tratado de mostrar en este texto, la relación entre la música y la acción política es bastante más indirecta y sutil, pero no por ello es menos poderosa. Lo que hace difícil visibilizar esta relación es que está mediada por una compleja red de articulaciones entre sonido musical, imágenes, experiencias corporales y discursos, que producen lo que aquí he llamado un mundo de sentido, es decir, un ensamblaje de diferentes elementos significantes, en diferentes modos de lenguaje, en el cual los contenidos se refuerzan unos a otros naturalizándose y produciendo un efecto de totalidad.

Un ejemplo de mundo de sentido es el que se puso en marcha cuando un cierto *ethos* del vallenato empezó a ser puesto en palabras entre 1948 y 1954, a través de las crónicas que Gabriel García Márquez publicó en diferentes diarios de Barranquilla y Cartagena. Este conjunto de textos constituye una de las más influyentes producciones discursivas acerca del vallenato y un punto de quiebre en la creación del *macondismo*, una ideología que ve a América Latina y el Caribe, desde el lente del realismo mágico, como una región indescifrable y más allá de cualquier código. Lo interesante es que, según Ana María Ochoa, estas crónicas tempranas de García Márquez contribuyeron a fijar el vallenato como la contraparte aural y popular de la ideología del macondismo, especialmente a partir del momento en que el escritor ganara el Nobel, lo que dio un efecto de autoridad indiscutible a todos sus textos (Ochoa *García Márquez* 208).¹³⁸ Esto quiere decir que, más allá de su naturaleza literaria, el discurso del macondismo se ancla en unas manifestaciones no verbales que potencian sus contenidos y ayudan a naturalizar las imágenes producidas por el realismo mágico. Este mundo de sentido está constituido por la experiencia directa de esas imágenes y de las emociones que cohesionan los elementos verbales y no verbales. En otras palabras, un mundo de sentido se despliega en una experiencia sígnica, corporal y emocional que articula diferentes modos de significación. Para este caso, un ejemplo sería la vivencia de una parranda vallenata, en Valledupar, en el marco del Festival de la Leyenda Vallenata. En un evento como este el discurso del macondismo y el realismo mágico se potencia gracias a su articulación con elementos no verbales (la música, el baile, el calor, el whisky) produciendo un efecto de totalidad y de cierre.

Ahora bien, ¿cuál es la relación del mundo de sentido así entendido, con la acción política de los individuos? un mundo de sentido como el de una parranda vallenata no produce unas determinadas acciones, sino que crea unos marcos a través de los cuales se establece lo que es posible y lo que no, y con ello se fijan prioridades y posibilidades para la acción. Lo que da cohesión al mundo de sentido es la experiencia emocional, que funciona como el conector de los diferentes modos de lenguaje que en él interactúan. Por esta razón la música, gracias a su capacidad para simular la dinámica de la

¹³⁸ Un ejemplo de esta fijación es la famosa afirmación de García Márquez según la cual *Cien años de soledad* es un vallenato de 350 páginas.

experiencia emocional, es un elemento fundamental para consolidar este tipo de ensamblaje sígnico. Al anclar los significados en el cuerpo y darles un sello emocional, la música contribuye a delimitar la realidad en forma no verbal y con ello participa en la orientación de la acción política.

Así, el mundo de sentido se puede entender como un modo complejo de significación a través del cual las relaciones de poder se concretan, se actualizan se naturalizan y se reproducen en la vida cotidiana. Pero para que la creación de un mundo de sentido sea exitosa, depende en gran medida de su capacidad para simular, tematizar e incluso inducir emociones que ayuden a aceptar ese ensamblaje como algo natural, sumergiendo al individuo en una experiencia totalizadora. De ahí la importancia de la thymo-política entendida como una tecnología que consiste precisamente en el uso de diferentes recursos para la modulación de las emociones con miras a orientar la acción de un grupo social. Gracias a su cohesión emocional, el mundo de sentido constituye un horizonte de inteligibilidad para la comprensión e interpretación de la realidad y en esa medida orienta la acción de los individuos.

A lo largo de este trabajo me he concentrado en mostrar de qué manera las músicas populares colombianas han sido usadas para simular, expresar y tematizar emociones específicas construyendo mundos de sentido que han ayudado a naturalizar diferentes discursos sobre la identidad nacional. Durante las primeras décadas del siglo XX la música andina urbana producida por una élite bohemia y letrada, usaba materiales sonoros que simulaban la dinámica emocional de la melancolía, produciendo una articulación con los valores predominantes en la sociedad bogotana de la época: el fervor católico, el culto a las letras, el amor por la herencia hispánica y la pretensión de ser una sociedad culta y blanca, a imitación de la Europa del siglo XIX. La vivencia de una tertulia o de un recital de música y poesía en la Bogotá de 1930 muy probablemente constituía un espacio privilegiado para experimentar esta ideología en carne propia. En este tipo de contextos, la cohesión emocional estaba dada por una melancolía romántica, profunda y estilizada, convertida en tópico, tanto en la producción literaria como en la música, la pintura, la decoración y los modales. En el caso específico de los materiales sonoros de la música andina colombiana, el uso de tonalidades menores, dominantes secundarias, calderones que interrumpían la resolución armónica, voces con *vibrato* y el gesto cadencial $^7^5^4^3$ contribuía a la simulación de un gran esfuerzo que culminaba

en una pérdida, una sintaxis particular que en combinación con textos de luto y despecho producía una expresión melancólica que daba cohesión al conjunto sónico. Y era la fuerza de esa cohesión la que excluía otras posibilidades de expresión emocional (como la sencillez alegre y desenfadada de las músicas negras, que ya hacia la segunda mitad de la década de los 30 se percibían como una amenaza a la cultura letrada).

Este mundo de sentido articulaba la música andina colombiana a un discurso centralista, impregnado por la constitución de 1886, según el cual Colombia era un país mestizo y homogéneo (aunque más blanco que negro) y cuyos principales focos civilizatorios se encontraban en las zonas frías de los Andes. Desde esa perspectiva, el país más oscuro, de negros e indígenas y de tierra caliente, padecía a ojos de la élite de una nociva falta de vitalidad y por ello debía ser fortalecido y civilizado a través de diferentes medios como la mejora de la alimentación, la educación, las medidas de higiene, o la inmigración de trabajadores europeos. Es evidente que la música andina colombiana de ese período no tuvo una relación directa con problemas como el de la inmigración o el de la higiene. Sin embargo, al reforzar la estética de la melancolía literaria, la música ayudaba a apuntalar una ética de melancolía social, que a su vez estaba relacionada con la forma en que negros e indígenas eran vistos desde las ciudades del interior. A esta ética precisamente se refería López de Mesa cuando condenaba “el contagio social y familiar en que incurrimos haciéndonos unos a otros un perenne ambiente de queja, y hasta un rictus hipocondríaco de mal gusto” (*De cómo se ha formado* 23).

Sin embargo, como señalé en el capítulo dos, no toda la música popular andina se articulaba de igual manera a la melancolía ética y estética de la élite. Incluso entre la producción de músicos como Emilio Murillo, Alejandro Wills, Jerónimo Velasco y otros es posible encontrar una gama amplia de expresiones emocionales. La enorme variedad de materiales de la música andina colombiana implica que dentro de los mundos de sentido de la melancolía siempre hubo pequeñas resistencias, vivencias corporales y emocionales de diferentes tipos que, al desafiar la pretendida totalidad de la experiencia melancólica, abrían líneas de fuga y podían evidenciar el carácter parcial y construido de la ética defendida por la élite. Un ejemplo de estas resistencias es la rumba criolla que hacia 1940 pretendió construir un mundo de sentido diferente a partir de la simulación musical de la alegría. Sin embargo, la aparición de la rumba criolla tuvo lugar precisamente en el momento en que el dominio de la melancolía letrada llegaba a

su fin. Los cambios globales que empezaron a darse a partir de la Segunda Guerra Mundial, la consolidación de núcleos industriales en las ciudades colombianas, la aparición de una incipiente sociedad de consumo y la adopción de nuevas costumbres a través de medios de comunicación como el cine y la radio, pronto llevaron a que lo que antes había sido resistencia, se convirtiera en la expresión emocional predominante.

En este trabajo he hablado del *imperativo de la alegría* para referirme al efecto de aquellos mundos de sentido que a partir de los años 40 empezaron a asociar las músicas afro-caribeñas con el disfrute del consumo capitalista y con las posibilidades de ascenso social a través del vínculo emocional de la alegría. Gracias a que la rumba ya había sido convertida en un objeto de consumo en los Estados Unidos, en los salones de baile de hoteles y clubes de clase alta de Bogotá y Medellín empezó a existir la posibilidad de experimentar la alegría y la sensualidad del trópico, ya no como una trasgresión a la moral y las buenas costumbres, sino como la deseable imitación de los modelos cosmopolitas. Este tipo de asociaciones fueron rápidamente aprovechadas por músicos como Lucho Bermúdez, quien no sólo arregló los materiales musicales del porro y la cumbia, para el formato de big band, sino que también fue consciente de la importancia de escribir textos elaborados y resaltarlos a través de recursos musicales, para complacencia de quienes todavía apreciaban la herencia de la cultura letrada. Estos recursos, sumados a la elegancia escénica y a la muy acertada escogencia de Matilde Díaz como cantante principal, hicieron de Lucho Bermúdez un pionero en la creación de un mundo de sentido que convertiría a la costa y a la música costeña en sinónimos de alegría, despreocupación, disfrute y cosmopolitismo. Pero como he tratado de mostrar, la alegría allí tematizada no era un reflejo de alguna característica esencial de la subjetividad costeña. Muy por el contrario, se trataba de una alegría cuidadosamente construida a través de medios verbales y no verbales con el objeto de ofrecer a las clases altas una imagen que pudieran consumir. Así, al mismo tiempo que Lucho Bermúdez cautivaba la imaginación de las élites, otro compositor costeño como José Barros insistía en el carácter indígena y triste de la cumbia. Y algunos años más tarde, en pleno apogeo de la violencia bipartidista, empezaría a emerger la música de carrilera como una manifestación de resistencia ante el imperativo de la alegría.

Estas resistencias muestran que los mundos de sentido creados alrededor de la música nunca llegan a estar completamente cerrados, a pesar de su pretensión de totalidad. Al

igual que en el caso de la música andina, la diversidad de músicas de la Costa Atlántica y de las expresiones emocionales que en ellas circulan, muestra que un género musical sólo puede ser equiparado con una emoción concreta a costa de una reducción violenta de sus posibilidades de significación. La caracterización de las músicas andinas como melancólicas o de las músicas costeñas como alegres es resultado de un proceso de vaciamiento del sentido que pueden tener estas músicas en el momento de ser experimentadas corporalmente. Por esta razón he sostenido que estas representaciones son *mitos*, no porque sean falsas, sino porque se basan en la exageración y esencialización de una relación que, a pesar de ser motivada, no alcanza a dar cuenta de todas las expresiones musicales que supuestamente cobija. De acuerdo con lo anterior, no existe nada intrínsecamente triste en la música andina, así como no existe nada intrínsecamente alegre en la música costeña. Pero sí existen sedimentaciones de significación musical que al articularse con determinados discursos sobre la música, dan lugar a la construcción histórica de mitos que son necesariamente inestables y que siempre están siendo amenazados por las nuevas posibilidades de expresión emocional que se abren con diferentes prácticas musicales.

Ahora bien, nada de esto quiere decir que la música pueda ser usada de manera libre y soberana como un recurso para la gestión emocional. La audición musical está siempre rodeada de un contexto que termina por asociarse al sonido, especialmente si se experimenta en condiciones similares de manera reiterada. Pero estas asociaciones son complejas y en gran medida no son evidentes para quien escucha. El oyente puede ser consciente de algunos elementos contextuales, pero también es posible que algunas asociaciones estén tan incorporadas en la cultura que se perciban como una sensación vaga y natural. Esto se refleja en comentarios del tipo: *no sé por qué, pero esto me suena como a...* Adicionalmente, las asociaciones que se producen alrededor del sonido pueden ser múltiples porque se anclan en diferentes niveles de la estructura sonora. Así por ejemplo, mientras elementos tímbricos y melódicos pueden reforzar asociaciones de clase o de raza, la armonía y el ritmo pueden estar más ligados a la simulación emocional. Con esto quiero decir que la suma de elementos significantes en el sonido musical permite un entramado complejo de sentido que hace muy difícil para un oyente discriminar puntualmente los aspectos que influyen en su construcción del significado musical.

En este sentido, cuando un oyente escoge escuchar una pieza musical para entrar en un estado de ánimo (lo que los anglosajones llaman *get in the mood*), ese oyente no sólo está tomando una decisión sobre la orientación de sus emociones, sino que principalmente está aceptando la propuesta ética y estética de un mundo de sentido que ya ha sido construido previamente. Y ese mundo de sentido establece unos límites y unas prioridades para la acción que no siempre son evidentes para el oyente en cuestión. En primer lugar, ocurre una exclusión emocional: al escuchar música claramente asociada con una emoción triste y melancólica, se hace más difícil experimentar la dinámica emocional de la alegría, la agitación, la tensión muscular, el incremento en el pulso, etc. Del mismo modo al escuchar música “alegre” se hace difícil experimentar el esfuerzo pausado e irregular que caracteriza la dinámica emocional de la melancolía. Esto conduce, en segundo lugar, a que la emoción predominante sea percibida como algo *natural*, mientras que las emociones contrastantes se experimentan como una discrepancia incómoda, especialmente en experiencias musicales colectivas. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la figura del *aguafiestas*: aquel que representa una molestia para un grupo de personas por el hecho de no estar sintonizado emocionalmente con ellas. La presión social que experimenta cualquier aguafiestas es una muestra del carácter totalizante de las emociones que cohesionan un mundo de sentido.

De esta manera, detrás de la audición musical es muy difícil encontrar la agencia soberana de un sujeto autónomo, pero también es difícil encontrar la completa alienación de un individuo a merced de la acción inconsciente de las estructuras sonoras. El problema de la agencia se puede entender desde la compleja interacción de signos, de diferentes modos de lenguaje, de elementos verbales y no verbales, que atraviesa la experiencia cotidiana de la realidad. El acto por el cual un individuo se sumerge en un mundo de sentido puede constituir en ocasiones una decisión, pero también implica una renuncia, ya que al sumarse a la emoción predominante, el individuo subordina su acción a las posibilidades establecidas dentro de dicho marco. Por esta razón, la experiencia musical es siempre un acto político, pues gracias a su capacidad de simular la dinámica emocional, cumple un papel fundamental en la orientación de la acción.

De acuerdo con lo anterior, es posible concluir que las músicas populares colombianas han privilegiado la simulación, expresión y tematización de unas emociones musicales en perjuicio de otras. En la segunda mitad de la década de 1940 y la primera mitad de la

década de 1950, la industria fonográfica y radiofónica antioqueña, privilegió la difusión de piezas que celebraban el orgullo nacionalista con el fin de impulsar el consumo interno. Esto se plasmó en el cambio de los materiales musicales de las músicas andinas grabadas por Fuentes y Sonolux y en la aparición de textos regionalistas y nacionalistas en músicas andinas y costeñas por igual. Posteriormente, esta misma industria se orientó a producir música rentable, de entretenimiento, algo que se plasmó en el surgimiento de la raspa y del sonido paisa o chucu-chucu. En estas músicas, los textos y el material rítmico se articulaban para producir una expresión de ligereza, humor, alegría y despreocupación, al tiempo que su audición se ligaba a contextos celebratorios con alto consumo de alcohol.

Por otro lado, mientras la música de la industria simulaba la alegría del disfrute y el consumo, el país estaba bañado en sangre, en medio de una violencia cuyas causas nunca han sido claras. Parafraseando a Freud, entre 1946 y 1953 el país perdió muchas vidas, pero nunca supo lo *que* con ellas había perdido. La presión por adaptarse rápidamente a las nuevas condiciones económicas provocó un divorcio entre el mundo urbano y el mundo rural, y los medios de comunicación colombianos se saturaron de optimismo por el progreso industrial y el orgullo nacionalista. A diferencia de lo que ha ocurrido en Chile y Argentina con posterioridad a las dictaduras militares, en Colombia nunca hubo un proceso de duelo que involucrara emocional y culturalmente al país con el propósito de visibilizar las pérdidas y elaborar un duelo. En lugar de ello, el discurso del macondismo, de la mano del vallenato, ayudó a fortalecer la representación de Colombia como un país mágico, indescifrable y de extremos, una retórica que no pocas veces se ha usado para explicar la violencia, pero que poco ha contribuido a la construcción de memoria.

Tal vez por todas estas razones, el más reciente documental producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica lleva por título "No hubo tiempo para la tristeza".¹³⁹ En este video se analiza la naturaleza del conflicto armado colombiano y se relatan algunos de los episodios más violentos de la última década con el fin de alimentar la construcción de una memoria que ha sido negada persistentemente. No es casualidad

¹³⁹ Documental disponible en <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/documental.html>. Consulta 8 de enero de 2014

que Cine Colombia, una de las empresas más importantes de la industria cultural colombiana, haya censurado la presentación en sus salas del tráiler de dicho documental.¹⁴⁰ Esta decisión simplemente está siendo coherente con la orientación que ha tenido la industria cultural colombiana desde los años 50, consistente en privilegiar el disfrute, el consumo y la alegría por encima de cualquier otra consideración. Por otro lado, llama la atención que en el mencionado documental, las piezas musicales que allí se presentan con textos sobre resistencia, desplazamiento y eventos de violencia, no acuden a músicas tradicionales o populares colombianas, sino a géneros como *rap* o *balada pop*. Igualmente, en otros contextos, las letras de denuncia sobre la difícil situación colombiana están más asociadas a músicas como el *metal*, el *punk*, el *ska*, o la *nueva trova*, pero es muy difícil encontrar porros, vallenatos o cumbias que hagan alguna contribución emocional o textual a la construcción de una memoria sobre la violencia que ha vivido el país.

¿Qué sucede entonces con la expresión emocional de las músicas populares colombianas? Es bastante dicente el hecho de que, durante el último medio siglo, el imperativo de la alegría vinculado a la música costeña haya desbordado los contextos festivos para colonizar otras esferas de la vida cotidiana. El transporte público, las casetas de vigilancia, los restaurantes, las tiendas de barrio y los talleres de mecánica son sólo algunos de los escenarios ciudadanos en los que es posible escuchar horas seguidas de música tropicalailable, no para ser bailada, sino para servir de fondo a la actividad laboral o simplemente para llenar el tiempo. Es precisamente en este tipo de usos en donde se hace más clara la efectividad de las asociaciones que se originan en un mundo de sentido. Mientras el consumo de músicas andinas colombianas es casi nulo, las músicas costeñas y otras músicas de origen afro-caribeño también vinculadas a emociones alegres y festivas, han constituido el paisaje sonoro predominante en la cotidianidad de enormes sectores de la población urbana en Colombia. Y esto indudablemente ha contribuido en la percepción de que, a pesar de todos los problemas, de la violencia, de la corrupción y de la miseria, Colombia es un país mayoritariamente feliz.

¹⁴⁰ La noticia de la censura fue divulgada por varios medios de comunicación a finales de diciembre de 2013. Ver por ejemplo la nota de Caracol noticias en <<http://www.caracol.com.co/noticias/entretenimiento/cine-colombia-censuro-trailer-de-centro-de-memoria-historica/20131227/nota/2044459.aspx>> Consulta 8 de enero de 2014.

¿Quiere esto decir que las músicas populares colombianas no contienen elementos que ayuden a expresar emociones diferentes ante el vacío de memoria mencionado anteriormente? De ninguna manera. Como traté de mostrar en el capítulo cuatro, los materiales musicales de las músicas populares colombianas articulan dos universos culturales que trascienden las fronteras del país, lo cual les permite abarcar una enorme gama de expresiones emocionales. Tal vez por esa razón el repertorio de chucu-chucu es el preferido en las reuniones familiares de las fiestas decembrinas, una época que suele estar llena de experiencias emocionales intensas y complejas. Sin embargo, la articulación reiterada y persistente de estas músicas con mundos de sentido de alegría y despreocupación, ha reducido enormemente su potencial de significación, convirtiendo lo que podría ser un elemento valioso en la gestión emocional, en un simple elemento ambiental para la aceptación acrítica de la realidad.

Se necesitaría entonces que existan nuevas producciones musicales y nuevas prácticas que se atrevan a desafiar a la industria, apelando a la emocionalidad compleja y profunda de las músicas populares colombianas para construir nuevas articulaciones, nuevos mundos de sentido que ayuden al país a afrontar las realidades negadas, convertir en duelo su melancolía latente y apoyarse en una memoria sólida para construir el futuro.

Referencias

- Abello Vives, Alberto, comp. *El Caribe en la nación colombiana*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Observatorio del Caribe Colombiano, 2006.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971.
- _____. “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. *Disonancias/ Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009. 15-50.
- _____. “El compositor dialéctico”. “Impromptus”. *Obra Completa, vol. 17. Escritos musicales IV*. Madrid: Akal, 2008a. 211-217.
- _____. “Sobre el Jazz”. Tomado de: “Moments Musicaux”. *Obra Completa. Vol. 17. Escritos musicales IV*. Madrid: Akal, 2008b. 83-118.
- Añez, Jorge. *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1951.
- Araujonoguera, Consuelo. *Trilogía vallenata*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, 2002.
- Arias Calle, Juan David. “La industria cultural en Medellín: 1940-1960. Cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha” Trabajo de grado. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2011.
- Attali, Jacques. *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México, D.F: Siglo XXI Editores, 2002.
- Bastidas Urresty, Julián. *Son sureño*. Bogotá: Ediciones Testimonio, 2003.
- Beasley-Murray, John. “El afecto y la poshegemonía”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 16.31. (2008): 41-69.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

- Becker, H y Faulkner, R. *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1989.
- Bermúdez, Egberto. "From Colombian "National Song" to "Colombian Song"". *Lied und Populäre Kultur* No. 53. (2008): 167-266
- _____. "Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia (I)" *Cátedra de Artes* No. 3. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. (2006): 81-108.
- _____. "Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia (II)" *Cátedra de Artes* No. 4. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. (2007): 63-89.
- _____. "¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 9.9. Universidad Nacional de Colombia. (2004): 11-62
- Bernal, Manuel. "De el bambuco a los bambucos". Ponencia presentada en el V congreso IASPM-AL Río de Janeiro. Junio 2004. Web. 12 de diciembre de 2013 <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ManuelBernal.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ManuelBernal.pdf)>.
- Blacking, John. "Movement, dance, Music, and the Venda girls' initiation cycle". *Society and the Dance*. ed. Spencer, Paul. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Blanco Arboleda, Darío. "De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña". *Boletín de Antropología* 23.40. Universidad de Antioquia. (2009): 102-128.
- Bull, Michael. "Investigating the Culture of Mobile Listening: From Walkman to iPod" *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music consumption Technologies*. Eds. K. O'Hara y B. Brown. London: Springer, 2006. 131-149
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2010.

- Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma, 2001.
- Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Castro-Gómez, Santiago, ed. *Pensar el siglo XIX: cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2004.
- Clarke, Eric. "Music and Psychology". *The Cultural Study of Music*. Eds. Clayton, Herbert y Middleton. Londres: Routledge, 2003. 113-123.
- Cooke, Deryck. *The Language of Music*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Convers, Leonor y Ochoa, Juan Sebastián. *Gaiteros y tamboleros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia). Primera parte*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Convers, Leonor, Ochoa, Juan y Hernández Oscar. En prensa. *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cortés, Jaime. *La música nacional y popular en La colección Mundo al Día 1924-1938*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2004.
- Davidson, Harry. *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas. Tomo I*. Bogotá: Banco de la República, 1969.
- Deleuze, Gilles. "Post-scriptum sobre las sociedades de control". *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1999. 277-286.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- D'Harcourt, Raoul y D'Harcourt Marguerite. *La musique des incas et ses survivances*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925.
- De Lima, Emirto. *Folklore colombiano*. Barranquilla: edición del autor, 1942.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.

- Edgar, Andrew. "Adorno and Musical Analysis". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57.4. (1999): 439-449.
- Enríquez B. Eliécer, comp. *Quito a través de los siglos*. Quito: Imprenta municipal, 1938.
- España, Rafael. *Que viva el chucu-chucu*. Bogotá: Linotipia Bolívar, 1995.
- Feuillet, Lucio y García, Felipe. "Producción musical en un contexto urbano basado en los aires tradicionales más representativos de la región andina en el Departamento de Nariño". Trabajo de grado. Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Figueroa, José Antonio. "Realismo, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano". Tesis doctoral. Georgetown University, 2007.
- Floyd, Samuel. "Black Music in the Circum-Caribbean". *American Music* 17.1. (1999): 1-38.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía" *Obras Completas Vol 2*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Frith, Simon. "Música e identidad". *Cuestiones de identidad cultural*. Comps. Hall, Stuart y Du Gay, Paul. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1979.
- _____. "El sujeto y el poder". *Revista mexicana de sociología* 50.3. (1988): 3-20.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Gabrielsson, Alf y Lindström, Erik. "The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions" *Handbook of music and emotion. Theory research, applications*. Eds. Juslin, Patrick y Sloboda, John. Oxford: Oxford University Press, 2010. 367-400.
- Galvis, José. "El cuartelazo de Pasto" *Revista Credencial* No. 193. 2006.
- Garofalo, Reebee. "Politics, Mediation, Social Context, and Public Use" *Handbook of music and emotion. Theory research, applications*. Eds. Juslin, Patrick y Sloboda, John. Oxford: Oxford University Press, 2010. 725-754.

- Gil, Fernando. "Congresos nacionales de música 1936-1937". *Música, cultura y pensamiento* 1.1. (2009): 14-34.
- González Jesús Emilio. "No doy por todos ellos el aire de mi lugar. La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- Gosselman, Carl August. *Viaje por Colombia: 1825 y 1826*. Bogotá: Ediciones del Banco de la República, 1981.
- Grossberg, Lawrence. "On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall". *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. Eds. David Morley, Kuan-Hsing Chen. Londres: Routledge, 1996. 131-150.
- Gutiérrez Palacio, Luis Guillermo. "La música popular en Medellín 1900-1950". Trabajo de Grado. Universidad de Antioquia, 2006.
- Hanslick, Eduard. *The beautiful in music. A contribution to the revisal of musical aesthetics*. London: Novello and company, 1891.
- Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Henríquez Torres, Guillermo. "Música del Magdalena grande en el siglo XIX". *Boletín cultural y bibliográfico* 37.53. (2000): 2-33.
- Hernández Salgar, Oscar. "Análisis de correspondencias entre música y texto en el libro Canciones y Recuerdos de Jorge Añez. En busca del tópico de la melancolía andina en la música colombiana" *Revista El Artista* No. 9. (2012): 239-255.
- _____. "De currulaos modernos y ollas podridas". *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico afrocolombiano*. Eds. Santamaría, Ochoa y Sevilla. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Horkheimer, Max. "La situación actual de la filosofía social y las tareas de un instituto de investigación social" Traducción inédita de Santiago Castro-Gómez del texto incluido en *Sozialphilosophische Studien. Aufsätze, Reden und Vorträge 1930-1972* Frankfurt: Fischer Verlag, 1981. Web. 20 de mayo 2012.

<http://santiagocastrogomez.sinismos.com/blog/?p=235>

- _____. "Teoría tradicional y teoría crítica". *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. 223-271.
- Illouz, Eva. "Emotions, Imagination and Consumption. A New Research Agenda". *Journal of Consumer Culture* 9.3. (2009): 377-413.
- Jandová Jarmila y Volek, Emil, comps. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Bogotá: Plaza y Janés, 2000.
- Jaramillo Uribe, Jaime. "Minidatos para la historia social y económica de la Costa Atlántica colombiana". Bib. Luis Angel Arango. 2002. Web. noviembre 26 de 2013. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/rhcritica/26/minidatos.htm>
- Jiménez López, Miguel. "Algunos signos de degeneración colectiva en Colombia y en los países similares" *Los problemas de la raza en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Cultura, 1920. 3-39
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Jones, S. y Schumacher, Th. "Muzak: On functional Music and Power" *Critical Studies in Mass Communication* No. 9. (1992): 156-169.
- Juslin, Patrick. "From mimesis to catharsis: expression, perception and induction of emotion in music". *Musical Communication*. Eds. Miell, McDonald y Hargreaves. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Juslin, Patrick. "How Does Music Evoke Emotions? Exploring the Underlying Mechanisms". *The Handbook of Music and Emotion*. Eds. Sloboda, John y Juslin, Patrick. Oxford: Oxford University Press, 2010. 605-642.
- Keller, Peter y Schubert, Emery. "Cognitive and Affective Judgements of Syncopated Musical Themes". *Advances in Cognitive Psychology* 7. (2011): 142-146
- Koziak, Barbara. "Homeric Thumos: The Early History of Gender, Emotion and Politics". *The Journal of Politics* 61.4. (1999): 1068-1091.

- Krumhansl, Carol. "Music: A Link between Cognition and Emotion". *Current Directions in Psychological Science* 11.2. (2002): 45-50
- Lasso de la Vega, José. "Hombres y dioses en los poemas homéricos". *Introducción a Homero (I)*. Ed. Luis Gil. Barcelona: Labor, 1984.
- Lazzarato, Maurizio. *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- List, George. "El conjunto de gaitas de Colombia, la herencia de tres culturas". *Revista Musical Chilena* 27.123-1. (1973): 43-54.
- _____. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994.
- López, Manuel Antonio. *Recuerdos históricos del coronel Manuel Antonio López, Ayudante del Estado Mayor General Libertador*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1955.
- López Cano, Rubén. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: Tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Revista Cuicuilco* 9.25. (2002): 1-40.
- López de Mesa, Luis. "Tercera conferencia" *Los problemas de la raza en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Cultura, 1920. 111-149
- _____. *El factor étnico*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1927.
- _____. *De cómo se ha formado la nación colombiana*. Medellín: Bedout, 1970 [1934].
- Lotero, Amparo. "El porro pelayero: de las gaitas y tambores a las bandas de viento" *Boletín cultural y bibliográfico* 26.19 (1989): 38-54.
- McGraw, Jason. "Purificar la nación. Eugenesia, higiene y renovación moral-racial de la periferia del Caribe colombiano, 1900-1930". *Revista de Estudios Sociales* No. 27 (2007): 62-75.
- Manuel, Peter. "From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music". *Latin American Music Review* 30.2 (2009): 184-212.

- Margot, Jean Paul. "Aristóteles: Deseo y acción moral". *Praxis Filosófica* No. 26 (2008): 189-202.
- Mendívil, Julio. "Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". Ponencia presentada en el 54 congreso de SEM. Ciudad de México, 2009.
- Meyer, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza, 2001.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- Miñana, Carlos. "Los caminos del bambuco en el siglo XIX". *A Contratiempo* No. 9. (1997a): 7-11.
- _____. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997b.
- _____. "Afinación de las marimbas en la costa Pacífica colombiana: ¿un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia?" *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico afrocolombiano*. Eds. Ochoa, Santamaría y Sevilla Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. 287-346.
- Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Routledge, 1992.
- _____. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- _____. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Mora, Luis María. *El alma nacional*. Bogotá: Cromos, 1922.
- Muñoz, Catalina. "To Colombianize Colombia: Cultural Politics, Modernization and Nationalism in Colombia, 1930-1946". Tesis doctoral. Universidad de Pennsylvania, 2009.
- Ochoa, Ana María. "Tradición, género y nación en el bambuco". *A Contratiempo* No. 9. (1997): 34-44.

- _____. "García Márquez, Macondismo and the Soundscapes of Vallenato". *Popular Music* 24.2. (2005): 207-222.
- Olwage, Grant. "Discipline and Choralism. The birth of Musical Colonialism" *Music, Power and Politics*. Ed. Annie Randall. Londres: Routledge, 2005. 25-46.
- Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 2003.
- Páramo Bonilla, Carlos. "Decadencia y redención. Racismo, fascismo y los orígenes de la antropología colombiana". *Revista Antípoda* No. 11. (2010): 67-99.
- Pareja, Reynaldo. *Historia de la radio en Colombia: 1929-1980*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social, 1984.
- Pécaut Daniel. *Orden y violencia. Colombia 1930-1953*. Medellín: Universidad EAFIT, 2012.
- Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal ediciones, 2000.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés, 1980.
- Portaccio Fontalvo, José. *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*. Bogotá: edición del autor, 1997.
- Quiroz Otero, Ciro. *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Ícaro, 1983.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Randall, Annie. "A Censorship of Forgetting: Origins and Origin Myths of 'Battle Hymn of the Republic'". *Music, Power and Politics*. New York: Routledge, 2005.
- Restrepo Duque, Hernán. *Lo que cuentan las canciones*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1971.
- _____. *Las cien canciones más bellas de Colombia. II Encuentro con la música colombiana*. Bogotá: RCN y Sonolux, 1991.

- Rico Salazar, Jaime. *La canción colombiana su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Bogotá: Norma, 2004.
- Riedel, Johannes. "The Ecuadorean "Pasillo": "Música Popular," "Música Nacional," or "Música Folklórica"?". *Latin American Music Review* 7.1. (1986): 1-25.
- Roberts, Shari. "The Lady in the Tutti-Frutti Hat: Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity". *Cinema Journal*, 32.3. (1993): 3-23
- Rousseau, Jean Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Russell, James. "A Circumplex Model of Affect". *Journal of Personality and Social Psychology* 39.6. (1980): 1161-1178.
- Salcedo Ramos, Alberto y García Usta, Jorge. *Diez juglares en su patio*. Bogotá: Ecoe Ediciones, 1991.
- Santamaría, Carolina. "Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953". Tesis Doctoral. Universidad de Pittsburgh, 2006.
- Santos, Gustavo. "De la música en Colombia". *Textos sobre música y folklore. Boletín de programas de la radiodifusora nacional de Colombia*. Eds. De Greiff Hjalmar y David Feferbaum. Bogotá: Colcultura. 1978 [1916]. 292-302
- Sargeant, Winthrop. "Types of Quechua Melody". *The Musical Quarterly*. 20.2. (1934): 230-245.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Seeger, Charles. "On the moods of a music-logic". *Journal of the American Musicological Society* No. 13. (1960): 224-261.
- Silva, Renán. *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia. La encuesta folclórica nacional de 1942: aproximaciones empíricas y analíticas*. Medellín: La Carreta Social, 2006.

- Sloboda, John y Patrick Juslin. *Handbook of music and emotion. Theory research, applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Sloterdijk, Peter. *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*. Madrid: Editorial Siruela, 2010.
- Solano, Armando. *La melancolía de la raza indígena*. Bogotá: Publicaciones de la Revista Universidad, 1929.
- Stevenson, Robert. "Early Peruvian Folk Music". *The Journal of American Folklore* 73.288. (1960): 112-132.
- Tagg, Philip y Clarida, Robert. *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.
- Taylor, Frederick. *Principios de la administración científica*. París: UNESCO, 1979.
- Téllez B., Hernando. *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*. Medellín: Bedout, 1974.
- Ulloa, Alejandro. *La salsa en Cali*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992.
- Uribe Holguín, Guillermo. *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Voluntad, 1941.
- Valencia, Antonio María. *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. Bogotá: Editorial A.J Posse, 1932.
- Vila, Pablo. "Música e identidad" *Cuadernos de Nación. Músicas en transición*. Eds. Ochoa, Ana María y Cragnolini, Alejandra. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.
- Wade, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.
- Zamudio, Daniel. "El folklore musical en Colombia". *Textos sobre música y folklore. Boletín de programas de la radiodifusora nacional de Colombia*. Eds. De Greiff Hjalmar y David Feferbaum. Bogotá: Colcultura. 1978 [1936]. 398-408.
- Zapata Olivella, Delia. "La cumbia síntesis musical de la nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica". *Revista de Folclor* 3.7. (1962): 187-204.
- Zbikowski, Lawrence. "Music, Emotion, Analysis". *Music Analysis* 29.(i-ii-iii). (2010): 37-

_____. *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

Zuleta, Alejandro. "El método Kodaly en Colombia, fase II". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 8.1. (2013): 21-39.

Discografía

Antonio Arnedo. *Colombia*. MTM, 2001 018203-2. Disco compacto.

Introducción al cancionero noble de Colombia. Patronato colombiano de Artes y Ciencias, 1998. Dos discos compactos.

Las cien canciones más bellas de Colombia. Sony-BMG, 2007. 88697121092. Cinco discos compactos.

Trío Morales Pino. *Palco de Honor*. Sonolux, 1992. CD-0114. Disco compacto.