

2020

UN INFORME Y SIETE ENSAYOS RELACIONADOS CON LA PATRIMONIALIZACIÓN
Y LA CIENCIA ABIERTA EN LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA (2017-2027)



**UN INFORME
Y SIETE ENSAYOS
RELACIONADOS CON LA
PATRIMONIALIZACIÓN
Y LA CIENCIA ABIERTA**

**EN LA UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA 2017-2027**

Sofía Botero Páez (editora)



UN INFORME Y SIETE ENSAYOS

RELACIONADOS CON LA
**PATRIMONIALIZACIÓN
Y LA CIENCIA ABIERTA**

EN LA UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA ²⁰¹⁷⁻²⁰²⁷

Sofía Botero Páez (editora)



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**
1 8 0 3

Vicerrectoría de Extensión
Banco Universitario para Programas y Proyectos -BUPPE-
Museo Universitario Universidad de Antioquia -MUUA-
Dirección de Regionalización
Grupo de Investigación y Gestión sobre el Patrimonio -GIGP-

Un informe y siete ensayos relacionados con la patrimonialización y la ciencia abierta en la Universidad de Antioquia (2017-2027)

©Universidad de Antioquia Vicerrectoría de Extensión
Banco Universitario de Programas y Proyectos de Extensión –BUPPE–
Calle 70 N° 52-72 Edificio de Extensión Oficina 601, Medellín
Correo electrónico: buppeextension@udea.edu.co

Equipo de trabajo y colaboradores

Sofía Botero Páez (antropóloga, investigadora responsable)

Nathali López Diez (historiadora)

Juliana María Montoya (antropóloga)

Leidys Tatiana Rodríguez Vergara (estudiante de trabajo social)

Julián Garay Sandoval (estudiante de antropología)

Esteban Franco Puerta (historiador)

Saúl Uribe Taborda (antropólogo)

Ximena Forero (coordinadora Unidad Virtual Ude@)

Liumara Márquez Holguín (arquitecta contratista División de Infraestructura Física)

Ana Mercedes Montoya Restrepo (gestora ambiental División de Infraestructura Física)

María Edith Morales Mosquera (coordinadora del programa Trabajo Social en las sedes regionales)

Sandra Patricia Ramírez Patiño (coordinadora de Extensión FCSH)

Yulieth Taborda Ramírez (coordinadora Centro de Documentación CISH)

Yesenia Arboleda Taborda (coordinadora Centro de Documentación INER)

Luz Adíela Orozco Hernández (coordinadora Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales)

Sonia Patricia Montoya (curadora Colección de Historia MUUA)

Hernán Pimienta Buriticá (curador Colección Antropología MUUA)

Fernando León Valencia Vélez (curador Colección de Ciencias Naturales MUUA)

Mauricio Antonio Hincapié Acosta curador (Colección de Artes Visuales MUUA)

Equipo administrativo Vicerrectoría de Extensión Universidad de Antioquia

Especiales agradecimientos a: Clemencia Wolff Idárraga (arquitecta y restauradora de los edificios más emblemáticos de la Universidad); Efigenia Castro Quiceno (co-creadora del Proyecto Museo Abierto, Luz Adriana Ruiz Marín (jefa División de Contenidos, Medios y Eventos) y a Stella del Rosario Caicedo Villa (correctora de la imprenta Universidad de Antioquia) cada una de muy distintas maneras reorientaron la realización de este trabajo.

Comité Editorial

Grupo de Investigación y Gestión sobre el Patrimonio GIGP
Catalina Restrepo Gutiérrez

ISBN: 978 958 559 664 1

ISBN E-Book: 978 958 559 665 8

Diseño y diagramación: Andrés Monsalve Escobar (PATO AMARILLO Estudio de Diseño)

Producción: Imprenta Universidad de Antioquia

Primera edición: 30 de marzo de 2020. Impreso en Medellín-Colombia

Imagen de cubierta

Mola con patrón de giros en diagonal. Tela sobre tela cosida a mano por las mujeres tule, guanadule, sociedad nativa americana, localizada entre Colombia y Panamá. Forma parte de la colección etnográfica que salvaguarda el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia MUAA, código de registro MET 144. Se le realizó un retoque digital de alargamiento para ajustarla al formato de la publicación.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no corresponde al pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. La editora asume la responsabilidad por los derechos de autor y conexos contenidos en la obra.



Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 Unported. Para ver una copia de esta licencia, visitar el sitio <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Botero Páez, Sofia

Un informe y siete ensayos relacionados con la patrimonialización y la ciencia abierta en la Universidad de Antioquia (2017-2027)

Banco Universitario para Programas y Proyectos -BUPPE- Vicerrectoría de Extensión

Medellín: Universidad de Antioquia, 2020

296 p. 24 x 17 cm

ISBN: 978 958 559 664 1

ISBN E-Book: 978 958 559 665 8

1. Antropología, Arqueología, Patrimonio, Patrimonialización, Colecciones, Ciencia Abierta, Divulgación científica, Globalización, Colombia, Universidad de Antioquia
CEP-Banco de la Republica Biblioteca Luis Ángel Arango

Tabla de contenido

I. Informe	07
Presentación	08
El cómo y el qué del patrimonio hoy	16
El Plan de Desarrollo de la Universidad de Antioquia de cara al año 2027	38
La Universidad como patrimonio	39
Objetivos y compromisos institucionales del Plan de Desarrollo frente al patrimonio y la pragmática sobre la ciencia abierta	43
Acceso abierto	50
La transición hacia la ciencia abierta	53
Evaluación abierta	58
Los derechos de autor en el contexto colombiano	68
Las colecciones patrimoniales de la Universidad de Antioquia	74
El patrimonio, las colecciones patrimoniales universitarias ¿entre categorías clasificatorias divergentes?	76
Bibliografía	96
II. Ensayos	
Apuntes sobre patrimonialización en el contexto global.	
Los desafíos del patrimonio en un mundo en llamas	105
<i>Daniel Sánchez Gómez</i>	
La arqueología como ciencia del patrimonio.	
Ensayo crítico sobre el propósito general de la disciplina	123
<i>Daniel Grisales Betancur</i>	
Memorias y archivos literarios. Por los caminos de la tierra y el mundo	144
<i>María Stella Girón López</i>	
Debates sobre bambuco y la emergencia fonográfica de la «música de carrilera» en el periodismo cultural colombiano en la década de 1950	169
<i>Lucas Mateo Guingue-Valencia</i>	
Medellín, una ciudad con muchas morales y pocas memorias	229
<i>Guillermo Antonio Correa Montoya</i>	
Activación y consolidación de un patrimonio incómodo, construido sobre la memoria del narcotráfico y la violencia, en Medellín	252
<i>Juan Diego Rojas Navarro y Darío Blanco Arboleda</i>	
Archivo, memoria y patrimonio. El caso del Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia	276
<i>Valentina Rodríguez Gómez</i>	

Debates sobre bambuco y la emergencia fonográfica de la «música de carrilera» en el periodismo cultural colombiano en la década de 1950

Lucas Mateo Guingue-Valencia

Antropólogo (Universidad de Antioquia)

Máster en Industrias Culturales y Creativas (King's College London)

Doctor en historia de los medios de comunicación, industria fonográfica y tecnologías de sonido (University of Westminster)

Las fuentes primarias de periodismo cultural analizadas en este ensayo evidencian eventos históricos y argumentos entre 1949 y 1958, que permiten abstraer dos fenómenos paralelos que tienen lugar durante la década de los 50 en Colombia: una crisis del folclore hegemónico andino representado por el bambuco (su popularidad radial y discográfica está en declive, para algunos comentaristas ya no es lo que era antes, y algunos lo conciben como patrimonio que debe rescatarse); y la ascendencia de la «música carrileruda», que es recibida con insistente desprecio por la crítica cultural del momento. Durante este periodo es conspicua la discusión sobre el folclore, y acerca de la «música colombiana» y la «música nacional» en los periódicos, y se evidencia un clima de ansiedad por el destino de las músicas tradicionales, cultura que ha perdido protagonismo en la vida cotidiana. Al mismo tiempo, otras piezas de periodismo cultural articulan un discurso pesimista sobre las músicas que predominan en los medios de comunicación y los establecimientos públicos de Medellín y Bogotá. Se les concibe como «ruido», se denuncia la diseminación del «mal gusto», y la decadencia moral causada por el consumo de música «sin valor artístico», al tiempo que se reclama espacio para la «buena música» y se clama por censura para emisoras y para el naciente sector fonográfico que muchos comentaristas consideran vulgar, inmoral, y culturalmente regresivo.

Una de las facetas centrales de la Colombia de mediados del siglo xx es el florecimiento de la cultura popular de masas—desde ciclismo, fútbol, radio-novelas y reinados de belleza, hasta el consumo intenso de discos musicales—y la consolidación de nuevas industrias culturales nacionales o domésticas—desde la radio comercial y el cine sonoro en los años 30, hasta la explosión de la industria fonográfica nacional durante los 50 (además de una tímida fase inicial de la televisión en manos del Estado a mediados de la década). Como explican los historiadores Frank Safford y Marco Palacios, una característica fundamental de este florecimiento es el poderoso y transformador «contrapeso a la cultura hegemónica de las clases dominantes que proporcionó, y que con éste «el rol tradicional de formadores de opinión de los intelectuales, particularmente los escritores de los medios impresos, estaba siendo marginalizado» (Safford y Palacios, 2002: 342-343; desde aquí y en adelante todas las traducciones son mías).

La década de los 50 es un momento relativamente avanzado en la industrialización económica y cultural de Colombia, y se caracteriza por un acelerado crecimiento y urbanización de la población, acompañados de la intensificación de migraciones del campo a la ciudad. La crueldad de la violencia rural bipartidista que se desata después del asesinato de Gaitán en 1948, y las oportunidades de trabajo en ciudades industrializadas como Medellín (donde ese sector iniciaba una era de bonanza fundada sobre políticas de Estado proteccionistas), fueron incentivos centrales para migrar: al igual que lo fue la grave fase de crisis que sufrió la economía cafetera desde los años 40 hasta mediados de los años 70. Esta última iniciada como efecto del cierre de los mercados europeos durante la Segunda Guerra Mundial, catalizó grandes cambios económicos, políticos, sociales y culturales: puso fin a lo que los mismos historiadores llamaron la «República del Café», y aceleró la transformación en una «Nación de Ciudades» de un país que hasta entonces había sido de mayorías rurales o campesinas (*ibid.*: 266-296; 297-344).

En este momento histórico, después de dos décadas de radio comercial y cine sonoro en Latinoamérica y en Colombia, y luego de un periodo incipiente de pioneros en las grabaciones fonográficas en Cartagena, Medellín y Bogotá entre mediados de los 30 y 40, se experimenta una explosión de «fábricas de discos» y «sellos independientes» en estas y otras ciudades del país. De esta manera se consolida una industria fonográfica nacional que goza de los efectos de la prohibición de discos y sus tecnologías masivas de reproducción, y se lucra de un mercado que desde fines del siglo xix había sido el dominio de comerciantes

e importadores. Son líderes en producción compañías establecidas en Medellín desde 1949 como Silver y Sonolux, al igual que Zeida (Codiscos), y estas compiten de forma agresiva con Discos Fuentes, Atlantic, y Tropical, principales compañías de la Costa Atlántica, y con Sello Vergara de Bogotá. La sobreproducción caracteriza la manera en que funciona esta efervescente industria disquera, y también la diversidad de un consumo musical con alta proporción de géneros musicales extranjeros como ranchera, bolero, tango, y otros afro-caribeños. Paralelo a la construcción de un catálogo de grabaciones propias, tanto con artistas colombianos como foráneos, el licenciamiento de grabaciones de sellos de México, Argentina, el Caribe, Estados Unidos y Europa fue una práctica estándar en la industria del momento (Guingue, 2018: 323-372).

A mediados de 1954 el periodista Hernán Restrepo Duque escribe sobre el «maremágnun musical» que ha producido una industria fonográfica en boom, y aporta uno de los primeros textos escritos sobre su historia en Colombia. Esta pieza de periodismo cultural es valiosa aquí en cuanto instrumento discursivo que establece un canon para la música de las disqueras colombianas, formado por los artistas incluidos en su narrativa, la cual en el marco de este ensayo juega el papel de *historia oficial*. Allí se elogia el catálogo de música tropical de la Costa Atlántica producido por Discos Fuentes con estrellas de la radio de décadas anteriores como Lucho Bermúdez, Carmén Pernet y Guillermo Buitrago (que muere en 1949), y con otros artistas que se suman a «acreditar la marca» como José Barros, Crescencio Salcedo, y Los Trovadores de Barú. Sobre el sello Tropical de Barranquilla se exalta el rol de «concesionario de marcas como Seeco y SMC que le ofrecen un repertorio extenso y magnífico», y se destaca el éxito de Alex Tovar y su orquesta con la canción *Pachito Eché*. Sobre Sonolux se menciona el éxito «con sus discos *de tipo extra-popular*, denominados Lyra», y también se insiste en que la compañía se «distingue por su bien orientado anhelo colombiano», bajo la dirección musical del maestro Luis Uribe Bueno.

La música colombiana andina que representan los géneros asociados al bambuco, está presente en esta historia como «música típica del interior», a través de duetos de voces, guitarras y tiple como Garzón y Collazos, Obdulio y Julián, Espinosa y Bedoya, o el Duetto de Antaño, y también a través de la orquesta de Jorge Camargo Spolidore. Como se advierte (anotando excepciones a la regla como Garzón y Collazos), estos «no son discos de mucho éxito comercial inicialmente... pero son realizaciones *dignas*, hechas con ambición y *buen gusto*».¹

¹ «En pocos años la industria fonográfica nacional ha obtenido extenso desarrollo». *El Diario*, Medellín, julio 21, 1954, p. 2, 7. A partir de aquí todas las itálicas en las citas de archivo son mías.

Finalmente, en esta narrativa histórica publicada en 1954 se da espacio al surgimiento de nuevas estrellas discográficas como Noel Petro, intérprete del éxito *Cabeza de hacha*, grabado para la compañía Ondina de Medellín; y se hace también una crítica a las producciones del Sello Silver de la misma ciudad, «especializado desde sus principios en *música arrabalera*». Esta última, que abordaré más tarde como *música que asusta a los periodistas y a las élites educadas*, es particularmente anónima en la historia oficial que constituye el texto periodístico así revisado, y lo mismo ocurre con los artistas que publicaron los mencionados discos de tipo *extra-popular*. Al contrastar esta historia oficial con abundante evidencia que ofrece el trabajo de archivo, se hace conspicua la invisibilidad de recientes grandes estrellas discográficas del «interior» del país como Antonio Posada o Los Trovadores de la Vega. Brilla también por su ausencia, cada uno de los diez discos que a finales de 1954 se reportaron como los más vendidos en Medellín y todo el país:

1. *Yo valgo más*, tango, por Los Relicarios (Zeida). Autor: Arturo Ruiz del Castillo.
2. *El Aburrido*, ranchera, por Lucho Vásquez (Sonolux). Autor: Federico Franco.
3. *Mil besos*, bolero, por Los Embajadores [de Ecuador] (Sonolux-Peerless). Autor: Ema Helena Valdelamar.
4. *Bésame Morenita*, bambuco, por Carlos Ramírez. Autor: Alvaro Dalmar.
5. *Soy Hombre de Verdad*, tango, por Los Relicarios. Autor: Vega del Río.
6. *Ni tú ni yo*, vals, [por Las Hermanas Padilla, México] (Ondina [RCA Camdem]). Autor: Victor Cordero.
7. *Prohibido*, bolero, por Leo Marini [de Argentina] (Sonolux), por Los Delfines [de México] (Zeida), y tango por Los Caballeros del Tango (Silver) [Autores: M. Sucker, C. Bahr].
8. *Primer amor*, curruláo, por José A. Bedoya (Lyra). Autor: Muñoz y Bedoya.
9. *India, guaranía*, por Pacho Bedoya y Mary Allister (Zeida). [Autor: José Asunción Flores].
10. *En la palma de la mano*, bolero, por Leo Marini (Seeco). Autor: Rafael de Jerez.²

Varias nuevas estrellas discográficas también están ausentes en otro listado de la misma fuente que destaca los “mejores discos del año [1954]” producidos en Colombia, selección en orden alfabético hecha explícitamente según el criterio “artístico” del redactor. Es significativo que, entre ambas listas, se

² «Resumen Artístico Del Año». *El Diario*, Medellín, diciembre 22, 1954, p. 2, 7. Nota: los datos entre barras son complementarios, no están en la fuente original.

registra solamente una coincidencia:

- *Ana*, baião por Carlos Ramírez (Vergara).
- *Canta un Tiple*, Long Play de Pacho Benavides (Sonolux).
- *Carta Musical*, Long Play de Paola Silvi (Vergara).
- *El Guatecano*, torbellino de la Orquesta Cristancho (Sello Colombia).
- *El Pañuelito*, bambuco de Julio Erazo y Las Teresitas (Sonolux).
- *India*, guaranía de Pacho Bedoya y Mary Allister (Zeida).
- *Plinio Guzman*, gaita por la Orquesta de Lucho Bermúdez (Zeida).
- *Risitos de Oro*, pasillo de la Estudiantina de Luis Uribe Bueno (Sonolux)
- *Te Olvidé*, garabato de la Orquesta de Peñaloza (Curro).
- *Violetas Imperiales*, de Lucho Vásquez y Las Teresitas (Sonolux).

En las próximas páginas me concentraré en presentar y analizar material de los periódicos *El Diario* de Medellín y *La República* de Bogotá (y ocasionalmente de otras fuentes primarias como apoyo). De allí citaré columnas, cartas y ensayos de colaboradores, entrevistas de músicos y otras personalidades del mundo de la música, y también reseñas de discos y eventos, rankings y listados de discos de mayor venta. Las fuentes se ofrecen de forma generosa, esperando que sean de utilidad para otros investigadores. No pretendo, ni creo que sea posible agotar su riqueza interpretativa en un solo ensayo, y como el lector notará, el material citado habla de distintos tipos de música, dice diversas cosas sobre estas, y permite conectar el discurso periodístico con distintas facetas de la cultura del momento. Una voz de gran importancia entre las múltiples que deja oír este material es la de Hernán Restrepo Duque, quién durante la primera mitad de los años 50 prestó detallada atención a la música popular y la industria fonográfica desde su posición de redactor cultural de *El Diario*, y como observador interno desde 1953 cuando inició una larga carrera como ejecutivo de Sonolux.³

³ Restrepo Duque, fue además una figura de la radio en Medellín reconocido por su programa Radio-lente, por su labor desde 1953 en promoción y selección de artistas y repertorio con Sonolux, y posteriormente por su prolífica producción de artículos y libros sobre música popular. La posición de autoridad que tiene en el tema, como veremos, contrasta con el corte conservador de su criterio y sus juicios estéticos.

A la luz del trabajo de archivo histórico realizado durante el proceso de investigación doctoral consignado en Guingue (2018), la sincronía histórica entre una crisis del bambuco y la emergencia de una música llamada «carrileruda», se entenderá en este ensayo como una particularidad que conforma dos caras de una misma moneda. Los dos fenómenos transcurren como polos en la dialéctica de un proceso que incluye la desaparición de formas de vida rurales del siglo XIX, cambios en la composición social de Medellín, el crecimiento de clases trabajadoras y marginales en la ciudad, cambios en la cultura en el sentido antropológico de *formas de vida*, y en el sentido de *las artes*. El bambuco se entiende como el eje de una *constelación* de géneros emparentados,⁴ como guabina, torbellino, pasillo y coplas, y representa un *pasado* andino romantizado, la tradición o folklore hegemónicos de una nación Andino-céntrica; y por su parte, la música carrileruda, anatema de la tradición y el folclor hegemónicos, se presenta como una categoría en proceso de construcción, que representa un *presente* de radios, radiolas, discos, y traganíqueles durante el cual la industria fonográfica doméstica en Colombia se consolida y comienza lo que distintos comentaristas consideran su Era Dorada (Guingue, 2018: 30-34). Esta música se ubica en el pasado reciente de la constelación tridimensional carrilera-parranda-despecho que hoy en Colombia se denomina «música popular» en la región central andina.⁵

La palabra «carrileruda», se usó durante la década de 1950 como sinónimo de *mala música* en las prácticas discursivas de la élite educada del país representada por los periodistas y comentaristas aquí citados, quienes juegan

⁴ Uso el término «constelaciones» para desarrollar un interés en los aspectos de orden social y cultural que dan sentido de unidad cuando se traza un conjunto compuesto por géneros musicales que formalmente pueden ser distintos. Cuando hablo de constelaciones me refiero entonces a sistemas de géneros en los términos de Krims (2007, p. 16): «constelaciones de todos los posibles géneros [en un contexto urbano], tomados como un sistema de significación relacional», en las cuales un género se identifica, «y ejerce sus funciones sociales [...] no como un grupo de sonidos y prácticas auto definidas», sino en una relación de oposición con otros géneros.

⁵ El análisis cultural y el estudio de la historia del bambuco desde la academia ha sido considerablemente desarrollado, se destacan trabajos que exploran su rol como símbolo nacional como Santamaría-Delgado (2007, 2014: 63-126) y Ochoa Gautier (1997), y otros como Hernández-Salgar (2014), que analizan otros niveles de semiosis. En contraste, la academia ha prestado poca atención a la música carrilera-parrandera-despecho, son excepciones el trabajo de Bermúdez (2006, 2007, y 2014: 63-126) y del historiador Arias Calle (2009), y en el tema sobresalen aproximaciones periodísticas como la de Burgos Herrera (2000, 2006), López (2018), y el mismo Restrepo Duque (1989).

el papel de jueces estéticos y morales a través de sus textos sobre la música masiva del momento, y en general escriben con un tono de *pánico cultural*. Este término se lee aquí en el sentido sociológico aplicado a la música a partir del trabajo de Stanley Cohen de principios de los años 70 sobre el *rock 'n' roll* en Inglaterra. Se trata de episodios históricos donde los medios de comunicación reaccionan de forma exagerada, hostil, y cargada de juicios morales-estéticos ante el advenimiento de manifestaciones culturales de grupos sociales divergentes [*deviant social groups*], y sobre las cuales demandan acciones de censura, pues a su juicio atentan contra las normas morales y son una amenaza para la sociedad en general (Cohen, 2011; Goode y Ben-Yehuda, 2009; Shuker, 2007: 166-167). Lo que está de fondo en estos episodios, en las palabras de Goode y Ben-Yehuda (2009), es «una lucha por poder cultural, al servicio de alcanzar un solo objetivo: proteger (o des-legitimar) una representación cultural específica, sostenida por grupos específicos dentro de la sociedad». En otros términos, la catalización mediática de un pánico cultural se trata de una lucha entre *nosotros vs. ellos* por mantener valores y normas hegemónicas, y donde se busca poner límites a un grupo de *outsiders*. Allí, es fundamental «entender simbólica y culturalmente, lo que el pánico [o la lucha subyacente] representa para los involucrados» (*ibid.*: 31).

Desde esa perspectiva, si se entiende el material de archivo que se presentará aquí como evidencia de un episodio de pánico cultural durante los años 50 en Medellín y Bogotá, el término carrileruda en el discurso periodístico sobre música en el momento denota una divergencia masiva, y al mismo tiempo, hablar de carrilera enfatiza dos elementos fundamentales de su contexto histórico: i) la distribución de discos y tecnología de reproducción de sonido a través de la infraestructura ferroviaria desarrollada desde principios del siglo xx, hacia *afuera* de Medellín (desde entonces centro de operación de comerciantes de discos y aparatos de sonido), y hacia las zonas rurales, los pueblos y las veredas; ii) las migraciones campo-ciudad que se intensifican a mediados del siglo xx, y que aumentan la población de ciudades industriales como Medellín, a la vez que alteran su ordenamiento social (véase figura 1).

Mi interés en este ensayo tiene poco que ver con lo que ocurre a la música per se, y mucho con lo que se puede interpretar en los argumentos que sobre ella se hacen. Mi análisis lo guía la premisa etnomusicológica de Washburne y Derno (2004), según la cual las nociones de buena o mala música son «ante todo una construcción social», y los juicios de valor estético «actos de posicionamiento dentro de un paisaje discursivo». En otras palabras, mi interés es abordar el

juicio estético como un acto de poder en una lucha socio-cultural:

Siempre que alguien hace un juicio discursivo de «bueno» o «malo» este es ante todo un gesto de posicionamiento, que sirve para construir o re-imaginar modos específicos de subjetividad o para reestructurar relaciones sociales [...] El acto de formular un juicio estético asume y otorga autoridad al juez [...] y tiene la capacidad de caracterizar o redefinir estratos enteros de nuestra auto-comprensión cultural y construcción de identidad.⁶

Igualmente escribo en armonía con la propuesta de análisis musicológico de Claudio F. Díaz (2011) para casos donde el problema de valor estético es central. Se entienden «la producción y el consumo de música popular como prácticas sociales», y en particular:

como prácticas discursivas, en la medida en que forman parte de la producción simbólica o, más específicamente, de lo que Pierre Bourdieu (1985) ha llamado las «luchas simbólicas». [...] lo que estaría en discusión no es el valor de una música, sino los procesos de adjudicación de valor que siempre se desarrollan sobre la base de criterios objetivos y socialmente construidos en el marco de sistemas de relaciones específicos que es necesario analizar (*ibid.*: 196-197).

Desde esta mirada, que podría denominarse como *teoría de la mala música y de los pánicos morales*, es mi objetivo general aportar documentos para el análisis comparativo de discursos sobre dos tipos de música a mediados del siglo xx en Colombia. En primer lugar, haré énfasis en las implicaciones históricas de la abundancia de debates sobre folclore en la esfera pública de los años 50, y de la diferenciación entre nociones de folclore y popular, que se interpretan a partir de Raymond Williams como índices de un momento de cambio económico, social, político y cultural. En segundo lugar, presenté discursos que lamentan la falta de vigencia del bambuco y que abogan por su «revaluación» como patrimonio cultural; y en tercera instancia presenté discursos sobre ruido, mala música, y en particular sobre la emergente música carrileruda, que caracterizo según las definiciones aportadas por las fuentes primarias.

⁶ Washburne y Derno, 2004, p. 2, 5.

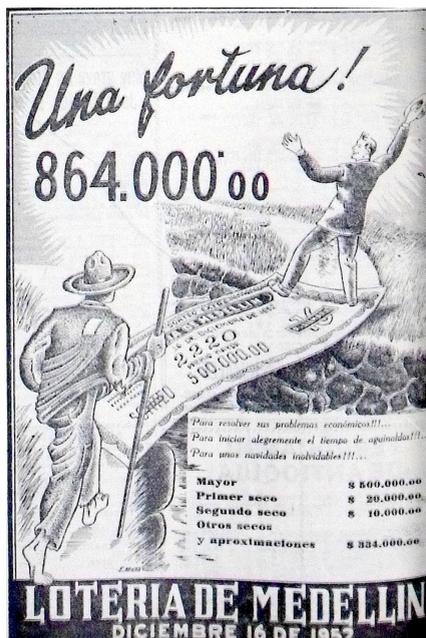


Figura 1. Aviso publicitario Lotería de Medellín; *El Diario*, Medellín, 3 de diciembre de 1952: 2.

Discusiones sobre el folklore musical, la comprensión ambigua de la música «popular», y una noción en expansión de música colombiana

Algunos comentaristas entre 1949 y fines de la década de los 50 resaltaban la importancia de la discusión sobre folklore, tema que para entonces consideraban como algo novedoso en la esfera pública colombiana. Bajo el pseudónimo Ruy Blas, un letrado compiló una serie de coplas populares antioqueñas, «ahora que se está despertando el interés por los estudios folklóricos», pues «constituyen todo un *acervo* [...] un *tesoro* sin rival de poesía». ⁷ Algunos años después, el periodista cultural Alberto Yepes, en la misma línea escribía que «las diversas manifestaciones folklóricas en Colombia no han sido objeto de estudios intensos». Su argumento se sumaba al de «numerosos y conocidos escritores nacionales, que reconocen que apenas en los últimos

⁷ Ruy Blas, «La Copla Popular de La Raza». *El Diario*, Medellín, enero 12, 1949, p2.

años se viene notando interés por las cuestiones folklóricas colombianas», aunque, según anotaba Yepes, «son pocos todavía los que se dedican a esa labor y carecen generalmente de ayuda oficial».⁸ La situación fue analizada también por el escritor peruano Cesar Atahualpa, argumentando que «poco antes de la Segunda Guerra Mundial, comenzó a operarse en los pueblos de la América Latina un movimiento de retorno al folklore musical, que se estancó un poco con el inusitado proceso de industrialización que experimentaron estos pueblos». Optimista, hablaba también sobre una segunda ola de este movimiento en la era de post-guerra:

A partir de 1945 vuelve a manifestarse este movimiento de retorno a la música folklórica que históricamente había reflejado la relación natural, sencilla y pura entre el pueblo y su cultura y en casi todas las naciones iberoamericanas se hizo presente el anhelo de *reivindicar* los valores estéticos del folklore, de dignificar estas formas de expresión buscando nuevos horizontes y la manera de llegar al sentimiento y la comprensión de las gentes como en tiempos remotos lo habían hecho los cantos y danzas populares.⁹

En efecto, en el periodismo de los años 50 en Colombia es abundante la discusión sobre folklore, con exaltaciones sobre el valor de manifestaciones tanto de las regiones andinas y de los Llanos Orientales, como de territorios de mayorías afrodescendientes como la Costa Atlántica y el valle del Río Atrato. En la época sobresalen debates entre colaboradores y periodistas que se extienden en diferentes ediciones de los periódicos, dedicados a lo que parece una importante preocupación para la elite educada del momento: *lo que es y lo que no es folklore*. Es el caso de aquel sostenido entre abril y mayo de 1949 entre Ignacio Isaza (que había sido director de programas para la emisora de radio La Voz de Antioquia) y un colaborador que se identificaba bajo el pseudónimo de *Don Elías*. Isaza desarrolla un análisis filológico del término *folklore* haciendo referencia a la Folklore Society de W. J. Thoms fundada en Londres en 1878, y a la «Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares», fundada en Sevilla por Antonio Machado y Álvarez en 1881. Su argumento central defendía una naturaleza anónima y de creación colectiva como característica determinante de la música folklórica. Y desde esta posición denunciaba «[el mal] uso en la radio de la palabra *folklore* para calificar la estructura o intención *popular* de algunos programas que [están]

⁸ Yepes, Alberto. «Lo Legítimo En El Cantar Popular». *El Diario*, Medellín, octubre 3, 1953, p. 1.

⁹ Atahualpa, César. «Renacimiento del Folklore Musical». *El Diario*, Medellín, mayo 2, 1955, p. 6.

constituidos en su gran mayoría, por un grupo de cinco o seis canciones populares que pueden ser antiguas, pero en modo alguno *folklóricas*».

A modo de ejemplo de lo anterior agregaba:

Folklórico no es ninguno de los conjuntos vocal-musicales que actúan en Medellín. Obdulio y Julián, por ejemplo, son ejemplarísimos intérpretes de la canción costumbrista. De la canción que a todos agrada porque, entre calderón y calderón, retorna un recuerdo. Espinosa y Bedoya, el Dueto de Antaño, X, Y y Z, lo mismo hacen: cantar versiones del romancero popular que escucharon nuestros tatarabuelos. Pero no son folkloristas, porque alternan entre lo elementalmente añejo, con lo de actualidad innegable.¹⁰

En contraposición al discernimiento que Ignacio Isaza proponía en la concepción de música folklórica, alias Don Elías refutaba sus principios fundamentales de creación anónima y colectiva. Defendía el valor de las interpretaciones de música *sobreviviente* por parte de artistas contemporáneos que serán estrellas en el naciente sector fonográfico:

La música folklórica no es folklórica porque la ejecuten los cantores populares, campesinos, analfabetos, prácticos, pobres (de extracciones de esa 'pluralidad' de don Ignacio), sino por su condición de música sobreviviente (tradicional). No todos los cantantes populares, pues, son cantores folklóricos. El cantor folklórico —óigase bien— se define por la música que canta y no la música por el cantor. No es difícil (el ejemplo abunda) hallar músicos que ejecutan música folklórica y música importada (boleros, tangos, guarachas, etc.); han vivido dos etapas en terrenos accesible a la influencia de las ciudades y del campo. Obdulio y Julián (vuelven Los Trovadores) son cantantes folklóricos, que aunque embutidos de lleno en la ciudad conocen desde pequeños y han cultivado un vasto repertorio de canciones folklóricas.¹¹

En estos argumentos vemos una ruptura en la noción de música folclórica como característica del discurso periodístico de mediados del siglo xx en Colombia, a la que se suman discusiones sobre la diferencia entre música *folclórica* y *popular*. En 1954, en una reflexión histórica, el musicólogo bogotano Andrés Pardo Tovar define culturalmente los años 50 como «épocas en que ya no es posible que lo *popular* y lo *folklórico* se integren en la entraña misma de

¹⁰ Ignacio Isaza, «Lo que es y lo que no es 'folkore'». *El Diario*, Medellín, abril 4, 1949, p. 2.

¹¹ «No toda la música folklórica es anónima: 'Don Elías' refuta la tesis de Ignacio Isaza». *El Diario*, Medellín, abril 20, 1949, p. 2.

la *tradición*, contribuyendo a perfilar una psicología *criolla*.¹² Entendido criollo como una versión colonial de identidad *colombiana*, en tal afirmación está implícita la comprensión de un cambio cultural que para la década se considera consolidado. La misma tensión folclórico/popular está implícita en la preocupación por la autenticidad a la que alude el término «mixtificación» o «mistificación» que el lector encontrará en el material de archivo compilado. En general este hace referencia a un cambio indeseado que altera un género musical tradicional, en contra vía de su canon hegemónico, y desvistiéndolo de «autenticidad». Se entiende como una «infortunada hibridación» musical, y como una modernización donde se busca adaptar la música tradicional al gusto de audiencias de los años 50, como es el caso del «folklore vestido de frac, para que deje la parroquia y el ambiente de la fonda y penetre a los elegantes centros sociales y así adquiera cierta categoría aristocrática».¹³

Desde el estudio filológico de Raymond Williams sobre términos fundamentales para el estudio de la cultura en el siglo xx se puede sostener que tanto la abundancia de discusiones sobre el folklore en la esfera pública de mediados del siglo xx en Colombia, como los debates donde se propone la diferenciación entre música popular y folklórica, son eventos indicativos de un momento de profundo cambio social y cultural. El uso especializado desde mediados del siglo xix de los términos «folk» y «folklore» hace parte de un grupo complejo de respuestas al advenimiento de las sociedades industriales y urbanas. La música folklórica se asoció con la cultura del mundo pre-industrial y pre-urbano, en contraste con nuevas formas de cultura popular moderna «de tipo radical y clase-trabajadora, o de tipo comercial» (Williams, 2000: 136-137). Además, un punto significativo para la comprensión de luchas culturales como las que evidencia este ensayo, es que el uso del término cultura popular y también

¹² Pardo Tovar, Andrés, «El Folklore Popular: La Muerte de Las Viejas Canciones». *El Diario*, Medellín, julio 5, 1954, p. 2. Nota: Años más tarde, Pardo Tovar ejerció como director de la Radio Difusora Nacional, creó en la Universidad Nacional de Bogotá el Centro de Estudios Folclóricos y Musicales en 1959, y se considera hoy como uno de los principales precursores de la musicología en Colombia.

¹³ Yepes, Alberto, 1953. «Lo Legítimo En El Cantar Popular». *El Diario*, Medellín, octubre 3, 1953, p. 1. Sobre «mixtificación» en el bambuco también ver: «'Ebriedad de Bambuco' Produjo El Primer Disco de Obdulio y Julián», *El Diario*, Medellín, junio 7, 1950, p. 2, 7; Isaza, Ignacio. «¡Un Folklore con arrumacos y perendengues, Eso Si No!». *El Diario*, Medellín, octubre 30, 1957, p. 2, 6. Y sobre «mixtificación» en el «porro» del momento ver: «Carmencita Pernet se pronuncia contra la 'mixtificación' de la música costeña». *El Diario*, Medellín, abril 25, 1951, p. 2, 6; entrevista a Nelson Pinedo: «El Porro Vestido de Gala». *El Diario*, Medellín, septiembre 22, 1954, p. 2.

folclórica aparece históricamente como imposición *desde arriba hacia abajo*: conlleva una visión del ordenamiento social que no emerge del *pueblo* [the people], sino de las preocupaciones de «otros» (*ibid.*: 236-238).

La complejidad y ambigüedad de la noción de música popular ha sido abordada por diferentes disciplinas académicas para las cuales este tipo de música es su objeto de estudio (ver, por ejemplo, Shuker, 2005: 203-205). Si bien no pretendo resolver la pregunta retórica sobre la naturaleza de esta categoría, es fundamental anotar que en el momento histórico que aquí se examina, el término tiene una ambigüedad, que es precisamente tema de polémica. El citado Gonzalo González opone la música popular a lo que se conoce como música clásica o erudita, y la equipara con música folclórica, vernácula y tradicional; en contraste, otras voces consideran fundamental no confundir la música folclórica con la popular. Una columna periodística identifica esta última con la música que comúnmente suena por la radio en el momento, y que, ejerciendo un juicio moral-estético, considera que «sólo cabe dentro de lo pornográfico», y por lo tanto concluye: «nada más falso que incluir en ella, por ejemplo, nuestros bambucos o nuestras guabinas».¹⁴

Se tiene hasta aquí un primer nivel de concepciones en tensión: la música popular como sinónimo de folklore, tradición vernácula, y asociada con el pasado, vs. la música popular como esencialmente distinta al folklore, asociada al presente, a los medios de comunicación modernos y al consumo masivo. La segunda acepción es la desarrollada por la industria fonográfica transnacional desde sus inicios a finales del siglo XIX (Barfe, 2004), y explícita en un reporte de ventas mundiales en 1953. De trescientos millones de discos vendidos en el año, se estimó que un 2% correspondía a «música operática», otro 2% a «música clásica», y el resto a «canciones populares».¹⁵

Como ocurrió en Estados Unidos desde una perspectiva racial (Sutton, 2016), es de significativo interés que en el contexto de las industrias culturales de mediados del siglo XX en Colombia, la crítica cultural periodística establece una comprensión dual del término música popular como categoría discográfica. La música popular *selecta*, muchas veces asociada a la hoy llamada música popular Latinoamericana, es distinguida (en sentido Bourdieusiano) al reconocerle valor «artístico». Un ejemplo es la grabación Zeida de los boleros *Embrujo* y

¹⁴ «Programas Musicales». *La República*, Bogotá, diciembre 27, 1956, p. 5.

¹⁵ «Trescientos millones de discos consumió el mundo durante 1953». *El Diario*. Medellín, abril 21, 1954, p. 2.

Sigamos pecando con el trio cubano Hermanos Rigual, que se consideró como una muestra de «la canción moderna popular hecha por lo alto, sin lágrimas ni cursilerías». Otro ejemplo, aún más claro, es la publicación de listados de los *mejores* discos del año siguiendo el criterio de los periodistas. Su contenido establece otro nivel de tensión, dadas las marcadas diferencias con listas de criterio *comercial*, donde son comunes discos juzgados peyorativamente.

Muchos de estos últimos son ejemplos tempranos de una otra concepción de música popular, que agrupa la constelación tridimensional desarrollada en la región cafetera de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Norte del Valle, aún vigente hoy a través de las industrias culturales.¹⁶ A saber: la música de carrilera llamada también música guasca, donde *La Cuchilla* de las Hermanitas Calle es un éxito ampliamente reconocido; la parranda o música parrandera de diciembre representada por canciones de la época observada como *El Grillo* de Antonio Posada, por la producción prolífica entre los años 60 y 70 de Gildardo Montoya (nacido en Támesis, Antioquia),¹⁷ o por éxitos posteriores como *La Boquitrompona* grabada en 1987 por Bernardo Sánchez (original de Santa Barbara, Antioquia);¹⁸ y la música de despecho, asociada a la música graba por Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo desde los años 50, y representada hoy por estrellas como Darío Gómez y su célebre *Nadie es Eterno en el mundo*. Aunque en las fuentes del período observado aún no se usa el término música popular para nombrar ese conjunto de músicas, en las distintas reseñas de música carrileruda sí se describen características particulares de cada una de las variantes.

Otra una característica nodal del momento histórico observado es que la noción de música colombiana o «nacional», se evidencia en expansión y mutación, en el sentido explorado por el trabajo de Wade (2000) donde confluyen música

¹⁶ Ver: Discos Fuentes. [s.f.]. «Historia de La Música Popular En El Siglo XX: Con Sabor a Carriel»

¹⁷ Moncada, Fabio Nelson Ortiz. 2020. «Biografías de La Música Parrandera Paisa de Antioquia Colombia: Gildardo Montoya». *Biografías de La Música Parrandera Paisa de Antioquia Colombia* (blog en: <http://musicaparranderapaisa.blogspot.com/2011/01/gildardo-montoya.html>).

¹⁸ *La Boquitrompona* Bernardo Sánchez (1987 en: <https://www.youtube.com/watch?v=V8PogtJbsx8>); Ortiz Moncada, Fabio Nelson (2017) «Música parrandera paisa de Colombia. Colección de éxitos del ayer. Colección de música parrandera paisa, picante y maliciosa. Listado para escuchar (1.000 éxitos)» (<http://fabionelsonortizmoncada5.blogspot.com/>). Nota: «La versión original de ‘La boquitrompona’ se titula ‘Amor atómico’ y fue grabada por Miguel Ángel Nova, a mediados de la década de 1950. Luego, Bernardo Sánchez le cambio algunas frases y la tituló ‘La boquitrompona’ en el año 1987» (*ibid.*).

tropical de la Costa Atlántica, identidad afro-descendiente, e identidad nacional.¹⁹ El lector encontrará que en general la música colombiana se opone a la música extranjera, y que en primera instancia muchos textos la entienden en términos de bambuco, guabina, torbellino, pasillo y coplas que representan la música tradicional, vernácula y hegemónica desde una mirada Andino-céntrica. En contraste, cuando Restrepo Duque reportaba el éxito del «porro» en Estados Unidos y en México entendiendo el término «a la manera norteamericana», es decir «contando como tal los paseos, las cumbias, y los merengues» fue enfático al argumentar en contra de quienes «consideran que esta música no representa a Colombia». Su conclusión fue directa: «aceptamos el nacionalismo de la música costeña»;²⁰ punto reiterado cuando reseña la presentación en Medellín del grupo folklórico de música y danzas afro-colombianas organizado por Delia Zapata Olivella: «Música colombiana es [la] del interior y la de la costa. No puede subestimarse la última como lo quieren algunos *negróforos* criollos».²¹

Otra dirección en la expansión de la noción de música colombiana buscaron voces como la del periodista Gonzalo González. Este reclamaba un concepto plural que incluyera las creaciones de colombianos en el marco de la cultura *universal* europea: «Debe entenderse que ella no se compone exclusivamente de guabina y torbellino, pasillos y bambucos, porros y cumbiambas», pues según González:

Música colombiana es, y no sobra decirlo, la compuesta por artistas colombianos, bien se trate de un concierto, de una sinfonía, de una suite, etc., y aunque el tema de la composición no verse sobre motivos o aires colombianos. La otra es, ya se sabe, música popular colombiana, que no ha de menospreciarse, por cuanto encierra el tesoro de lo folklórico y vernáculo y expresa una tradición y un sentimiento respetables.²²

¹⁹ Ver Darío Blanco Arboleda (2018) para un análisis de la música de la Costa Atlántica como «cultural continental» a través de su rol en procesos de identidad transcultural o intercultural en México y Latinoamérica.

²⁰ Restrepo Duque, Hernán. «El Triunfo Del Porro». *El Diario*, Medellín, abril 22, 1953, p. 2.

²¹ «Qué es y cómo está integrado el grupo folklórico costeño de Delia Zapata Olivella». *El Diario*, Medellín, 13 de octubre de 1954, p. 2. Nota: Ver también los textos periodísticos de su hermano Manuel Zapata Olivella sobre la cultura musical afrodescendiente de la Costa Atlántica: Zapata Olivella, Manuel. «La Cumbia, baile del litoral Atlántico». *Cromos*, 26 de abril de 1954, p. 12-13, 58.

²² González, Gonzalo, «La Música Colombiana». *El Diario*, Medellín, 28 de enero de 1949, p. 4.

El bambuco: muerto como folklore y resucitado como patrimonio

En 1954, Ramón Carrasquilla Pena integrante del Dueto de Antaño afirmaba que bambucos «como Las Mirlas no mueren nunca».²³ El músico escribía con tono indignado en contra de un artículo de la revista *Medellín Musical* firmado con el pseudónimo «Mefistófeles», autor que «decidió salir de su caverna a insultar el alma musical de nuestra raza encarnada en el bambuco», «nuestro aire máximo», que «canta eternamente las endechas del *hombre simple, amoroso y tierno* que no siente ese *veneno morboso de lo moderno*, que acaba por *degenerar* el sentido emocional de la vida tranquila». En el argumento de Carrasquilla, una defensa del género musical suscitada por los «agravios» de «enemigos» como alias Mefistófeles, se puede leer la percepción de un riesgo inminente donde la posición del bambuco como único símbolo musical de la nación está bajo amenaza. Por esto, es necesario para el músico concluir reafirmando precisamente ese rol: «nuestra *patria* será conocida y apreciada siempre a través de su música *folklórica*, y el bambuco tiene su sitio prominente que nadie podrá quitarle. Pasaran todos los aires propios y extraños, y siempre tendremos en el bambuco al *embajador* desinteresado y grande de Colombia».

Con este texto sobre la *inmortalidad*, quiero introducir una serie de piezas periodísticas donde distintos comentaristas presentan el bambuco como una expresión cultural cuya *época dorada* era un asunto perteneciente al pasado. Algunos sentencian su *muerte* con amargo pesimismo al igual que la de otras formas de música colombiana andina relacionadas. A la vez que se lamenta el fallecimiento de viejos cantores en condiciones de miseria, la música se considera relegada al olvido por el desinterés de las audiencias masivas del momento. Otros comentaristas claman por apoyo institucional para *reivindicar* o *revaluar* el bambuco, y dan cuenta de un movimiento en el sentido contrario, a la vez que evidencian una situación de crisis. En las siguientes páginas presentaré entonces dos tipos de discurso interrelacionados: uno versa sobre la *muerte* del bambuco, y otro sobre su *resurrección*.

²³ Carrasquilla P. Ramón, «La Inmortalidad Del Bambuco». *El Diario*, Medellín, 7 de julio de 1954, p. 7.

Sobre la muerte del bambuco

A mediados de 1951 la prensa se quejaba porque durante la reciente visita a Medellín de Enrique Figueroa, «una de las figuras más importantes de la canción colombiana» y autor de la icónica canción *Aguardiente de Caña*, en ninguna de «las dos grandes emisoras» de la ciudad «hubo espacio para él». Según explicaban, el artista «gusta de cantar bambucos, y el bambuco tiene poca cotización entre nuestros programadores». Al ser entrevistado Figueroa, es evidente un sentimiento de decepción por el «destino de los creadores de música criolla» En su opinión «los compositores colombianos nos tenemos que conformar con hacer música para oírnosla nosotros mismos. El gobierno nos tiene en un abandono absoluto». Su posición se presentó con tono drástico cuando respondió a la pregunta: «Qué opina sobre el estado actual de la música colombiana?: Que está muerta. Por culpa del gobierno [...] Con su *ruana* y sus *alpargates*, como vivió siempre desapareció nuestra música en el *maremágnum del modernismo y de la importación*».²⁴

Meses después, el evento de la muerte de Pedro León Franco el 16 de enero de 1952, conocido bajo el pseudónimo Pelón Santamarta, fue cubierto en diferentes notas periodísticas. Con tono de denuncia, una de ellas reportó como el «compositor y cantante medellinense», murió «ciego, paralítico y casi indigente».²⁵ Con esto se estableció un paralelo entre el estado de la música y el de viejos compositores e intérpretes, reiterado otra reflexión sobre el significado de la muerte del artista: con él fallecía la autenticidad de una música «desfigurada» con versiones «modernas», y amenazada por «las estridencias de la moda»:

Hacia muchos días que las noches serenateras habían perdido para Pelón Santamarta los encantos juveniles, que había dejado de ser ese gran señor de la aventura que brillara en los garitos y enamorara las muchachas románticas con sus cálidos sonos bambuqueros. Detenido en su gloria, miraba pasar los días, triste y amargado, y se llenaba de justo coraje cuando escuchaba aquellos bambucos y pasillos salidos de su inspiración —la ‘Antioqueñita’ con acentos de himno triunfal, el ‘Invierno’ nostálgico de lluvias como lágrimas, o el del viejo que cantaba bajo un árbol de la selva la tragedia de las hojas que se llevaba el viento— destrozados por algunos intérpretes de hoy que se empecinan en modernizar, desfigurándolos, aquellos aires que cifran su encanto,

²⁴ «Enrique Figueroa Considera Muerta La Música Colombiana». *El Diario*, Medellín, 22 de agosto de 1951, p. 2, 6.

²⁵ «Ciego, paralítico y casi indigente murió el músico Pelón Santamarta». *El Diario*, Medellín, 17 de enero de 1952, p. 5, 6.

precisamente, en su sabor añejo, como los buenos licores y los tiples de Pepe Arango. [...]

El Gran Capitán del bambuco colombiano, ha muerto. Y parece que del gigantesco tiple que es la música nacional, se hubiera desprendido una cuerda, una de las últimas que mantienen la vigencia espiritual de la canción criolla, y de ese instrumento humilde y parrandero que trajo a Medellín Pelón un buen día del año 1897 para acompañar los bambucos que venía a enseñarnos, y al cual, como a su introductor, van alejando un poco más todos los días, las estridencias de la moda.²⁶

Este mismo tipo de reflexión apareció un par de años después, en una entrevista con otra vieja gloria del bambuco, don Enrique Gutiérrez Barrera conocido como Cabecitas, nacido en Medellín en 1877, cantante, y voz de Pelón Santamarta. Cabecitas era considerado entonces como «uno de los pocos artistas de los últimos años del ochocientos que *sobreviven*, y que fueron por entonces ídolos populares a través de sus canciones, de sus bambucos sentimentales, y de su romántico peregrinar nocturno al pie de las ventanas de las novias y de las núbiles muchachas de ese tiempo». El texto periodístico, a la vez que destila nostalgia por un pasado glorioso que se desdibuja con la vejez y la cercanía a la muerte de sus protagonistas, ubica el género en la esfera del patrimonio cultural:

[Cabecitas es] un viejo cantor, que vive anónimo y olvidado, y que a duras penas recibe una humilde jubilación del distrito por 14 años de servicios que le prestó [... Vive] aferrado a sus recuerdos, único oasis que le queda en su ancianidad, esperando, tranquilo, la hora definitiva de su ya casi octogenaria humanidad silenciosa. [...]

De la vieja bohemia romántica ‘muy fin de siglo’ solo queda ya un poco de leyenda, un mucho de recuerdo, y uno que otro personaje que por aquellas calendas se saturó del ambiente y vivió en toda su intensidad lo que ya es *patrimonio* de un lejano pasado.²⁷

Con el texto «El folkore popular: la muerte de las viejas canciones» publicado en 1954, el investigador pionero de la musicología en el país Andrés Pardo Tovar, esbozó un modelo de tres períodos para la historia de la música folklórica colombiana «criolla», donde el presente se interpretó de forma marcadamente pesimista. A la era fundacional de las «canciones de la

²⁶ «La Muerte de Pelón Santamarta». *El Diario*, Medellín, enero 23, 1952, p 2.

²⁷ Montoya, Federico, «Cabecitas, el viejo cantor de bambucos recuerda todavía sus viejos tiempos». *El Diario*, Medellín, 24 de marzo de 1954, p. 2.

independencia» (caracterizada por música de autores anónimos), siguió el período de las «canciones neogranadinas» (durante el cual aparecen los «autores nominados»), y a este el presente que el autor define como una era de «Muerte y transfiguración». Según Pardo Tovar, «la etapa que al presente vive *el pueblo colombiano* señala el momento en que una realidad estética deja de ser lo que fue para convertirse en puro y simple devenir». Su análisis hace énfasis en un proceso de cambio incontenible, donde las industrias culturales son el enemigo primordial de bambucos, pasillos, y demás música vernácula (en otras palabras, son el agente de muerte), mientras las apropiaciones por parte de músicos de formación académica ofrecen la esperanza de un devenir «transfiguración»:

Por senderos y pejugales van viajando las canciones campesinas únicas en que se perpetúan los rasgos tradicionales de un sentimiento folklórico que huyendo de las ciudades encuentra refugio precario en el agro. Los medios que la técnica moderna ha puesto al servicio de la reproducción grabada de la música, al tiempo que vienen reduciendo el campo de la inspiración tradicional colombiana, han contribuido a popularizar ritmos de giros melódicos extraños a nuestra idiosincrasia. Y esto constituye un fenómeno absolutamente explicable e, incluso, inevitable en nuestro tiempo. [...]

Si el pueblo deja de cantar su aire tradicional, sólo cabe buscar la perpetuación de la música criolla en las transposiciones que de ella suelen realizar los compositores eruditos. Transposiciones o estilizaciones que *rescatan del olvido* a los cantares de antaño.²⁸

Sobre la resurrección del bambuco

En 1954, Luis Uribe Bueno «conocido por sus doscientas y pico de obras» (que incluían pasillos, bambucos, guabinas, torbellinos, boleros, pasodobles y valsos), y después de retirarse de la orquesta de Lucho Bermúdez, manifestó que se concentraría en el incremento de la *música nacional*, tarea que había iniciado a finales de los años 40, participando en concursos institucionales, y además desde una labor pedagógica:

Al llegar a Medellín en el 47, reuní a todos los conjuntos intérpretes de música colombiana y comencé a enseñarles su interpretación, comenzando, naturalmente, por mis obras. ¿Pero, entonces qué les enseñé? La interpretación del bambuco, del pasillo, de la guabina y del torbellino, tal como yo creo que deben ser

²⁸ Pardo Tovar, Andrés, «El folklore popular: la muerte de las viejas canciones». *El Diario*, Medellín, julio 5, 1954, p. 2.

interpretados. Ellos, anteriormente, no hacían ninguna diferencia entre el torbellino y la guabina los interpretaban igual [...]»²⁹

La labor de Uribe Bueno, un músico de formación académica, ejemplifica en buena medida las *estilizaciones* que Pardo Tovar planteaba como única vía aceptable para *rescatar* del olvido a la constelación musical del bambuco. En su argumento está también implícito el problema de su *desfiguración* a través del estilo de intérpretes contemporáneos señalado por fuentes citadas en las páginas pasadas. Frente a este, el trabajo pedagógico de Uribe Bueno se sitúa como una solución estratégica, y su necesidad de enseñar habla sobre una falla o un quiebre en la tradición. Posiciones como la suya se mueven del pesimismo por el olvido o una transformación indeseada que erosiona la *autenticidad* de la música, hacia un optimismo que ve en las instituciones un actor fundamental para lo que aquí llamo *resurrección*, y que acentúa el carácter patrimonial que el bambuco y sus congéneres adquieren a mediados del siglo xx.

Hacia mediados de 1953 se preparaba en Medellín la «primera semana del bambuco», como una iniciativa del Estado a través del órgano de Extensión Cultural del Departamento a cargo del reconocido poeta Jorge Robledo Ortiz.³⁰ Su labor fue celebrada entonces por el periodista Federico Montoya Mejía, subrayando que Ortiz se ocupa en «hacer cultura empezando por estimular y divulgar lo propio, así se rasguen las vestiduras quienes creen que el ballet es la única manifestación artística digna de tenerse en cuenta». El mismo describía el venidero evento como uno de «recordación y de mínimo reconocimiento a la tarea» de distintos compositores y músicos del pasado y el presente «que quedará perdurable e incólume». Significativamente, haciendo una apreciación general anotó:

Aunque lenta, difícil y a veces penosa, la tarea de *revaluación* de la música vernácula de Colombia ha ido superando etapas, pese a cuanto por obstruir esta *labor colombianista* han hecho quienes pretenden vivir en continua ‘pose’ de alta cultura, y miran por debajo del hombro con desdén un tanto risible, a los compositores *criollos* [de] bambucos, pasillos, guabinas, torbellinos, etc.³¹

²⁹ «Que la música colombiana debe orquestarse para que triunfe en el exterior, opina Luis Uribe Bueno». *El Diario*, Medellín, 3 de marzo de 1954, p. 2.

³⁰ Montoya Mejía, Federico, «Con entusiasmo extraordinario se prepara en Medellín la primera Semana del Bambuco». *El Diario*, Medellín, 29 de abril de 1953, p. 2.

³¹ *Ibid.* Nota: Entre los compositores y músicos exaltados en el evento se mencionan: «Luis A. Calvo, Emilio Murillo, Pedro Morales Pino, Gabriel Escobar Casas, Alberto Urdaneta, el inmortal Pelón Santamarta entre los que pagaron su tributo a la *tierra*, y Carlos Vieco, Luis Uribe

La alta cultura y la tradición popular o folklórica que en la anterior cita se ven en tensión, parecen encontrar un lugar común cuando al año siguiente se anunció la apertura de una colección de discos en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín: «con cerca de 600 obras musicales de los grandes compositores foráneos y autóctonos». Entonces, el periodista Alberto Yepes afirmaba que «no hay lugar más adecuado que una biblioteca para deleitarse espiritualmente escuchando las preciosas obras de Beethoven, Mozart, Schubert, etc.; o las de Carlos Vieco, Pelón Santamarta, Morales Pino, Urdaneta y demás maestros del pentagrama nacional». En tono crítico denunciaba que «la música, la más genuina representación de *lo bello y lo sublime*, no ha gozado de las facilidades de divulgación», y anotaba:

El público en general es amante de la música clásica o autóctona, de su país o de los extraños, pero para escucharla no ha poseído lugares adecuados [...] pues los *cafés* que han sido los lugares difusores de la música de carácter mercantil, no son los sitios más indicados para escucharla, por los múltiples problemas que ellos presentan. La música es necesario oírla en un sitio donde el ruido no distraiga al oyente [...].³²

Por otro lado, además de otros concursos de música folklórica mencionados con frecuencia en la esfera pública como el financiado por la textilera Fabricato, a principios de 1954 la prensa comentaba el éxito del «concurso folklórico» realizado en el marco de «la segunda feria anual que acaba de culminar en la ciudad de Manizales». En este evento propuesto desde las columnas de ‘La Patria’ por César Jaramillo, artistas como Garzón y Collazos «fueron declarados fuera de concurso», y se reportaron como sobresalientes los «cálidos aplausos tributados a Carlos Vieco, a Luz Echeverri y Agustín Jaramillo, pilares del Grupo Folklórico Tejicóndor, uno de los triunfadores del certamen».³³ El reconocido ensamble de danza y música tradicional andina estaba integrado en su parte musical por la Estudiantina del Conjunto Tejicóndor (Rendón Marín, 2009: 199), y dos años más tarde formó parte de la comitiva enviada al congreso de Estados Unidos para representar la cultura *colombiana* durante el día del café. Dentro de un grupo «numeroso y pintoresco [...] los miembros del conjunto Tejicóndor, lucían sus trajes regionales y las muchachas tenían canastillas de flores»:

Washington, abril 15 (AFP). Un bambuco, bailado frente a las gradas del Senado de los Estados Unidos por el senador Alexander Wiley

Bueno, Jerónimo Velasco, Camargo Spolidore que ahora mismo están en función divulgativa».

³² Yepes, Alberto, «Discoteca pública tiene Medellín». *El Diario*, Medellín, 9 de diciembre de 1954, p. 2

³³ Restrepo Duque, Hernán, «Ecos de la Feria de Manizales: en el Concurso Folclórico hubo éxito, pero debe organizarse mucho mejor». *El Diario*, Medellín, 1 de febrero de 1956, p. 2.

(de Wisconsin), con Miss Colombia, y acompañado por el conjunto Tejicóndor; la distribución de muestras de ron, cigarrillos, café y pequeñas tazas marcadas 'Café Colombiano', a los miembros del Congreso de los Estados Unidos, por las reinas de belleza de Medellín y Manizales; una visita de los 50 miembros de Tejicóndor, de las reinas de belleza y de damas de los clubes de Jardinería de Manizales, a una sesión de la Cámara de Representantes. Esos acontecimientos marcaron el martes en Washington, el segundo día de la Semana Panamericana, que es el 'día del café'.³⁴

A través de concursos y patronazgo de grupos folklóricos es muy visible durante los años 50 en Colombia la participación de instituciones tanto estatales como privadas en un proyecto de revaluación de la tradición musical del bambuco.³⁵ Allí se inscribe lo que Rendón Marín (2009) describe como el resurgimiento de las estudiantinas a partir de los años 40 (ensambles de cuerdas que bajo el nombre de liras habían sido protagónicas durante el paso del siglo XIX al XX), en las que para entonces la música tradicional o folklórica andina era elemento fundamental del repertorio, y las «bandolas, tiples y guitarras una exigencia básica» (*ibid.*: 37). La formación de este tipo de conjuntos fue auspiciada inicialmente por grandes compañías del boyante sector industrial, y más tarde por otras como la Universidad de Antioquia (1963), la Universidad Nacional, el Banco Cafetero (1975), la Fábrica de Licores de Antioquia, y el Departamento de Antioquia (1970). Fue entonces nodal el rol de distintos tipos de instituciones en lo que aquí llamo la resurrección del bambuco; entre ellas la prensa, la industria, el sector financiero, y también la creciente industria disquera.

Un ejemplo importante es la compañía Sonolux de Medellín, que desde su primer año de operación en 1949 adquirió «con carácter de exclusividad los derechos de grabación totales» sobre las canciones de viejas estrellas como Pelón Santamarta,³⁶ y como Manuel Ruiz (Blumen), el entonces «enfermo y decaído... autor de 'Tálamo de Rosas', 'En el alma de una flor', [y] 'Las hojas de mi selva'». La transacción generó gran expectativa por la posibilidad de nuevas grabaciones de estas canciones, gracias a «esta nueva industria que

³⁴ «Doris Gil bailó Bambuco frente al Senado de Los Estados Unidos». *La República*, Bogotá, 16 de abril de 1958, p. 1, 16.

³⁵ Para fenómenos similares entre 1920 y 1950, ver: Santamaría-Delgado (2014, capítulo 2).

³⁶ «Serán exclusivas de Sonolux las canciones de Pelón Santamarta». *El Diario*, Medellín, 5 de octubre de 1949, p. 2.

tanto puede contribuir a la *salvación* del acervo musical colombiano». ³⁷ Al año siguiente se saludaba un nuevo lanzamiento del sello Lyra de esta compañía, con el titular: «'Ebriedad de bambuco' produjo el primer disco de Obdulio y Julian». En un texto entre crónica y ficción se narró el efecto del sonido del dueto «cantando un bambuco anónimo, 'Amor inútil', en «un tocadiscos de un café de la carrera Carabobo» en Medellín: «Nunca antes en esos modernos aparatos habían figurado los que hoy son los mejores bambuqueros de Colombia». Según la reseña, la grabación «tenía el sabor de lo puramente *raizal*, de lo *virilmente nativo*», el de «un bambuco que fue construido por algún anónimo poeta del *pueblo* [...] y quizás con la intención de que sólo lo escuchen sus *campos* y sus *ríos* vecinos». El propietario del café, «con alguna recóndita añoranza de sus buenos tiempos, desembolsó otras monedas» y así la canción alcanzó los oídos «[d]el dueño de otro café [quién] tal vez también supo de las serenatas *auténticas*, sin *mixtificaciones*». ³⁸

Además de Sonolux, otras compañías fonográficas de distintas partes de Colombia publicaron músicas en la constelación del bambuco durante la década de 1950, incluidas Discos Fuentes de Cartagena, Discos Atlantic de Barranquilla, Discos Vergara de Bogotá, Codiscos y Silver de Medellín, y también distintos «sellos independientes» como Sello Patria. ³⁹ Este último, especializado en «música colombiana» y «melodías de la patria», fue iniciado por Ciro Vega Aguilera, jefe del departamento de grabaciones de la firma De Bedout Hnos. una década antes, y entonces actor clave en la creciente industria disquera. ⁴⁰ En 1953, desde la posición de representante de las editoriales musicales Peer International y Southern Music de Estados Unidos, Vega manifestó su intención de trabajar en la difusión de «los aires colombianos en todo el continente», haciendo énfasis en «una gran demanda de música colombiana [en el exterior], especialmente porros y paseos. Aires costños en general». Sorprendentemente, ante la pregunta por la demanda internacional de bambuco, Vega respondió:

³⁷ «Manuel Blumen también cedió sus obras a la grabadora Sonolux». *El Diario*, Medellín, 13 de octubre de 1949, p. 2.

³⁸ «Ebriedad de Bambuco Produjo El Primer Disco de Obdulio y Julian». *El Diario*, Medellín, 7 de junio de 1950, p. 2.

³⁹ Ver: Guingue (2018: 388-391) para análisis de catálogos; fuentes primarias como «Discos Atlantic Catálogo General de Discos Atlantic, Pampa, Popular (1950-1952)» (Fonoteca Hernán Restrepo Duque y Guingue, 2018: 265, 347, sobre Sello Patria).

⁴⁰ *El Diario*, Medellín, 17 de diciembre de 1952, p. 2.

Menos. Estamos en una época en que el público está pidiendo dinamismo. Música de baile intrascendente, jovial, con mucho ritmo y juventud. Y, reconociendo como hay que reconocerlo, la alta jerarquía musical del bambuco y otros géneros románticos, es preciso tener en cuenta que no encajan en ese gusto de ahora. Pero, con todo, se enviarán bambucos. Puede llegarles su época.⁴¹

Un año más tarde, Guillermo Hernández de Alba, director de la Biblioteca Nacional en Bogotá, expresó como «[e]n todos los círculos ha sido muy comentado el disco long play lanzado recientemente por la fábrica Sonolux, titulado «Canta un tiple», que contiene ocho magníficas interpretaciones de aires colombianos, de Pacho Benavides, en tiple». De parte de la compañía, la biblioteca había recibido copias de cortesía de este disco, y con este también «dos grabaciones con interpretaciones de Garzón y Collazos y ‘Serenata Colombiana’, [otro larga duración] con interpretaciones de Obdulio y Julián.» Ante el gesto de Sonolux, Hernández de Alba anotó que este mismo constituía un hito: «Solo puedo decirle que es la *primera vez* que en la sala de música de la Biblioteca Nacional contamos con discos de música nuestra».⁴² El lanzamiento de «Canta un tiple» también fue elogiado en otras notas periodísticas, y a pesar de que no se registró entre los diez discos más vendidos de 1954, sí fue incluido entre los diez «mejores».⁴³

Considerando el contexto de bonanza y sobreproducción de la industria fonográfica del momento, una discusión de los primeros meses de 1956 en torno al aumento a la imposición Estatal de cuotas de música nacional para las emisoras del país, contrasta de forma importante con los ejemplos presentados hasta ahora: en ella se debate sobre una situación de escasez de «música colombiana grabada». Por un lado, la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (SAYCCO) proponía interpelar al Brigadier General Gustavo Berrio Muñoz para aumentar «el porcentaje de música nacional obligatoria al cincuenta en vez del veinticinco» que en el momento se proponía en discusiones sobre el estatuto de radio. Por otro lado, la Asociación Nacional de Radiodifusión (ANRADIO) pedía bajarlo al diez por ciento. Como explicaba Hernán Restrepo Duque, «sabido es que las emisoras de Colombia en general, programan con base en discos», y al mismo tiempo que «no hay discos grabados como para copar la mitad de los espacios radiodifundidos».

⁴¹ «Ciro Vega representará en Colombia la ‘Peer International Corporation’». *El Diario*, Medellín, abril 8, 1953, p. 2.

⁴² *El Diario*, Medellín, 23 de junio de 1954, p. 2.

⁴³ «Resumen artístico del año». *El Diario*, Medellín, 22 de diciembre de 1954, p. 2.

Meditando sobre las causas de esta situación, agregaba que:

No hay discos grabados porque la música colombiana, con excepción de la que firman dos o tres autores, no interesa en el exterior y por ende no la graban las marcas foráneas. Y no la graban las nacionales [...] [En] las emisoras criollas ahora esos pocos discos colombianos sonaran demasiado [...] El público se cansará de oírlos [...] Y claro, se grabará, cada día, menos música nacional. ¿Entendido?⁴⁴

Para finales del mismo año se celebró *Tierra Colombiana*, otra publicación de Sonolux, como «el primer disco conteniendo música colombiana, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Colombia». Su grabación a cargo de Luis Uribe Bueno fue realizada en el teatro Colón de Bogotá, llamada la «sala máxima del arte musical de nuestro país», y se hizo bajo la dirección musical de José Rozo Contreras, y con la cantante italiana Rita Jorio, que había sido profesora del conservatorio de la capital. Según la crítica cultural, *Tierra Colombiana* «automáticamente» se hacía «la más notable realización del año fonográfico», e incluía: «la Suite ‘Tierra Colombiana’... por una cara del disco, y cuatro canciones y el trozo sinfónico moderno ‘Burlesca’ por la faz contraria», además de «notas al dorso [...] escritas por el notable musicólogo Andrés Pardo Tovar».⁴⁵

Dos años más tarde, el lanzamiento del *Album de Ritmos Colombianos* un disco larga duración ideado por Jorge Arenas Lamus jefe de relaciones públicas de la Shell Colombia S.A., marcó un nuevo hito en el proyecto de *resurrección del bambuco*.⁴⁶ La compañía de Estados Unidos había iniciado exploraciones en Colombia desde 1936, y a pesar a pesar de que todo el crudo que producía se exportaba a su casa matriz, algunas voces exaltaban la importancia de su contribución «al progreso y al desarrollo industrial y comercial de Colombia».⁴⁷ El «disco, con ocho interpretaciones de música colombiana», se sumaba a otras actividades culturales de la Shell, y fue elogiado por el periódico conservador *La República* de Bogotá. Para este medio la publicación fonográfica era un ejemplo loable de «empresas interesadas en el culto de los *valores patrios*», y un aporte importante al fomento

⁴⁴ «Sayco pedirá 50 por ciento de música colombiana: pero no hay grabaciones suficientes para darle gusto». *El Diario*, Medellín, 7 de marzo de 1956, p. 2.

⁴⁵ «La Primera grabación de música sinfónica colombiana en discos Long Play acaba de aparecer en Sonolux y contiene obras del compositor José Rozó Contreras [Orquesta Sinfónica de Colombia.]». *El Diario*, Medellín, 5 de diciembre de 1956, p. 2.

⁴⁶ «Nuestra Música y La Shell». *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1958, p. 4.

⁴⁷ «La Compañía Petrolera Shell». *Industria Colombiana*, mayo de 1958: 19-21.

de un «sentimiento nacionalista», por parte de un actor central en el «progreso patrio».⁴⁸ En el texto de un par de reseñas se hace igualmente explícito el rol de la música en los procesos de construcción de nación, y se deja ver la misma nostalgia por la música andina del siglo XIX de anteriores referencias, a la vez que una noción multi-regional de música colombiana:

Nos sentimos como *rebautizados* en la religión del amor a la patria. Pocas cosas interpretan tan bien el sentimiento nacionalista, como los aires musicales. Un bambuco, aderezado de nostalgias y de saudades amorosas, nos conduce inmediatamente a la *reconstrucción* del escenario, de los personajes, de las vivencias, que son producto de la tierra nativa. Los pasillos y las guabinas son himnos de regionalismo. El porro, la cumbia y el merecumbé, constituyen todo un cuerpo diplomático de vinculación y acercamiento entre las gentes costaneras y las del interior. Son lazos sinfónicos, cadenas melodiosas. [...] Esta preciosa selección tiene el mérito de que comprende todas las comarcas del país: Antioquia, Santander, Boyacá, el gran Tolima, el Cauca Grande, la Costa Atlántica, Cundinamarca, los Llanos Orientales (véase figura 2).⁴⁹



Figura 2. *Album de Ritmos Colombianos*. Shell de Colombia S.A.1958.

Recuperado de: <https://www.discogs.com/Various-Album-Shell-De-Ritmos-Colombianos-Album/release/13586489>.

En síntesis, con la evidencia de archivo presentada hasta ahora, y tanto en discursos pesimistas como optimistas, es posible dilucidar que a mediados del siglo XX colombiano la constelación musical del bambuco atravesaba una situación de crisis que se puede leer como un proceso de cambio en distintos

⁴⁸ «Nuestra Música y La Shell». *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1958, p. 4.

⁴⁹ «Ritmos Colombianos». *La República*, Bogotá, 30 de diciembre de 1958, p. 4. «En ella han intervenido los grandes maestros y los mejores conjuntos especializados en el folclor nacional: Francisco Cristancho y su orquesta, Toño Fuentes, Elías N. Soto, Gonzalo Hernández, J. M. Trespalacios, Fulgencio García, Pacho Galán, el Trio Primavera, Lucho Bermúdez y su orquesta, Lucio García, León Cardona, Jaime Llano González» (*ibid.*).

aspectos. Su valor como *embajador* de la *patria* y como elemento musical de una identidad *criolla*, se ve amenazado por una modernidad que desplaza o transforma la tradición, a través de las industrias culturales, la proliferación de música foránea, y del nuevo papel de la música de la Costa Atlántica en la representación de la nación. Estos discursos develan nostalgia por un pasado ubicado en el siglo XIX, y ansiedad por la pérdida de una identidad nacional criolla heredada de la era colonial asociada a la región Andina, y al proceso de independencia y formación de una *república*.

La constelación musical del bambuco se transforma a través de la interpretación de artistas contemporáneos, en algunos casos evaluada negativamente como desfiguraciones del canon tradicional, y en otros positivamente como *estilizaciones* a cargo de quienes se aproximan a ella desde la música erudita. Desde las composiciones de viejas glorias del momento como Pelón Santamarta, hasta las versiones sinfónicas de discos como *Tierra Colombiana*, el bambuco hace el tránsito desde una definición como tradición de cultura popular hasta una nueva posición dentro de la *alta cultura*. Sin embargo, a pesar de la «labor colombianista», de «salvación», «reconstrucción» o «revaluación» llevada a cabo por distintos tipos de institución: el bambuco no es el favorito en la programación radial de música ni de los compradores de discos (como evidenciaré más adelante), tiene poca demanda en el exterior, y no es grabado en abundancia por las compañías disqueras domésticas, al punto de que los discos que existen a mediados de la década no se estiman suficientes para cumplir cuotas de música colombiana establecidas por el Estado. Si se ve esto como una situación de escasez, esta se puede entender como déficit de grabaciones de música hegemónica andino-céntrica que representa la nación.

En ambos discursos, desde el pesimismo al optimismo, el bambuco adquiere un carácter de patrimonio cultural, y se transforma en un problema de políticas culturales. Las voces que hablan de muerte aparecen como un certificado de defunción que justifica posteriores acciones de resurrección. Se puede afirmar desde la evidencia de archivo, que el bambuco se inmortaliza como patrimonio cuando se diagnostica su desvanecimiento como práctica cultural cotidiana, en un país que se transforma social y culturalmente en lo que Safford y Palacios (2002: 297-344) denominaron una «Nación de Ciudades».

En general, en estos discursos registrados en la prensa, la *autenticidad* de la expresión cultural del bambuco se ubica en el pasado, en lugares idílicos del campo colombiano asociados a la naturaleza, y a una idea de *campesino* del «interior del país» tan romántica como compleja. Esta última, de carácter

bucólico y pastoril, puede asumirse como la representación de un campesino hegemónico: generalizada, que no reconoce las grandes diferencias culturales regionales que caracterizan la historia del país. Se trata de un campesino *criollo* y racialmente *blanco*, hasta que se compruebe lo contrario: en el momento se registran argumentos sobre la participación de población afrodescendiente en la historia del bambuco, y a la vez reacciones de negación y resistencia.⁵⁰ Esta concepción de campesino resuena con representaciones como la de la portada del disco *Album de Ritmos Colombianos* publicada por la Shell o la de *Horizontes* famosa obra del pintor Francisco Antonio (véase figura 3). Se podría decir que se trata entonces de la versión andina de un campesino estetizado con un código de belleza definido por la nostalgia del pasado de una nación *imaginada* en el sentido propuesto por Benedict Anderson (2006): una ficción que produce una ilusión de unidad.



Figura 3. Horizontes (1913).

Francisco Antonio Cano nacido en Yarumal, Antioquia (1865 -1935).
Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Horizonte,_Francisco_Antonio_Cano,_1913.jpg.

⁵⁰ Para argumentos sobre el aporte afro-descendiente en el bambuco ver: Isaza, Ignacio. «Lo Que es y lo que no es 'folklore'». *El Diario*, Medellín, abril 4, 1949. p. 2; y «La verdadera característica de la Música Popular Colombiana». *El Diario*, Medellín, noviembre 14, 1953. p. 2, 8. Para argumentos en contra ver: Elías, Don «No toda la música folklórica es anónima: 'Don Elias' refuta la tesis de Ignacio Isaza». *El Diario*, Medellín, 20 de abril de 1949, p. 2.

Ruido, mal gusto y carrilera: la música que asusta a los periodistas y a la clase educada

El conjunto de voces reunidas en las siguientes páginas, conforman un discurso que contrasta con los observados hasta ahora en relación con el bambuco. Se trata de un discurso de *pánico moral*, radicalmente crítico con el «ruido» que suena con frecuencia y volumen exagerados por la radio, traganíqueles, tocadiscos, y altoparlantes. Es un discurso pesimista sobre el efecto de la creciente industria fonográfica nacional en la cultura musical. Un discurso sobre el «mal gusto» de la gran audiencia de música grabada, que en gran parte se ubica en el campo, además de las ciudades adonde siguen llegando cada vez más inmigrantes rurales. Al usar el término *ruido* se descalifican diferentes tipos de música que se sitúan en oposición a lo que algunas voces llaman «la verdadera música». Es el caso de la música extranjera afro-cubana, la música «costeña» del litoral Atlántico, y en particular, de aquella denominada en un sentido peyorativo como música de «estilo carrilerudo», «tipo carrilera», «música carrileruda» o «guasca».

Sobre la decepcionante industria disquera nacional y las cruzadas contra el ruido

Una nueva industria artística ha comenzado a nacer en Colombia, y a juzgar por las realizaciones ya cumplidas de algunos de sus promotores, están destinadas a salvar el rico acervo folklórico colombiano y a dotar al país de una colección de lo mejor de sus ritmos y canciones populares, folklóricos y cultos, en las voces y en la ejecución de los más connotados artistas nativos.⁵¹

Hacia finales de 1949, pocos meses después de que nuevas fábricas de discos como Sonolux y Silver iniciaran actividades en Medellín, Hernán Restrepo Duque usaba la consigna «Vamos a apoyar a las grabadoras!», como título de un texto marcadamente benevolente con el creciente sector. Allí se perfilaba como defensor de las grabadoras en vista de las promesas que representaban en el campo estético. En este momento, además de pensarlas como «destinadas a salvar el rico acervo folklórico colombiano», destacaba el gran cambio histórico que estas significaban para compositores, cantantes y músicos. Es a ellos a quiénes en gran medida se dirige en el texto, al punto de plantear su apoyo

⁵¹ «¡Vamos a apoyar a las grabadoras!». *El Diario*, Medellín, 19 de octubre de 1949, p. 2.

como «una obligación de todos los artistas», teniendo en cuenta las nuevas «conveniencias» económicas y publicitarias, e insistiendo que se trataba de «una nueva fuente de ingresos que, con la que les ofrece la radio y las presentaciones vivas, formará un buen respaldo económico que les permita la dedicación total al arte» (*ibid.*). Este argumento sobre la relación entre artistas colombianos y grabadoras, fue extendido hasta el punto de resonar con la lucha de un sector industrial colombiano, que se presentaba así mismo como la promesa de un mejor país cuando presionaba por medidas proteccionistas y prohibición de importaciones (sin hacer mención alguna de la problemática sindical, o la tensión inherente a las industrias culturales entre artistas y disqueras):

Hay que halagar a los empresarios señores artistas. Permitirles una ganancia que garantice la supervivencia de esta clase de empresas, y con ellas más y mejores oportunidades para ustedes en el futuro.

Fuera de lo que ello les conviene como publicidad. Una de las marcas antioqueñas, por ejemplo, distribuirá en todo el continente sus productos y los nombres de los artistas que para ella graben se harán famosos en Méjico, en Argentina, en Venezuela, en Chile, como los de los artistas de allá se han consagrado entre nosotros abriéndoles a ellos comercios nuevos [como ha sido el caso de] Arvizu, Vargas, Martini, Romani, [y] Los Panchos, entre muchos, a quienes los traganíqueles y emisoras han popularizado gracias a sus grabaciones (*ibid.*).

Irónicamente, seis meses después en la misma sección a cargo de Restrepo Duque, su posición era completamente distinta en la columna «¿Y la censura para las grabaciones?», donde su tono casi apocalíptico denotaba desengaño y temor:

Va a ocurrir algo, o está ocurriendo ya mejor dicho, que requiere la más pronta atención del gobierno: las grabaciones fonográficas nacionales.

Porque resulta, que sus explotadores emplean el comodísimo sistema de comerciar con el mal gusto, desgraciadamente muy común de las gentes colombianas, en contra del arte y de la cultura nacional y del nombre de este arte y de esa cultura en el exterior.

[...] Pero es el caso, que algunas de esas empresas, no solo han burlado la buena fe del pueblo colombiano, sino lo que es peor se han dedicado a la fabricación en grande escala, de discos que son perjudiciales, tan perjudiciales como las películas *vulgares*, como las novelas *pornográficas*, como las *drogas heroicas*. Y el gobierno debe intervenir pronto, ya sea negando su colaboración con tales empresas, o si es que es posible impidiendo su funcionamiento radicalmente,

en favor de los oídos de los pobres colombianos, en favor de *los artistas de verdad*, de los que cultivan su arte con honradez y con eficiencia, y para evitar a la patria vergüenzas de gran calibre en los países a donde salen esas grabaciones.

Se pueden hacer discos comerciales, frívolos, sin ningún valor artístico y comercial si se quiere, pero conservando las reglas elementales de *la ética y del buen gusto*. Pero, amparados por una tolerancia sin medida, por un verdadero *libertinaje*, se están produciendo en territorio nacional, grabaciones eléctricas, que piden a gritos un castigo ejemplar, no sólo para los intérpretes, que son más bien verdugos del pentagrama, sino para los productores de tamaños bodrios.

Urge, pues, así como existe una junta de censura para las películas, y un control para el expendio de drogas heroicas, un organismo que evite de una vez su circulación.⁵²

No es difícil encontrar textos en la misma línea durante los siguientes años, que de forma radical y fúricamente enfática exigen la intervención tanto del Estado como la de la Iglesia Católica. En general estos insisten en la necesidad de mecanismos de censura para disqueras y emisoras de radio, y cuotas de un mínimo legalmente aceptado de «buena música», como estrategias de regulación que varios conciben como una *cruzada* moral y cultural.

Uno de los ejemplos de tono más sangriento, es el artículo «Es indispensable una revaluación del concepto musical del pueblo colombiano»,⁵³ escrito por el maestro Gabriel Escobar Casas (nacido a fines del siglo XIX en el Tolima, y para entonces reconocido compositor, percusionista e investigador en musicología y folklore de considerable experiencia internacional). El texto fue escrito como una reacción a su corta experiencia como director artístico de la fábrica de discos Atlantic de Barranquilla en 1951, una compañía fundada un año atrás por un grupo experimentado de distribuidores de discos importados y nacionales de distintas partes del país (Guingue, 2018, 231-268). En este, la posición conservadora y católica a ultranza del autor se va lanza en ristre contra las compañías disqueras colombianas. Calificándolas de «hampones musicales», pide escalar sus denuncias ante instituciones como la Dirección de Educación del Departamento de Antioquia, Sociedad de Mejoras Públicas, la Iglesia Católica y la prensa, quienes según él tienen en

⁵² «¿Y la censura para las grabaciones?», *El Diario*, Medellín, 5 de abril de 1950, p. 2.

⁵³ Escobar Casas, Gabriel: «Es indispensable una revaluación del concepto musical del pueblo colombiano». *El Diario*, Medellín, 12 de marzo de 1952, p. 2, 7.

sus manos «la defensa de nuestra cultura» y la posibilidad de tomar medidas ante lo que considera una «avalancha pecaminosa que se denomina música comercial». Su texto continúa haciendo un contraste entre un pasado idílico y su propio y un presente amenazado por «esta *droga heroica que se denomina música de combate*, que rebaja el concepto *moral* de nuestro pueblo, que lo *corrompe y envilece*, que lo entrega al *vicio* y lo hace fácil presa del *escándalo* y la *depravación*»:

Entre aquella época y la de hoy, media un abismo. El mambo, la guaracha, el porro, el merengue y todos sus congéneres, están desplazando nuestra auténtica música nacional, sumando a ello el perverso deleite de algunos fabricantes de discos para máquinas parlantes que han lanzado al mercado un millar de estas producciones que *envilecen y depravan* el corazón del pueblo, que encienden llamaradas de pasión insana en el pecho de sus oyentes y borran de su corazón todo sentimiento de recato y dignidad. Porque, con esta clase de música, la mujer deja de ser el más bello interrogante, para convertirse en el acto en un centro de reacción biológica.

Yo denuncié ante el pueblo de Colombia, ante las altas autoridades civiles y eclesiásticas, ante los altos poderes de la nación, a estos traficantes de marihuana musical, cuyos fines comerciales deben estar vigilados por una Junta de Censura que garantice la salvaguardia de nuestras costumbres, la pureza de nuestro idioma, el respeto por la sociedad donde se vive, la decencia en el decir, el recato primordial que merece la juventud y aún más: la veneración por nuestras mujeres llámense estas hijas, hermanas, esposas o madres.

[Es necesario] un proyecto de ley... en el cual defiendan lo que aún nos queda de tradición: nuestra música vernácula, nuestros cantares, nuestra decencia, nuestra dignidad ya ida a menos en las letras de una gran cantidad de discos fonográficos editados dentro y fuera del territorio de la república por fábricas de bajo prestigio y sin *responsabilidad moral* de ninguna especie. Porque, es que al frente de estas empresas se encuentran como *directores artísticos individuos analfabetamente musicales, sin cultura artística de ninguna especie y con un concepto ético menos que negativo*. [...]

Nada podemos hacer los que ponemos nuestro desinteresado esfuerzo por nuestra revaluación musical si para ello no contamos con el apoyo oficial, con la sanción de la sociedad, con la ayuda de los altos poderes civiles y eclesiásticos para una cruzada [...]

De la misma forma, en *La República* de Bogotá se registran voces que también abogaron durante la década de los 50 por una cruzada cultural y moral. Expresando ansiedad y pánico por la proliferación de ciertos tipos de música a través de las emisoras, se aplaudió la regulación de sus horarios, a la vez que se exigió la regulación de su programación musical por parte del gobierno. Bajo el título «Música de verdad», un texto de 1955 pedía la imposición de cuotas anotando que «con raras y ejemplarizantes excepciones, las radiodifusoras han continuado siendo simples moledoras de discos de la peor calidad artística», y denunciaba el desinterés del Estado y la falta de «remordimiento» de las disqueras:

Tan atrasados estamos que ni siquiera hemos superado los gustos de la barriada. Gran parte de la programación se dedica a transmitir ruidos y gritos que más parecen mensajes para tribus africanas que para un pueblo que tiene la pretensión o la ingenuidad de decirse civilizado y creerse culto. [...]

Sin embargo, ya es hora de iniciar una cruzada para librar a nuestras masas de uno de los más torturantes medios de expresión del mal gusto que tenemos que padecer a cada instante.

La radio debe convertirse en vehículo de difusión artística... de enculturación musical del pueblo colombiano. Es preciso hacerle conocer a nuestras gentes la buena música y para ello debe imponerse, como iniciativa de los empresarios mismos, que por lo menos un 35% de la programación diaria sea de verdadera música.⁵⁴

Un par de meses más tarde, justo después de terminado el mes de diciembre, otro comentarista de Bogotá usó el título «Cruzada contra el ruido» para aplaudir lo que se describe como un propósito del ministro de comunicaciones:

Nos referimos a la idea de prohibir, en las calles capitalinas, el uso de altoparlantes o amplificadores de sonido que, como bien lo dice el ministro, dan a la ciudad un aspecto de pueblo. [...]

En realidad, nada hay que le dé un peor aspecto de incultura a nuestros pueblos y ciudades que esa serie interminable de ruidos y gritos que, día y noche, los envuelven en atormentadora sordina.

El concierto atronador de pitos que forman los automovilistas impacientes o histéricos, el uso de la bocina de los carros en lugar del timbre de la casa para llamar a alguien, el resonar incontrolado de los

⁵⁴ «Música de verdad». *La República*, Bogotá, 29 de octubre de, 1955, p. 5.

traganíqueles que muelen ritmos africanos y la estridencia de ciertas emisoras en las que no sólo se atenta contra la cultura musical sino contra el lenguaje mismo todo llevado a exagerados extremos de *vulgaridad* y *mal gusto* hacen de la ciudad un lugar de suplicio [...]

Los amplificadores no son más que un complemento de aquel sistema para ensordecer y atormentar... porque cuando no es la voz aguardientosa de un locutor que no sabe hablar castellano, es el estrépito de una canción arrabalera [...].⁵⁵

A finales de 1956, en medio de un momento de boom de la creciente industria fonográfica del país, otro comentarista agradecía el gesto de ciertas emisoras en Bogotá que durante las festividades navideñas regularon la programación musical. Anotaba la importancia de mantener «un mínimo de obras folklóricas nacionales» en los programas musicales, para hacer contrapeso a una «multitud de ruidos inconexos que hieren los oídos y no dejan nada agradable en el espíritu». El enemigo cultural es nombrado en este texto con el término música popular:

Las radiodifusoras capitalinas tuvieron el buen gusto, en casos honrosos, de eliminar la música llamada popular y transmitir en cambio obras brillantes y selectas que contribuyeron a dar una nota de altura y plenitud sobre un paisaje lleno de composiciones que parecen surgir del peor de los gustos. Un criterio inexplicable confunde, por motivos que ignoramos, la música folklórica con esta otra que sólo cabe dentro de lo pornográfico. Nada más falso que incluir en ella, por ejemplo, nuestros bambucos o nuestras guabinas que tan pulcra y diamantínamente simbolizan los sentires de nuestros auténticos y sanos campesinos que no han caído en pasiones y vicios violentos.⁵⁶

A la luz del material de archivo expuesto hasta este punto, y desde una mirada analítica de la abundancia de juicios estético-morales que componen los distintos argumentos, es posible abstraer una serie de pares de oposición entre nociones, ideas, motivaciones para tomar acción en el campo cultural, o concepciones de la naturaleza de distintas instituciones sociales. Estas se derivan del bien conocido eje dialéctico de *alta/baja cultura*, y proveen un mapa de las tensiones ideológicas propias del momento histórico observado a través de discursos sobre música. Me permito a continuación organizar las dicotomías en los siguientes tres grupos interrelacionados:

⁵⁵ «Cruzada contra el ruido». *La República*, Bogotá, 2 de enero de 1956.

⁵⁶ «Programas Musicales». *La República*, Bogotá, 27 de diciembre de 1956, p. 5.

• **Virtudes vs. vicios:**

Buen gusto	/	Mal gusto.
Arte, cultura nacional, folclore		Pornografía, drogas heroicas, música comercial pecaminosa
Buena fe, ética, respeto, recato, costumbres, prudencia, decencia		Vulgaridad, libertinaje, llamaradas de pasión insana, pecado
Nuestras mujeres (hijas, hermanas, esposas o madres): mujer como «el más bello interrogante»		Mujer como mero «centro de reacción biológica»

• **Música vs. ruido:**

La buena música, la verdadera música, nuestra auténtica música nacional	/	La música llamada popular: discos perjudiciales, frívolos y de bajo valor artístico, que envilecen y depravan el corazón del pueblo
Ritmos y canciones populares, folklóricos y cultos, música brillante o culta, aires populares clásicos		Ritmos africanos, el estrépito de una 'canción' arrabalera, música de combate
Música Andina: bambuco, guabina, torbellino, y otros		Música de la Costa Atlántica: Porro, merengue, merecumbé, cumbia, mapalé, y otros
Música colombiana		Música extranjera: mambo, guaracha cubana, corrido mexicano, y otros
[Sonidos y cantos]		Ruidos y gritos que parecen mensajes para tribus africanas, estridencia de ciertas emisoras, voz aguardientosa de locutores, resonar incontrolado de traganíqueles
[Paisaje sonoro del siglo XIX sin tecnologías de sonido]		Música en radios, parlantes, traganíqueles, y cuñas radiales y voces de locutores

• **Civilización vs. barbarie:**

Ansiedad por recuperar un pasado mejor, por replantear concepto musical actual del pueblo, y por educar	Intereses comerciales de disqueras y radio
Un pueblo que tiene la pretensión o la ingenuidad de decirse civilizado y creerse culto	Fábricas y disqueras de bajo prestigio y sin responsabilidad moral, consideradas: traficantes de marihuana musical
Instituciones que protegen y difunden folklore, música colombiana, música culta y música popular de alta calidad artística (colombiana o extranjera)	Directores artísticos de disqueras: individuos analfabetamente musicales, sin cultura artística y sin ética
Artistas «de verdad»	Músicos colombianos de bajo nivel, verdugos del pentagrama
Autoridades estéticas en el exterior	Mala imagen del país en el exterior

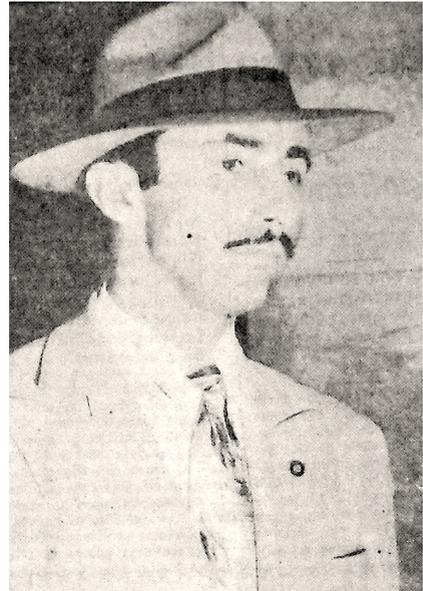


Figura 4. Antonio Posada, intérprete y autor de *El Grillo* (1950). *El Diario*, Medellín, 17 de enero de 1951: 2.

Sobre la asimetría entre valor artístico y comercial, y el éxito del estilo «carrilerudo»

Un hito del primer año de la década de los 50 fue la consolidación como nueva estrella discográfica de Antonio Posada, a quién la prensa describía como un «oscuro ciudadano aficionado a la música, [que] pasó de golpe y porrazo al primer plano de la popularidad nacional gracias a una melodía extravagante». Original del municipio de Riosucio (Caldas) y un reciente inmigrante en la ciudad de Medellín, Posada se reconocía a sí mismo como neófito en la música, a la que decía haber llegado después de iniciarse como «recitador» o «intérprete poético», y tras «numerosas presentaciones teatrales en Pereira especialmente y en casi todas las ciudades de Caldas» (véase figura 4).

Sin mayores precedentes, una de sus primeras grabaciones que incluyó la canción *El grillo* —clasificada como «parranda»— fue destacada entre la producción navideña de las disqueras domésticas, y poco después como «el disco nacional que más venta obtuvo durante el año de 1950». Publicada con el sello Silver como parte del trio Antonio Posada y sus Tumaqueños, con el «merengue» *Se largó mi hija* por la segunda cara, al disco se le asignó «Valor artístico, 2. Valor comercial, 5», juzgándolo de forma ferozmente negativa:

La primera [El grillo] es una pieza de tipo humorístico cantada en el estilo que se ha impuesto para esta clase de música y que no puede ser peor porque no queda espacio: de letra chabacana y no exenta de cierta gracia, aunque vulgar e intolerable cuando se oye por la primera vez [...] una melodía extravagante, con ribetes humorísticos y pésimamente cantada [que] se metió en los oídos de todo el mundo, de la gente culta y del pueblo que pulula en las cantinas de arrabal.⁵⁷

Con una lírica cómica-erótica de doble sentido, el éxito de esta canción sobre un insecto que ataca en la oscuridad, se asoció desde entonces al término «disco de diciembre». Un indicativo de «producciones bailables con temas apropiados para esta época», que a fines de 1953 la prensa reconocía como un «título ya tradicional en el mundillo antioqueño que ha obtenido ‘inspiraciones’ de la ‘calidad’ de ‘El grillo’, ‘La Avispa’, ‘Senderito de Amor’, ‘El Mosco’ y otros».⁵⁸ En contraste con su éxito discográfico, la crítica de

⁵⁷ «El autor de ‘El grillo’ [Antonio Posada] nació en Riosucio y fue primero recitador», *El Diario*, Medellín, 17 de enero de 1951, p. 2, 7.

⁵⁸ *El Diario*, Medellín, 25 de noviembre de 1953, p. 2, 5.

otras dos publicaciones exitosas de Antonio Posada con el sello Lyra no fue mejor. Tanto el disco *Inés Venite Pacá / María Luisa* (una «guaracha» y un «paseo»), como el disco *Demacrada / Caricatura* (ambas etiquetadas como «tango»), fueron desacreditados por la prensa. Se estimó en ellos el menor valor artístico y el mayor comercial, y se criticaron con agresiva indignación:

El mayor descrédito que puede hacerse a Colombia en el extranjero, es enviar estas grabaciones, de un *mal gusto* literario, musical e interpretativo llevado al extremo, a naciones extrañas. Letras *vulgares* y mal dichas, acompañamiento ordinario y absoluta *ignorancia* de lo que es cantar... son características de estos números, que para vergüenza de quienes creemos al nuestro *un país culto*, ya estamos oyendo día y noche en los traganíqueles de arrabal. Definitivamente Lyra es una marca fonográfica de contrastes, y haría un bien a su buen nombre que tantos seguidores tiene entre los colombianos que gustan de la música popular escogida, buscar un nuevo sello con que camuflar estas producciones de tan poca monta.⁵⁹

Este tipo de reseñas son la norma cuando se habla de canciones o música carrileruda en el trabajo de crítica cultural de Hernán Restrepo Duque de los años 50, que en materia de nuevos lanzamientos discográficos siguió una metodología de clasificación y valoración donde se diferenciaba el «valor artístico» y el «valor comercial», y se usaba una escala de uno a cinco para evaluar cada disco: «XXXXX excelente», «XXXX bueno», «XXX regular», «XX malo», «X nulo» El maniqueísmo de un criterio ejercido a través de juicios donde lo estético se entrelaza con la moralidad, guiaba la calificación artística según conceptos personales,⁶⁰ mientras la comercial se regía por fuentes externas: información de distribuidores, reportes de los principales almacenes de discos y compañías disqueras, y también sobre lo que más sonaba en los traganíqueles que operaban en cafés y cantinas de la ciudad (Guingue, 2018; pp. 183-192).

Este trabajo periodístico aparece en la esfera pública como agente en un episodio de *pánico moral* en los términos definidos con anterioridad, y para su interpretación es pertinente la perspectiva de Frith (2004) y Washburne y Derno (2004), que me permito denominar *teoría sobre la mala música*. Su principio fundamental es que la categoría subjetiva «malo» es índice de «controversias o disputas culturales e históricas» (Washburne y Derno, 2004:

⁵⁹ *El Diario*, Medellín, diciembre 13, 1950, p. 2, 8.

⁶⁰ *El Diario*, Medellín, septiembre 13, 1950, p. 2, 8. Nota: «XXX Mediocre» en *El Diario*, Medellín, 31 de octubre de 1950, p. 2, 5.

5), que tienen «un fundamento discursivo» (Frith, 2004: 19-20). La música «solo se vuelve mala en un contexto evaluativo, como parte de un argumento» que se emite «comunicativamente, para persuadir a otras personas sobre su verdad, para tener un efecto en sus acciones y creencias (*ibid.*). Aún más, «aunque es la música la que está siendo juzgada como ‘mala’, la explicación no es musical sino sociológica», y en esa medida «el juicio de la música es un juicio sobre algo enteramente diferente». Lo que está en juego entonces en las reseñas de discos de música carrileruda que presentaré a continuación, y también en rankings de valoración dual artístico/comercial, y discusiones sobre el *mal gusto musical*, son «las instituciones o comportamientos sociales» para los que «la música simplemente actúa como un signo» (*ibid.*). La voz de Hernán Restrepo Duque a mediados del siglo xx colombiano, devela una *lucha cultural* entre una élite letrada que se auto-identifica como un *país culto*, y lo que denominaré un *país carrilerudo*: una clase marginal en proceso de formación, donde confluyen la población rural de la región central andina, y un naciente *underclass* en las ciudades: ese grupo en condiciones de precariedad perpetua al fondo de la jerarquía social y de la clase trabajadora de sociedades capitalistas (Edgar y Sedwick, 2010: p. 368).

También con pesimismo fue reseñado el 13 de septiembre de 1950 un nuevo lanzamiento de la compañía Silver al que se le dieron dos puntos en lo artístico y cuatro en lo comercial. Incluía las canciones: *Ten Compasión* clasificada como vals, por Hernando Velásquez, y Bambú y Ebano con orquesta; y *Mujer Perjura* clasificada como pasillo, por los Hermanos Aura y Noel Ramírez con las guitarras del Trio Grancolombiano:

Completamente anodina, en su interpretación y en su música, la primera composición estará sometida, en nuestro concepto al doble fracaso. Ni es lo suficientemente mala para que guste al *bajo público*, ni posee ningún mérito que merezca la atención de *quienes exigen selección*. Pero el disco se salva por la «Mujer Perjura», una pieza carrileruda, de letra ordinaria y música de lugares comunes, de esas que ponen a los campesinos a tomar trago toda la noche y que por lo tanto tienen toda la simpatía de los cantineros y de los propietarios de traganíqueles. Los Hermanos Ramírez (Noel y Aura) hacen un dueto mixto bastante bueno, que sabe poner énfasis en la interpretación y dar el «deje» apropiado para esta clase de música. Deja mucho que desear el sonido.⁶¹

⁶¹ *El Diario*, Medellín, septiembre 13, 1950, p. 8.

Ese mismo año, la nueva compañía grabadora Zeida formada por Alfredo Díez, iniciaba operaciones combinando una licencia para la explotación nacional del catálogo del sello Verne de Argentina que ya era popular en Colombia, con una producción doméstica gradual que incluía «algunas canciones de tipo ‘carrilera’, es decir, de acogida popular indiscutible».⁶² La misma alusión se hizo en la reseña del nuevo lanzamiento del sello Lyra de Sonolux interpretado por el Duetto Los Nativos, *Bendita Madre Mia / Desde mi tumba*, ambas clasificadas como pasillo. Se trataba del trabajo de un nuevo conjunto formado por los integrantes del dueto Espinosa y Bedoya, al cual se le dieron 5 puntos de valor comercial y tres de artístico. Los Nativos fueron descritos como un dueto «especialista en canciones tipo ‘carrilera’ y por lo tanto con mucha acogida en los públicos de ínfimos conocimientos musicales», y descalificando su trabajo como «música de cargazón, letra absurda y la tristeza llevada al extremo».⁶³

Términos similares se usaron para criticar el lanzamiento Silver con *Oiga* y *No te podrá olvidar* interpretadas por el dúo Los Porteños (ambas clasificadas como pasillo): «dos canciones típicamente ecuatorianas: melancólicas, monótonas, de una tristeza profunda. Es decir que se trata de dos selecciones apropiadas para vender en cantidades en los bajos fondos y en las veredas. Música carrileruda en suma [...]».⁶⁴

De forma parecida, *Trago amargo*, el reverso de un disco Silver grabado por Nano Molina con el Trio Grancolombiano, se describió como «otro tango, pero del estilo carrilerudo, deficientemente vocalizado y sin ningún, absolutamente ningún mérito musical».⁶⁵ Y el mismo tipo de apreciación se registró años más tarde, cuando la prensa hablaba de una «verdadera invasión de tango ‘made in Colombia’». Aproximaciones como la de Los Caballeros del Tango, se celebraron en oposición a «otro tipo de tango, el *tango guasca* al estilo ‘Yo no valgo más’» y de «otras yerbas [que] arrebatava el público comprador de las veredas y municipios».⁶⁶ Esta última canción fue grabada para Zeida por el dueto Los Relicarios, y se llamó «hit del momento» desde el mes de Junio, y para Diciembre se registró como el disco número uno del año en ventas nacionales.⁶⁷

⁶² *El Diario*, Medellín, junio 14, 1950, p. 2, 6.

⁶³ *El Diario*, Medellín, octubre 31, 1950, p. 2, 5.

⁶⁴ *El Diario*, Medellín, diciembre 6, 1950, p. 2, 6. Autores: R. Parrales y E. Castro.

⁶⁵ *El Diario*, Medellín, octubre 11, 1950, p. 2, 6.

⁶⁶ *El Diario*, Medellín, julio 28, 1954, p. 2, 7.

⁶⁷ *El Diario*, Medellín, 2 de junio de 1954, p. 2, 7.; «Resumen artístico del año». *El Diario*, diciembre 22, 1954, p. 2. Nota: El nombre original de la canción es «Yo valgo más», una

El maniqueísmo característico del discurso periodístico de Hernán Restrepo Duque se expresó también en los primeros listados o rankings del tipo *top diez* publicados por *El Diario* a finales de 1953 (Guingue, 2018: 166-171). Con el mismo criterio dual se listaron los discos prensados en Colombia de mayores ventas *vis-à-vis* «los mejores», creando dos conjuntos de discordancia absoluta, sin una sola coincidencia. Por un lado, los doce discos más vendidos durante el año:

1. *Cabeza de Hacha* [“música caliente”], Noel Petro (Lyra)
2. *Adiós mi vida* [bolero], Trio Los Imbayas [Ecuador] (Sonolux)
3. *Pénjamo*, Fernando Z. Maldonado y su Orquesta [México] (Ondina)
3. *Pénjamo* [canción ranchera], Dora María [México] (Musart)
3. *Pénjamo* [canción ranchera], Martín y Lily [México] (Azteca)
4. *Chivirico* [mambo], Orquesta Ramón Márquez [México] (Musart)
5. *Venenosa*, Dueto de Antaño (Zeida)
6. *Tonterías* [bolero], Gilberto Urquiza [Cuba] (Musart).
7. *Tomemos más trago* [corrido], Dueto de la Montaña (Silver)
8. *Rojas Pinilla*, Los Trovadores del Recuerdo (Lyra)
9. *Mi General*, Peñaranda y sus Muchachos (Vergara)
10. *Mujer cantinera*, Los Canarios (Zeida)
11. *Hace siete noches* [ranchera], Los Trovadores de la Vega (Lyra)
12. *Brujerías* [bolero], Trio San Juan [Puerto Rico-EU] (Verne).⁶⁸

Y, por otro lado, los «mejores» discos prensados por la industria fonográfica del país, sin un orden específico:

- *Besito Mordelón*, Juan Legido [España] (Sello Vergara)
- *Embrujo* [bolero], Trio Hermanos Rigual [Cuba] (Zeida)
- *Danza de las Libélulas*, Marimba Niña de Guatemala (Zeida)
- *De contramano* [milonga], Noel Ramírez (Sonolux)

proposición afirmativa, pero en la fuente se cita como «Yo no valgo más»: si se descarta la posibilidad de un error fortuito, la variación puede tomarse como un gesto intencional, como un giro sarcástico que niega el *valor artístico* de la grabación.

⁶⁸ «Lo mejor en discos». *El Diario*, Medellín, 16 de diciembre de 1953, p. 2. Nota: los datos de género musical y origen del artista no provienen de la fuente original. En el caso de «Pénjamo» se reportan varias versiones de la canción compartiendo la posición tres.

- *Gracias mi amor*, Hermanas Ortiz del Duetto Maravilla (Silver)
- *Soledad Montero*, Pilarín Tavira [España] (Sonolux)(*ibid.*).

A este tipo de clasificaciones de discos en el eje dialéctico alta /baja cultura se articula una discusión sobre «el mal gusto musical de nuestro país», iniciada a mediados de 1952 por la crítica sangrienta al naciente sector fonográfico que hizo Aníbal Conde, prestigioso ejecutivo de la Odeón en Argentina que entonces estaba de paso por Medellín. En sus palabras:

Técnicamente el disco colombiano es bueno [...] Lastima que su contenido artístico no corresponde a su presentación. [...] los productores de discos colombianos han tomado con demasiada frialdad esto de hacer discos. Le han puesto el alma a la cosa comercial no más. No han buscado cultura [...] En Colombia hoy, hasta donde yo lo he notado, se hace *el disco de cantina*, el que canta noche y día en los traganíqueles, pero los hogares, las casas honorables, han tenido que seguir echando mano de lo que viene de afuera.⁶⁹

Aunque claramente defensiva, es de anotar que la reacción de los disqueros ante las palabras de Conde no se concentró en refutar el estado de las cosas que describían, sino en compartirle la responsabilidad por una visión de la industria que implícitamente compartían:

Las declaraciones [del] señor Anibal Conde [...] no le gustaron a muchos de los productores de discos, que, no sin razón, consideran que no es la Odeón la casa grabadora más pulcra en cuanto a calidad artística se refiere, y que precisamente mucho del *mal gusto* musical de nuestro país se debe a aquellas terribles «interpretaciones» de Los Trovadores de Cuyo, Enrique Rodríguez, Los Trovadores de América, y aún de algunos de los nuestros como Abel de J. Salazar y otros, que ese sello popularizó en el país.⁷⁰

Un año más tarde, Hernán Restrepo Duque retomó la discusión y dio una explicación tajante sobre las causas de un fenómeno con el claro carácter de una *lucha cultural*:

Las causas de esta falta de calidad musical [o artística de los discos colombianos] se han explicado muchísimas veces: el mayor mercado de discos no se encuentra en los hogares ni en *los sitios donde se hace cultura* sino en las cantinas y en las veredas, donde la gente pide

⁶⁹ *El Diario*, Medellín, 2 de julio de 1952, p. 2, 5.

⁷⁰ *El Diario*, Medellín, 9 de julio de, 1952, p. 2, 5.

canciones tristonas con versos puñaleteros y música vulgar, y los productores tienen que atender antes que nada a estos consumidores de gran volumen.⁷¹

El argumento sobre el mal gusto y sus causas, se registró también en una reflexión sobre la música difundida por los medios masivos durante el mes de mayo de 1958, en ocasión de la celebración del Día de la Madre:

Gentes que presumen de finas y sutiles y que exhiben extraordinaria agudeza crítica, encuentran deplorables las manifestaciones musicales que la radio acostumbra echar al aire, en el día de la madre. Hacen gestos, se mesen los cabellos y hasta gruñen, todo por lo que consideran profanación del divino arte de la música, que en manos de *masas descomplicadas y simples* no pueden tener sino una traducción *ramplona y cursi*.

Esas mismas personas que tanto alardean de su exquisitez, no paran mientes en que sus exigencias son imposibles en un pueblo, que carece hasta de la escuela primaria, y al que sería una locura pedirle educación en música o en bellas artes. Eduquemos a esas gentes, y luego exijámosles *buen gusto, distinción, sobriedad*. [...] Tampoco podemos olvidar que el pueblo colombiano tiene sobrados motivos para aburrirse y que es una bondad el dejarlo que goce a su amaño con las pocas diversiones que les proporcionan sus dirigentes.⁷²

Ahora bien, en un primer nivel de análisis, el material de archivo presentado hasta este punto como evidencia de una asimetría entre valor artístico y comercial en el discurso sobre música carrileruda, permite hilar una cadena de dicotomías entre nociones que se derivan de esa diferenciación. Se trata de una serie de pares de oposición que sirven para elaborar un panorama general en un análisis donde se asume que los textos periodísticos permiten acercarse a la auto-compresión de los autores sobre su tiempo, sobre la sociedad en la que vivieron, y a la mirada de una élite educada de las ciudades de la que hacían parte los periodistas, colaboradores y otras personalidades que he citado. Su discurso, como se ha visto, lo caracteriza un maniqueísmo que entrelaza juicios estéticos y morales, argumentos sobre las producciones discográficas y los intérpretes, sobre sus efectos en las audiencias, y sobre las audiencias mismas. A continuación, presento mi propio ejercicio de hilar dicotomías organizado en tres grupos:

⁷¹ «Balance Artístico de 1953». *El Diario*, Medellín, 16 de diciembre de 1953, p. 2.

⁷² «Divagaciones sobre música maternal». *La República*, Bogotá, 13 de mayo de 1958, p. 4.

• **Buena música/Mala música:**

Valor artístico	/	Valor comercial
Cultura		Comercio
Música popular escogida, la canción moderna popular		Carrilera, producciones de poca monta
Limpio		[Sucio]

• **Virtudes/vicios:**

Hogares, casas honorables y sitios donde se hace cultura	/	Cantinas de arrabal o bajos fondos, y en veredas y municipios
Buen gusto, distinción y sobriedad		Mal gusto musical: cursilería, sentimentalismo exagerado, vulgaridad
Prestigio del propio país		Vergüenza y descrédito del país en el exterior

• **Civilización/barbarie:**

Quienes exigen selección musical	/	Bajo público de ínfimo conocimiento musical
Gente culta		Pueblo que pulula en las cantinas de arrabal
Gente de cierta alcurnia		Públicos campesinos, público comprador de las veredas y municipios
Gentes finas y sutiles de agudeza crítica		Masas descomplicadas y simples, sin educación primaria, ni en música o bellas artes
Dirigentes		Pueblo colombiano
País culto		[País carrilerudo]

En un segundo nivel de análisis, el discurso pesimista del periodismo cultural permite una caracterización de amplio espectro de la llamada música de carrilera, carrileruda o guasca.⁷³ Se trata de una constelación de grabaciones de nuevos artistas discográficos de gran éxito comercial y de canciones clasificadas bajo distintos géneros musicales, como pasillo, música ecuatoriana, tango, corrido, porro, parranda, y currulao entre otros.⁷⁴ Algunas son aptas para bailar, se asocian a las festividades de fin de año y a un tono humorístico; y otras a un dramatismo extremo y a sentimientos de tristeza, melancolía exacerbados, y a la violencia: «canciones tristonas con versos puñaleteros y música vulgar». La crítica considera de baja calidad la ejecución de sus músicos y cantantes, a la vez que vulgares, ordinarias, chabacanas, absurdas o cursis las letras.

En el término *carrileruda* está inscrito un juicio de valor estético negativo que lo hace sinónimo de *mala música* en contraposición al canon propuesto por el periodismo cultural de los 50 en Medellín a través de listas de los *mejores* discos con lo que se llamaba «música popular selecta».⁷⁵ La carrilera está además asociada a los traganíqueles—esa tecnología de comunicación conocida como *jukebox* en el mundo anglo del siglo xx y con ellos al consumo de discos musicales en cantinas de *bajos fondos* urbanos y de municipios y veredas. Sus audiencias están en las ciudades y en especial en «los grandes núcleos campesinos» de las regiones de Caldas, Antioquia y el Valle. Su geografía social y cultural se define en oposición a los *hogares, casas honorables y sitios donde se hace cultura*; y su definición como música de acogida *popular* la sitúa en la base de una estructura de clases sociales.

La importancia de audiencias mayoritariamente rurales para la industria fonográfica de Medellín fue aducida por la prensa el 9 de junio de 1954, en una reseña del disco de música colombiana andina *Canta un tiple* lanzado por Sonolux. En esta se elogió particularmente una edición especial del LP, única y de lujo, hecha expresamente para el General Rojas Pinilla como homenaje durante la celebración del primer año de su mandato. Se describió como una «auténtica joya fonográfica, de la cual se hizo una copia especial,

⁷³ Es de anotar que las palabras «carrileruda» o «carrilera» muchas veces se usan entre comillas en las fuentes revisadas, haciendo énfasis en un término que no fue acuñado por el autor del texto, y probablemente de común uso en la ciudad en el momento.

⁷⁴ Algunas veces de autoría de los intérpretes o de otros autores colombianos, y otras de compositores de otros lugares de Latinoamérica (*covers*).

⁷⁵ Un canon establecido a través de estrategias como la citada lista de «mejores» discos del año 1953, o la selección de estrellas disqueras incluidas en la narrativa de la historia de la industria disquera colombiana en 1954.

con la etiqueta impresa en los colores de nuestra bandera y empacada en una pasta de cuero repujado que realizó la gran artista doña María Echavarría». Además, en alusión a un periodo donde la violencia del Estado fue crudamente problemática, el gesto de la disquera se juzgó como un «homenaje justísimo, pues *gracias a la labor de pacificación* llevada a cabo durante su gobierno, la industria fonográfica colombiana, que vive exclusivamente de la alegría de las gentes, *especialmente de los campesinos*, ha podido colocarse en un lugar de avanzada dentro del continente americano».⁷⁶

El mismo punto fue hecho en 1958 por Alfredo Díez, fundador del sello Zeida que para entonces se había constituido como la compañía Codiscos, en una entrevista concedida a la revista *Economía Colombiana* de la Contraloría General de la República. El medio exaltó el crecimiento que había alcanzado en pocos años un sector que ya contaba con catorce fábricas en el país, y cuyo valor se estimaba en el orden de los quince millones de pesos. Compañías de Medellín como Codiscos, operando dieciocho prensas de discos, y como Sonolux con 10 prensas, competían por el liderazgo con otras como Fuentes de Cartagena, reconocida como la más antigua (y que para entonces operaba también en Medellín). En una reflexión sobre la incertidumbre como un principio rector en las industrias culturales, el entonces gerente de Codiscos fue tajantemente enfático sobre la importancia de las audiencias rurales:

— ¿Cuáles son, señor Díez, los aspectos más complejos de la industria fonográfica?

— Tiene muchos. Pero el más complejo es, quizá, adivinar el gusto del público. Por eso cuando se lanza una creación se arriesga una fuerte suma. De ahí que de las 50 novedades de todas las marcas que entregamos por mes, haya que aceptar como bueno—en algunos casos, claro está—el éxito de solo una. Con esto de los gustos (al fin y al cabo, sobre ellos no hay nada escrito, según la sentencia) ocurren cosas que para nosotros ya no resultan extrañas: la grabación «Yo valgo más»—valga el ejemplo— es poco o nada conocida en las grandes ciudades, pero se vendieron 50.000 discos. ¿Cómo? El 80 % fue a parar a los pueblos, y el 20 % se disolvió en el ambiente de las urbes.⁷⁷

⁷⁶ *El Diario*, Medellín, 9 de junio de 1954, p. 2.

⁷⁷ «Música de América y de Europa en Codiscos [entrevista con Alfredo Díez, Gerente de Compañía Colombiana de Discos, Ltda (CODISCOS)]. *Economía Colombiana. Revista de la Contraloría General de la República*, año V, Vol. 16, N.º 47, marzo de 1958, p. 612-614. Sobre la incertidumbre en las industrias culturales véase Negus (1999) y Hesmondhalgh (2012).

En un tercer nivel de análisis, se podría argumentar que evidenciamos una interpretación de música carrilera como *ruido*, donde el término, además de denotar la descalificación estética del género musical por parte de la prensa, implica una *otredad* social y cultural que está en el proceso de ganar un espacio en la esfera pública que antes no tenía. La música y sus audiencias, son anatema de los cánones estéticos y morales hegemónicos, y con ellas la crítica cultural educada tiene una relación disarmónica: su música es mi ruido. Esta proposición es índice de cambio socio-cultural de forma similar a como la diferenciación folklore/popular lo es para Raymond Williams en su análisis de la conformación de sociedades industriales urbanizadas. Desde una mirada de larga duración a la historia materialista de la música, Jaques Attali (1985) describe su transcurrir como una sucesión de órdenes que son violentados por *ruidos*. Estos últimos representan el cuestionamiento y la censura de las diferencias dentro de un *orden* proyectado ideológica, económica y políticamente. Esas diferencias estético-sociales descalificadas como ruido en distintos momentos de la historia, son proféticas según Attali «porque crean nuevos ordenes, inestables y cambiantes», e involucran un proceso de «mundos en construcción» (*ibid.*, p. 19). Las denuncias sobre ruido en relación con la música, se pueden entender entonces como índice de momentos históricos donde las diferencias sociales empiezan a hacer grietas en un orden cultural establecido, momentos de cambio en las «interferencias y dependencias entre la sociedad y su música».⁷⁸

Ese es precisamente el carácter de la mitad del siglo xx en Colombia, donde una industria fonográfica liderada por compañía de Medellín, depende en alto grado de una audiencia rural que al mismo tiempo hace parte de un movimiento de migración a las grandes ciudades, donde llega a integrarse bajo categorías como clase trabajadora, baja o, de nuevo, *el pueblo*. Al seguir la dicotomía *música/ruido* a lo largo del discurso sobre música de carrilera, se devela una visión dual de la sociedad colombiana que puede formularse como: *país culto / país carrilerudo*.

⁷⁸ Desde una perspectiva histórica de larga duración comprende: «the political economy of music as a succession of orders (in other words, differences) done violence by noises (in other words, the calling into question of differences) that are prophetic because they create new orders, unstable and changing. The simultaneity of multiple codes, the variable overlappings between periods, styles, and forms, prohibits any attempt at a genealogy of music, a hierarchical archeology, or a precise ideological pinpointing of particular musicians. But it is possible to discern who among them are innovators and heralds of worlds in the making» (Attali (1985: 19).

El problema del buen gusto y el criterio artístico entendido en clave de relaciones sociales, deja leer las tensiones de una lucha simbólica entre identidades estéticas que representan grupos antagónicos: por un lado está la élite periodística, o «quienes creemos al nuestro *un país culto*»; y por otro el *pueblo*, en el mejor de los casos (y a pesar de la condescendencia) nombrado como «masas descomplicadas y simples», y en muchos otros como una población sin educación (ignorante y sin inteligencia), sin moral, sin *cultura*, proclive al vicio, y por supuesto al consumo masivo de *ruido*: un *país carrilerudo* (véase figura 5).

En este orden de ideas, salta a la luz un contraste de codificación simbólica entre el bambuco y la música carrileruda, que se puede articular a la dicotomía *hegemónico/anti-hegemónico*, y por extensión a una de *nacional/anti-nacional*. Una música representa oficialmente a Colombia en eventos internacionales, y la otra es motivo de vergüenza en el exterior. Si bien evidenciamos una noción de música colombiana en mutación, donde se abre un espacio para la música de la Costa Atlántica, es claro en las fuentes que la música carrileruda, a la vez que representa el gusto musical de las mayorías en la región Andina central del país, es estratégicamente excluida de la esfera de la representación de una nación colombiana. Si el bambuco se puede asociar a una identidad nacional «criolla», en gran medida construida sobre un criterio racial, y ligada a la tradición y el folclor vernáculos de la región central andina de Colombia (Marulanda Morales, 1984; Ochoa Gautier, 1997; Santamaría-Delgado, 2007, 2014); la música carrileruda se asocia a una identidad campesina, popular y de arrabal (Burgos Herrera, 2006). Esta es en gran medida construida sobre un criterio de clase social, tan sociológico como moral, a través de un discurso donde no se hace alusión a la raza, ni a nociones de *patria*, *nación* o *tradición*.

En un cuarto nivel de análisis, cuando se comparan los discursos sobre bambuco y música carrileruda, salta a la vista una tensión ideológica particular. La representación de esa entidad social llamada «campesino» es completamente distinta en cada uno de los géneros musicales. En el discurso sobre el bambuco aparece una versión nostálgica y romántica, un campesino andino idealizado del siglo XIX cuyas virtudes morales reposan en la tradición y en la raza; y en contraste, en el discurso sobre la música carrileruda aparece una versión pesimista del campesino del siglo XX. Este último se construye como sujeto por excelencia del *país carrilerudo* a través de juicios peyorativos, donde también se dejan ver características como un gusto musical diverso y cosmopolita (tango, corrido, bolero, pasillo, música tropical), en apariencia bastante desligado de

la tradición folklórica. Si asumimos que en el discurso sobre bambuco aparece un *campesino hegemónico idealizado*, se podría decir que en el discurso sobre carrilera aparece un *campesino anti-hegemónico indeseado*: un *campesino carrilerudo*. Este último no sirve para representar el ideal de modernidad del *país culto*, pero tal vez sí para pensar una modernidad cultural *guasca*: aquella de los descendientes de personas que colonizaron las regiones al sur de Antioquia, hasta Caldas, Quindío, Risaralda y el Valle durante el siglo XIX, y que a partir de los años 30 fueron audiencias de la radiodifusión comercial, del cine sonoro y en especial de los traganíqueles (Guingue, 2019, 159-198). Audiencias rurales de una región cafetera cuya entrada a la modernidad se dio muy poco por el Estado u otras instituciones hegemónicas de educación o *Cultura con c mayor*, y mucho por las industrias culturales y los medios de comunicación (con excepción de los medios impresos). La síntesis aquí, continuando el ejercicio de trazar dicotomías, parece pertinente:

Música, virtud, tradición		Ruido, vicio, cambio
Bambuco nacional		Carrilera anti-nacional
Nuestros auténticos y sanos campesinos que no han caído en pasiones y vicios violentos	/	El pueblo de baja moral, la música comercial lo corrompe, envilece, entrega al vicio, y lo hace proclive al escándalo y la depravación
Campesino hegemónico idealizado		Campesino anti-hegemónico indeseado
Campesino bambuquero		Campesino carrilerudo

La construcción discursiva del *campesino carrilerudo* abandona por completo la nostalgia bucólica del bambuco, y representa una población rural en condiciones de pobreza, con altos niveles de analfabetismo, y que sufre los efectos psicológicos de la violencia. Esta contrasta fuertemente con el campesino hegemónico imaginado a través de las artes plásticas en obras como Horizontes (1913), o décadas después a través de Juan Valdez, la imagen de Colombia en intentos de fin de siglo de revivir la economía de la exportación de café. El *campesino carrilerudo* resuena a la vez con la representación de un

borracho de Horacio Longas Matiz (figura 5) y, con el sujeto de la publicidad de la Lotería de Medellín en 1952 (figura 1): aquel que hace el tránsito del campo a la ciudad, y que después de cruzar un muro de piedra y ganar la lotería, se transforma en otro sujeto; en el lado derecho de la imagen, la representación de un devenir ciudadano rico parece tan sarcástica como racialmente cargada (¿modernidad como americanización y blanqueamiento?). No obstante, la resonancia entre la manera de vestir del *nuevo* sujeto y la de nuevos artistas fonográficos como Antonio Posada (figura 4), o con el estilo de músicos callejeros del centro de Medellín en 1951 (figura 6) no se debe perder de vista como una línea de investigación futura en la historia cultural de Colombia. Aquello que se podría llamar la audiencia carrileruda, dirige la atención a los protagonistas del proceso de migración campo-ciudad que nutrió las clases trabajadoras de Medellín a mediados del siglo xx, a una población de campesinos culturalmente modernizada con anterioridad, que llega a la ciudad a experimentar un nuevo proceso de cambio, a personas que vienen y van, y a otras que se quedan en la ciudad.



Figura 5. Músico callejero en Medellín, *El Diario*, Medellín, abril 19, 1951: 2.

Epílogo

Este ensayo es el punto de partida de la investigación «Un país carrilerudo, un Estado cantinero, y la era de los traganíqueles a mediados del siglo XX en Colombia: el ruido de una revolución contra-cultural». Esta explora la relación entre tres actores en una red estética-geográfica-tecnológica: la música carrileruda (como divergencia masiva), las cantinas (como categoría social y cultural de establecimiento público), y los traganíqueles (como tecnología de comunicación o *media*). Estos tres actores, cuando ganan visibilidad en la esfera pública a través de argumentos que los presentan como amenazas sociales entrelazadas, aparecen como el eje de varias *formas de ruido*: una entidad que se mueve entre lo físico y lo cultural, y que cuando se invoca para poner en su sitio algún tipo de nueva expresión musical, o a una tecnología, a un tipo de lugar, se debe atender al *sonido* de su historicismo y a la *resonancia* de las tensiones del proceso particular de cambio socio-cultural en que se emiten argumentos y juicios estético-morales.

Como progresión a partir de Guingue (2018) esta nueva investigación se nutre del conocimiento que aporta sobre la esfera de la producción en las industrias fonográficas y de tecnología de sonido, y de abundante material de archivo registrado durante ese trabajo. Se trata de un movimiento hacia la historia cultural guiado por teorías producidas a partir de estudios sobre jazz (Washburne, 2007), rock'n'roll (Cohen, 2011), country (Fox, 2004), world music (Taylor, 2004), y música electrónica (Thompson, 2005).

Esto se puede explicar por lo que considero una buena razón. Juzgando desde mi propia experiencia en el rock y la música electrónica, y desde abundantes fuentes secundarias: es evidente el paralelo entre la historia de la música carrileruda, y aquellas en que las que he participado como audiencia desde los años 70 y como artista desde finales de los años 80. Tuve una primera impresión en este sentido a finales de los 90, después de ver músicos de estilo carrilerudo en lugares como Titiribí o la vereda San Felix, los cuales entonces me suscitaron paralelos con la crudeza estilizada de Sonic Youth, con el misterio de David Lynch, y me hacen hoy pensar en el simulacro en el sentido de Baudrillard: se recrea una identidad cosmopolita imaginada, compuesta de elementos de distintos géneros (de distintas regiones de Colombia y extranjeros), pero no es la mejicanidad, ni la argentinidad, ni la costeñidad, ni la antioqueñidad lo que se representa, sino su simulacro. Cuando me

aproximé de forma empírica a la historia de esa música campesina/urbana resistida por el periodismo cultural colombiano en los años 50, tuve la misma impresión sobre los paralelos entre las que podríamos llamar *músicas del jukebox*. Ni la identidad *rural*, ni la asociación directa con «el disco de cantina, el que canta noche y día en los traganíqueles»,⁷⁹ denotan relación con tradiciones folclóricas, sino un proceso de modernización cultural y de formación de nuevas identidades. La música carrilera o guasca se caracteriza por debutar en la esfera pública como un pánico moral, y en tensión con una identidad representada por la música campesina de la llamada era de oro del bambuco. El acto de inscribirla como ruido fue profético en el sentido de Attali (1985): la suya fue la resonancia de «nuevos ordenes, inestables y cambiantes», y de «mundos en construcción» (p.19).

Hacia una aproximación teórica para pensar la música de carrilera en los años 50

Para el caso, el modelo de culturas híbridas de García Canclini (2001) puede resultar anacrónico, pero su discusión puede ser ilustrativa. El teórico de los medios escribió en contra de una comprensión estructuralista de la cultura basada en categorías discretas estables, y a favor de una lectura postestructuralista donde las categorías son ambiguas, porosas y se recombinan. En principio la música carrileruda podría entenderse como una «hibridación» en la medida en que involucra viejas formas culturales que se combinan para crear nuevas a cargo de «sectores subalternos», desestabilizando concepciones hegemónicas de la música y la cultura. Sin embargo, mientras García Canclini argumenta que hacía finales del siglo xx las predicciones pesimistas de Adorno sobre la industria cultural no se cumplieron, durante el momento histórico observado en Colombia es precisamente este tipo de prognosis la que agita el tono de pánico moral en el discurso periodístico sobre la música.

La elite letrada de los años 50 en Colombia *sí* concibe la modernidad como «una fuerza ajena y dominante» que opera «por sustitución de lo tradicional y lo propio», y entiende la sociedad y la cultura a través de dicotomías, y según el tipo de modelo de tres esferas autónomas que García Canclini considera caduco para fines de siglo: *lo culto*, como proyecto inconcluso de

⁷⁹ *El Diario*, Medellín, 2 de julio de 1952, p. 2, 5.

las élites, *lo folklórico* como recurso en extinción, y *lo masivo*, como amenaza moral y regresión cultural. Esa élite ejerce resistencia contra «los intentos de renovación», recibe con alarma «los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan», y en contraste con el interés de García Canclini, para entender su reacción *sí* es fundamental concentrar la mirada en «lo que separa a naciones, etnias y clases» (*ibid*, pp. 35-36).

Si bien el modelo de hibridación de García Canclini hace énfasis en el rol de un «migrante campesino» *híbrido* —a la vez moderno y tradicional— este no deja de entenderlo como aquel que se supone es portador de saberes antiguos.⁸⁰ Esto disuena con el discurso sobre un campesino *carrilerudo* donde no hay mención alguna a la tradición indígena, y donde no «coexisten culturas étnicas y nuevas tecnologías, [ni] formas de producción artesanal e industrial» (*ibid*, p. 37). Lo *carrilerudo* es anatema de tradición folklórica y a la vez de modernización entendida como proyecto ideológico: pero índice de modernización en el sentido de un proceso histórico derivado de la urbanización, la industrialización y los medios de comunicación de los siglos XIX y XX.

Entendiéndola como parte de la red carrilera—cantinas— traganíqueles, ¿cómo aproximarse entonces a esta música? Mi punto de partida es el análisis cultural, etnomusicológico y sociológico citado en la *teoría de los pánicos culturales, la mala música, y el ruido*, que articula nociones de *resistencia, subcultura y contra-cultura* desarrolladas a partir del trabajo de Jesús Martín-Barbero (1987), Stuart Hall & Tony Jefferson (2006) y la escuela de estudios culturales de Birmingham. Desde esta postura reclamo legitimidad patrimonial para una música que representa la historia del siglo XX de la región central andina colombiana, de la misma manera que lo hacen la economía del café, el desarrollo de una red ferroviaria, de medios de comunicación, y la industria fonográfica, entre otros. También hago énfasis en que las formaciones sociales sub-culturales de distintos tipos, las acusaciones de *ruido*, y los pánicos morales son parte de la historia de varios tipos de música popular de diferentes partes del mundo. Y además, aporto una mirada historiográfica que reconoce el cambio socio-cultural como un elemento central en el desarrollo a de los géneros de música popular (en el

⁸⁰ Los «migrantes campesinos adaptan sus saberes para vivir en la ciudad, y sus artesanías para interesar a consumidores urbanos», García Canclini, 2001: 36; «los migrantes atraviesan la ciudad en muchas direcciones, e instalan [...] sus puestos barrocos de dulces regionales y radios de contrabando, hierbas curativas y video casetes» (*ibid*, p. 37).

sentido de industrias culturales) durante los siglos XIX y XX.

Se hace entonces fundamental desde esta perspectiva, la reflexión sobre preguntas como: ¿Por qué es tan agresiva la crítica de la música de carrilera? ¿Por qué su posición radicalmente adversa que define el gusto musical a través de un referente de negación? ¿Por qué es la representación de las audiencias rurales como campesino *carrilerudos* tan denigrante? ¿Por qué los periodistas necesitan un chivo expiatorio cuando ejercen juicios estéticos como quien encuentra goce en atacar y destrozar?

El caso estudiado por Deena Weinstein (2004) donde los críticos de *rock* de los 60 y 70 en Estados Unidos reciben con desprecio el «metal» de los 80 y 90 ofrece un buen paralelo. Según la autora, allí hay algo más que un debate sobre música, pues se trataría más de «guerras culturales» basadas en conflictos sociales (*ibid*, p. 305). Entre los críticos de *rock* y los seguidores del «metal», pesan diferencias generacionales, de clase, subculturales y especialmente de educación: la audiencia del metal que representa una clase no educada de trabajadores jóvenes de la industria de servicios de fines del siglo XX, de ideología disonante con el código ético de la revolución cultural de 1968 que regía a periodistas formados en las mejores universidades del país. En el caso de la carrilera, a medida que la población urbana crece su composición está cambiando: sus audiencias representan a la vez a un campesino carrilerudo, y a un inmigrante reciente en la ciudad donde llega a conformar una clase trabajadora o una clase baja marginal. En contraposición, los críticos culturales se identifican con un *país culto*: una minoría educada y letrada, que consideran las expresiones carrilerudas como culturalmente regresivas, como distracción de su proyecto de modernidad criolla, y como potenciales amenazas a la moralidad.

¿Podría pensarse la música de carrilera como patrimonio cultural de la nación en el siglo XXI?

La llamada música popular antioqueña (carrilera o guasca, de despecho, o parrandera) se puede presentar al observador crítico como pesadilla Adorniana, y a la vez como sueño de emancipación Benjaminiana. A distintos niveles y en diferentes instancias es problemático el contenido lírico de canciones como *Yo valgo más*, abiertamente misógina, o la famosa *La Cuchilla* de Las Hermanitas Calle, que bien podría leerse como una oda sangrienta al crimen pasional *a la Tarantino*.

Desde otro punto de vista estas músicas también pueden entenderse como mediaciones propias de la modernidad del siglo xx Latinoamericano, en el sentido de Jesús Martín-Barbero (1987): formas de resistencia de los campesinos pobres y las clases obreras de las ciudades, tanto a la música «colombiana» hegemónica, como a los supuestos efectos normalizadores y adormecedores de la industria cultural Adorniana. Vía apropiaciones de diferentes géneros musicales, tanto colombianos como extranjeros, aquellos llamados el *pueblo* construyeron su propia música a través de las industrias culturales, y el resultado espontáneo es una cosmovisión que desde una lectura contemporánea muchos encontrarían al menos «políticamente incorrecta», y otros llanamente problemática y materia de lucha cultural feminista. Un par de estrofas de *Yo valgo más* de Los Relicarios dan un buen ejemplo del problema:

Yo valgo más
que tú porque soy hombre
aunque tenga mi traje remendado
he sabido conservar limpio mi nombre
no importa que me encuentre fracasado [...]

Y aunque comentes que ya tu no me quieres
y te fastidies al escuchar mi nombre
no se te olvide, mujer que soy un hombre
y valgo más que todas las mujeres.

Considerando los problemas que las industrias culturales implican en materia de un desbalance de poderes entre distintos tipos de actores en una red compleja, en materia de relaciones laborales y de la precariedad en que vive y muere una gran proporción de los «creadores de símbolos» (ver Hesmondhalgh, 2012); resulta al menos paradójico que esta música en la que aquí reconocemos valor patrimonial sin perder mirada crítica, solo pudo surgir a través de compañías acusadas de seguir principios meramente comerciales. Estos, desde una óptica Benjaminiana, terminaron siendo mucho más democráticos que los de otras instituciones regidas por principios artísticos o patrimoniales. Es también paradójico que los mismos argumentos que se utilizaron a mediados del siglo xx para exaltar la importancia del bambuco *auténtico*, sirven para sustentar el valor cultural de la música carrileruda.

Ambas músicas se valoran porque representan la auténtica *voz* y el *sentir* del *pueblo*. Si se acepta que «Las letras de los bambucos siempre han sido el

termómetro emocional del *pueblo*, y la música, la compañera inobjetable de ellas»,⁸¹ al menos lo mismo se debe otorgar a la música carrilera de mediados del siglo xx y a sus expresiones contemporáneas. El hallazgo del término «público» en las páginas sobre discos del periódico *El Diario*,⁸² deja una pregunta acerca de esa conjunción entre *público* y *pueblo*: un *lapsus linguae* periodístico, o el acto intencional de acuñar un término para el momento?

La publicación *El cantor parrandero Octavio Mesa* (López, 2018) abalada y financiada por la Alcaldía de Medellín establece un nuevo vínculo entre la constelación parranda-carrilera-despecho y es sin duda un gesto de políticas culturales que abre el camino para una valoración patrimonial. Sin embargo, es importante recordar que durante los años 50 tal proposición encontraría la más feroz resistencia, una faceta que pone sobre la mesa la importancia de establecer un paralelo con el presente.

En este punto, el lector atento habrá trazado mentalmente paralelos entre el *reggaetón* y los discursos sobre ruido, mala música y carrilera presentados. Si el *reggaetón* es también un fenómeno de ruido cultural en el sentido discutido hasta aquí: ¿Deberíamos negarle *carta de ciudadanía artística* como ocurrió con la música de carrilera en los años 50?⁸³ o ¿Deberíamos aceptar intentos de darle carácter patrimonial? ¿Cómo leer la guerra cultural entre el periodismo cultural contemporáneo y lo que podría llamarse un *país reggaetonudo*? Y frente a este ¿Cómo articular la voz de la academia para una crítica feminista a las letras del *reggaetón*? ¿Qué pasa con las apropiaciones femeninas del género? ¿Qué pasa si esa crítica se extiende al malestar por la violencia mafiosa representada en video clips como Farruko? ¿Y si se traspone a géneros como la salsa para revisar la misoginia explícita de muchas de sus letras, o la violencia mafiosa de las carátulas de Izzy Sanabria para la Fania en los 70? ¿O si se traspone a la violencia y apología al estilo de vida de la mafia italiana, otro grupo divergente, de gran parte del cine de Scorsese, o de directores como Tarantino?

En el discurso sobre *reggaetón* la prensa y la academia crítica conforman un *nosotros*, mientras las coordenadas de un grupo de edad conforman un *ellos* que pertenece a la juventud de las primeras dos décadas del siglo xxi. Una audiencia que no parece definida por una identidad de clase social, sino por una de edad, y por un imaginario de ultra abundancia (riqueza material,

⁸¹ Carrasquilla, Ramón. «La inmortalidad del bambuco». *El Diario*, Medellín, 7 de julio de 1954, p. 2.

⁸² *El Diario*, Medellín, 7 de junio de 1950, p. 2, 7.

⁸³ *El Diario*, Medellín, 20 de diciembre de 1950, p. 2.

joyas, carros, apartamentos en edificios de lujo de ciudades ultra-modernas idílicas, mujeres objetivadas coleccionables, licencia para el libertinaje, etc.). Ellos reclaman su rol en la definición de su propio patrimonio cuando J. Balvin promueve la «cultura del reggaetón» y el reggaetón «made in Medellín». ¿Está mutando de nuevo la noción de música colombiana? ¿Ha pasado Medellín a ser la ciudad del eterno perreo a falta de primaveras?

Aquellos lectores a quienes el gusto musical y estético del pueblo colombiano les avergüenza en el exterior, con este texto tal vez entenderán las cosas de otra manera. Pensarán que los cambios sociales se expresan como cambios culturales, y comprenderán que las diferencias sociales tienen también un carácter cultural en términos tanto estéticos como antropológicos. En ellas los conceptos de belleza son disonantes: un campo de lucha simbólica y cultural.

Ahora bien: ¿Quién se muere o está en extinción hoy en lo que podría llamarse un *maremágnum* de reggaetón? Tal vez muchos de los artistas que recientemente han recibido la Orden Juan del Corral por parte del Concejo de Medellín: proyectos de rock, punk, metal, post-punk, rock alternativo de los años 80 y 90 a los que se les certifica un valor cultural, justo en el momento en que su valor comercial es más incierto que nunca. Por otro lado, los músicos *carrilerudos* que aún hoy se concentran en las tardes en el Parque Berrío del centro de Medellín, aparecen como resistencia, como sobrevivientes de avanzada edad de una música que podría desaparecer. Sin embargo, para reconocer la naturaleza del fenómeno cultural en cuestión y su persistencia en el tiempo, habría que investigar también a profundidad su presente. ¿Qué tanto sabemos sobre la situación actual de la industria de estas formas de música popular en Colombia, que cuenta con numerosas estrellas jóvenes y audiencias masivas en contextos urbanos y rurales de hoy? Los paralelos con el caso de los años 50 observado en este ensayo, están por trazarse.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (2006). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso, London-New York.
- Arias Calle, Juan David (2009). *Con la tinta de mi sangre: amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*. La Carreta Editores, Medellín.
- Attali, Jacques (1985). *Noise: the political economy of music*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Barfe, Louis (2004). *Where have all the good times gone? The rise and fall of the record industry*. Atlantic, London.
- Bermúdez, Egberto (1996). «La Música Campesina y Popular En Colombia: 1880-1930». *Gaceta*, N.º 32-33, Colcultura, Bogotá, pp. 113-120.
- Bermúdez, Egberto (2006). «Del humor y del amor: música de parranda y música de despecho En Colombia (I)». *Cátedra de Artes*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, N.º 3, Santiago, pp. 81-108.
- Bermúdez, Egberto (2007). «Del Humor y Del Amor: Música de Parranda y Música de Despecho En Colombia (II)». *Cátedra de Artes*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, N.º 4, Santiago, pp. 63-89.
- Bermúdez, Egberto (2008). «From Colombian 'National Song' to 'Colombian Song': 1860-1960». *Song and Popular Culture Journal*, N.º 53, Publisher Wiley, pp. 167-259.
- Blanco Arboleda, Darío (2018). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: identidad y cultura continental*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.
- Burgos Herrera, Alberto (2000). *La música parrandera paisa*. Editorial Lealón, Medellín.
- Burgos Herrera, Alberto (2006). *Música del pueblo pueblo*. Editorial Lealón, Medellín.
- Cohen, Harvey G. (2010). *Duke Ellington's America*. University of Chicago Press, Chicago.
- Cohen, Stanley (2011). *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers [1972]*. Routledge, Abingdon-New York.
- Díaz, Claudio F. (2011). «Música popular, investigación y valor». Sans, Juan Francisco y Rubén López Cano (eds). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Fundación Celarg, Caracas, pp. 195-215.
- Discos Fuentes (s.f). *Historia de la música popular en el siglo XX: con sabor a carriel*. Discos Fuentes, Medellín.
- Edgar, Andrew y Sedgwick, Peter (eds). (2010). *Cultural theory: the key concepts*. 2da ed. Routledge, London.
- Fox, Aaron (2004). «White Trash Alchemies of the Abject Sublime: Country as 'bad' music'. En: *Bad Music: The Music We Love to Hate*, Christopher Washburne and Maiken Derno (eds), Routledge, New York-London, pp 39-61.
- Frith, Simon (2004). «What is bad music». En: *Bad music: the music we love to hate*. edited by Christopher Washburne and Maiken Derno (eds). Routledge, New York-London, pp. 11-26.

- García Canclini, Néstor. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires.
- Goode, Erich, y Nachman Ben-Yehuda (2009). *Moral panics: the social construction of deviance*. 2da ed. Wiley-Blackwell, Chichester-Malden.
- Guingue Valencia, Lucas Mateo (2019). *A social history of a so-called «Golden Age» of music industrialization: production in Colombian*. Tesis doctoral, School of Media, Arts and Design, University of Westminster, London.
- Hall, Stuart, y Tony Jefferson (eds.) (2006). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain* [1976]. 2da. ed. Routledge, London-New York.
- Hernández Salgar, Oscar (2014). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Tesis Doctoral Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá.
- Hesmondhalgh, David (2012). *The Cultural Industries*. 3ª ed. Sage, London.
- Krims, Adam (2007). *Music and urban geography*. Routledge, London-New York.
- López, Zahira María (2018). *El cantor parrandero Octavio Mesa*. Alcaldía de Medellín-Penguin Random House, Medellín.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili, México.
- Millard, André (2005). *America on record: a history of recorded sound*. 2ª ed. Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- Negus, Keith (1999). *Music genres and corporate cultures*. Routledge, London.
- Ochoa Gautier, Ana María (1997). «Tradición, género y nación en el bambuco». *A contratiempo: Revista de música en la cultura*, Vol. 9, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, pp. 34-44.
- Ochoa Gautier, Ana María (2003). «Media, citizenship, and democracy in Mexico and Colombia». *Television & New Media*, Vol. 4, N.º 1, Sage Journals, pp. 3-7.
- Rendón Marín, Héctor (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Universidad Nacional de Colombia, Medellín.
- Restrepo Duque, Hernán (1989). «La música de carrilera: mitos y verdades». *Revista Universidad Nacional*, N.º 20, mayo-junio, Bogotá, pp. 66-70.
- Safford, Frank, y Marco Palacios (2002). *Colombia: fragmented land, divided society*. Oxford University Press, New York-Oxford.
- Sans, Juan Francisco y López Cano, Rubén (eds). (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Fundación Celarg, Caracas.
- Santamaría-Delgado, Carolina (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Shuker, Roy (2005). *Popular music: the key concepts*. Routledge, London.
- Sutton, Allan (2016). *Race Records and the American Recording Industry, 1919-1945: An Illustrated History*. Mainspring Press, Denver, Colorado.

Taylor, Timothy D. (2004). «Bad World Music». En: *Bad Music: The Music We Love to Hate*, edited by Christopher Washburne and Maiken Derno, pp. 83–122. Routledge, New York-London.

Thompson, Kenneth (2005). «Club Cultures and Raves». En: *Moral Panics*. Routledge, London-New York, pp. 49-54.

Wade, Peter (2000). *Music, race and nation: música tropical in Colombia*. University of Chicago Press, Chicago-London.

Washburne, Christopher (2004). «Does Kenny G Play Bad Jazz: A case study». En: *Bad Music: The Music We Love to Hate*, Christopher Washburne and Maiken Derno (eds.). Routledge, London-New York.

Washburne, Christopher, and Maiken Derno, eds. (2004). *Bad Music: The Music We Love to Hate*. Routledge, London-New York.

Weinstein, Deena (2004). «Rock critics need bad music». En: *Bad Music: the music we love to hate*, Christopher Washburne y Maiken Derno eds. Routledge, London-New York, pp. 226–238.

Williams, Raymond (2000). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Fontana Press, London.

