

Cuestionando, queriendo (y derribando) mitos

Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960

ÓSCAR HERNÁNDEZ SALGAR

Casa de las Américas, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2016, 238 pp.

LA EDITORIAL de la Pontificia Universidad Javeriana ha llevado a cabo desde hace varios años una importante labor para dar a conocer numerosas investigaciones sobre diferentes expresiones musicales de Colombia. Esto ha permitido a los interesados en dichos temas contar con mayores –y nuevos– elementos de análisis que, entre otras cosas, ponen en discusión algunas “verdades sabidas” o ciertos “mitos” que, por cuenta de su repetición en textos, artículos y espacios académicos, poco se han cuestionado, por lo menos abiertamente.

Esta labor crítica hacia ciertas ideas sobre la identidad –y el orgullo– nacional o regional (con sus obvios aprovechamientos políticos) produce, por supuesto, fuertes resistencias entre quienes defienden esas concepciones establecidas. Pero, al margen de que el libro “pisa callos” con fuerza, se sustenta en un serio proceso de investigación que permite comprender en mayor medida toda esa heterogeneidad que, al decir de Benedict Anderson (1983), forma parte de una comunidad imaginada que configura a una nación, por supuesto, diversa y, en muchos casos (¿cuál no?), contradictoria.

El libro *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas (1930-1960)* del docente e investigador Óscar Hernández Salgar, merecedor del importante Premio de Musicología Casa de las Américas 2014, se ubica en ese contexto, pues deja ver desde el comienzo una declaración de intenciones al observar el proceso de transformación (política, cultural, social, etc.) de algunos elementos de identidad colombianos, que pasaron

de ser principalmente “andinos” a convertirse primordialmente en “costeños”.

De hecho, Hernández tiene una postura crítica con el muchas veces citado documento *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (2012) del antropólogo británico Peter Wade, el cual describe la manera en que Colombia pasó de verse a sí misma como un país “andino, melancólico y, algunas veces, triste” a considerarse “costeño, alegre y tropical”. En esta misma vía, Hernández aborda críticamente un artículo del investigador Darío Blanco Arboleda llamado precisamente “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña”, el cual también parte de algunas premisas del libro de Wade.

Si bien Hernández comparte algunas ideas básicas de ambos textos, contradice otras, como, por ejemplo, la manera en que estos afirman tajantemente que la música de la costa Atlántica (término que Hernández utiliza deliberadamente por haber sido de uso cotidiano durante muchos años) es esencialmente “alegre” y la de la región andina es “triste” o “melancólica”. Esto es fundamental para el autor, pues considera que ese “mito” invisibiliza o minimiza otras expresiones y manifestaciones musicales, sociales y culturales, y desconoce los muchos productos híbridos que surgieron de esa relación Andes-Caribe (y Colombia-mundo). En ese mismo contexto, Hernández cuestiona la asociación que se realiza en el artículo de Blanco entre el “tropipop”, un género que a comienzos del siglo XXI sonó bastante en las emisoras juveniles del interior del país, con cuestiones como “el patriotismo, la enajenación, el escapismo y las posturas políticas de extrema derecha”.

El libro tiene cuatro capítulos. El primero se titula “Música y poder: una discusión teórica” y, como bien se indica, analiza las argumentaciones de diferentes autores sobre la música y su incidencia en la sociedad mediante una relación de mutua retroalimentación que, por supuesto, y como dice el texto, se encuentra en constante movimiento atravesando –y creando– a los sujetos, pero a la vez siendo atravesada –y creada– por estos. Importantes

nombres, de diferentes épocas, de la musicología, la sociología, la semiótica y la filosofía son analizados para construir un sólido marco conceptual y un interesante estado del arte acerca de la relación entre música y sociedad.

Si bien esta parte del libro es muy importante, no deja de ser densa y a veces de difícil lectura, aunque prepara al lector para abordar todo lo que viene después. De hecho, el libro está hecho para aquellos que tengan –como mínimo– aceptables conocimientos de teoría musical, pues si bien el lector no especializado en estos temas podría obviar algunos ejemplos y varias explicaciones teóricas presentes en los párrafos y las partituras (que el autor transcribe o copia de otros textos), es evidente que, sin conocimiento musical, los análisis y las argumentaciones de Hernández no se pueden entender por completo. No obstante, y de la mano de las reflexiones de varios de los autores citados, Hernández contextualiza varios términos que aterrizan la discusión planteada y dan pie para el desarrollo de los distintos temas.

Por ejemplo, al referirse al concepto de “tópico musical”, Hernández plantea que esas percepciones sobre una “melancolía” andina en contraposición a una “alegría” costeña son estereotipos que simplificaron la realidad para terminar convertidos en “mitos”, es decir, “estructuras de significación que se basan en una relación motivada, pero que deforman un signo y lo vacían de sentido para constituirse en significantes de una nueva estructura con gran fuerza de interpelación” (p. 17). Así, dicha “alegría” y dicha “melancolía”, si bien pueden corresponder a elementos verdaderos, no son descripciones absolutas, pues puede haber diferentes maneras de manifestar la alegría (y la “sabrosura”, diría yo), así como la melancolía y la tristeza.

El segundo capítulo se titula precisamente “Música, raza y melancolía”, y relata la manera en que se construyó la idea de una “melancolía” andina, en parte como influencia de las culturas indígenas y en parte como resultado de la “compostura” de las élites “civilizadas”. Allí queda plasmado el temor de ciertos sectores sociales y políticos por la música “bárbara” de influencia africana, en contraposición al bambuco

MÚSICA		RESEÑAS
y al pasillo, dos géneros que, citando a Hernán Restrepo Duque, fueron desarrollados más en las ciudades que en los campos de Colombia (afirmación que para Hernández es exagerada). Este capítulo se enriquece con el análisis de otras músicas andinas latinoamericanas, en las que se evidencia ese “tópico de melancolía” que poco se habría desarrollado en la música de la costa Atlántica y que tendría tonalidad menor, dominantes secundarias, pausas rítmicas que interrumpen la tensión armónica y el “tópico” representado en el gesto melódico cadencial $\wedge 7 \wedge 5 \wedge 4 \wedge 3$. No obstante, Hernández plantea que dicha melancolía –a pesar de que ese discurso se asumió como cierto– no está presente siempre en las expresiones musicales de la región andina, pues algunos pasillos, bambucos, sanjuaneros, rajaleñas, guabinas, danzas y bundes, así como numerosas coplas populares, no son precisamente melancólicas, sino todo lo contrario. Esta reflexión da paso al tercer capítulo, “Cumbia, progreso y violencia”, cuyo punto de partida es el Congreso Nacional de Música llevado a cabo en Ibagué en 1936, que planteó la necesidad de investigar y recopilar la música producida en todo el país. Así, luego de varias interrupciones, se hizo una encuesta en 1942, que, si bien no se sistematizó por completo, dejó importante información. En este capítulo se observa que cierta música bailable –y caribeña– se empezó a promover como símbolo de modernidad y distinción, por lo que, más que el porro y la cumbia, comenzaron a tener auge músicas foráneas como el bolero, el son, la rumba y el fox, las cuales fueron consumidas por grupos sociales que querían sentirse “modernos”. Y es que la modernidad se promovía como sinónimo de una alegría, al tiempo que crecía la industria, nacía una sociedad de consumo y se generaban nuevas pretensiones de ascenso social. Es en ese contexto que personajes como Antonio María Peñalosa, Lucho Bermúdez (con Matilde Díaz) y Pacho Galán presentaron una música costeña a tono con orquestas internacionales como la de Xavier Cugat, Glen Miller o Benny Goodman. Con esto, aquellos géneros costeños no fueron vistos como expresiones “arcaicas” y “peligrosas”, sino como	manifestaciones de la “modernidad” y la “distinción”, logrando que la alegría, el desenfado y la sensualidad ya no fueran consideradas una amenaza. El capítulo continúa con una referencia a las emisoras que se fundaron y empezaron a tener como punto de referencia Bogotá y, sobre todo, Medellín, lo cual es de importancia para lo que sigue después, dejando ver el nuevo interés que manifestaron los industriales por exaltar lo nacional desde un punto de vista positivo y de progreso. Esto se tradujo en composiciones diferentes, tanto en la música andina como en la música costeña. El último capítulo tiene como título “El encuentro de dos mundos” y aborda, precisamente, el tema de los mitos de la alegría costeña y la melancolía andina, los cuales, si bien provienen de realidades que tienen ciertos visos de verdad, tampoco son absolutos, pues hay importantes expresiones de alegría en la música andina (bailes, coplas y melodías), así como manifestaciones de tristeza y melancolía en la música costeña (timbres de las gaitas, tonalidades menores de la cumbia o textos tristes). Asimismo, Hernández analiza manifestaciones musicales “híbridas” como la rumba criolla, canciones como <i>Pachito Eché</i> (siempre asumida como costeña, pero muy similar a una rumba criolla) y, posteriormente, fenómenos donde lo andino y lo costeño se mezclan, como en el “chucu chucu” y la “raspa”. También analiza por qué los campesinos o los nuevos habitantes urbanos de algunas regiones del país (como Antioquia y el viejo Caldas) empezaron a consumir una música que mezclaba tango, bolero, corridos, ranchera, vals y pasillo ecuatoriano, dando origen a la “guasca” o música de “carrilera” (hoy, por cierto, mal llamada “música popular”). Igualmente, nos dice por qué el “chucu chucu”, a diferencia de otras expresiones como la salsa y el vallenato, se convirtió en música decembrina, a pesar de que en su momento se vendió como un símbolo de la “modernidad capitalista”. De igual manera, Hernández hace referencia a la muchas veces citada frase del escritor caleño Andrés Caicedo en contra del “sonido paisa”, que deja ver que, si bien el “chucu chucu” tiene su origen en los ritmos costeños, su	realidad era otra, ya que surgió como un encuentro de “dos mundos” en los estudios de grabación de Medellín. <i>Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas (1930-1960)</i> es una excelente investigación que permite conocer con profundidad (e invita a seguir investigando) los diferentes procesos en los que la música, en sus diferentes facetas, se crea, configura y reconfigura. Se trata, sin duda, de un profundo, documentado, argumentado y muy crítico análisis sobre las músicas colombianas como símbolo de identidad hacia adentro (los propios colombianos) y hacia afuera (los extranjeros y la percepción que tienen de los colombianos y su “colombianidad”), algo bien importante en un país que, a pesar de la violencia, la inseguridad, la desigualdad social, la corrupción y la falta de oportunidades para mucha gente, se percibe a sí mismo –al menos, según encuestas de hace algunos años– como uno de los más felices del mundo. Petrit Baquero