

# Un pandemónium de ridículas estridencias

Consumos musicales y representaciones sociales durante  
La Violencia en los Llanos Orientales y Tolima (1942-1965)

Hugo Andrei Buitrago Trujillo





## Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Es comunicador social-periodista por la Universidad Externado de Colombia, magíster en Desarrollo con énfasis en Gestión del Desarrollo Regional y Local por la Pontificia Universidad Bolivariana y doctor en Historia por la Universidad Nacional de Colombia.

Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana, donde acompaña al semillero de investigación en Comunicación, Ciudadanía y Políticas, y los cursos de Comunicación para el desarrollo e Investigación en comunicaciones.

# Un pandemónium de ridículas estridencias

Consumos musicales  
y representaciones sociales  
durante La Violencia  
en los Llanos Orientales y Tolima  
(1942-1965)

Hugo Andrei Buitrago Trujillo



Medellín

780  
B932

Buitrago Trujillo, Hugo Andrei, autor  
Un pandemónium de ridículas estridencias : consumos musicales y representaciones sociales durante La Violencia en los Llanos Orientales y Tolima (1942-1965) / Hugo Andrei Buitrago Trujillo -- Medellín: UPB, 2021  
592 p., 14 x 21 cm.  
ISBN: 978-628-500-024-9

1. Música – Colombia – 2. Violencia – Colombia – 3. Música – Aspectos sociales  
– I. Título

CO-MdUPB / spa / RDA  
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Hugo Andrei Buitrago Trujillo  
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana  
Vigilada Mineducación

Colección Mensajes

**Un pandemónium de ridículas estridencias. Consumos musicales y representaciones sociales durante La Violencia en los Llanos Orientales y Tolima (1942-1965)**

ISBN versión web: 978-628-500-024-9

DOI: <http://doi.org/10.18566/978-628-500-024-9>

Primera edición, 2022

Escuela de Ciencias Sociales

Facultad de Comunicación Social-Periodismo

CIDI: Grupo: GICU. Proyecto: Un pandemónium de ridículas estridencias. Consumos musicales y representaciones sociales durante La Violencia en los Llanos Orientales y Tolima (1942-1965).

Radicado: 687C-09/21-17.

**Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín:** Mons. Ricardo Tobón Restrepo

**Rector General:** Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

**Vicerrector Académico:** Álvaro Gómez Fernández

**Decano Escuela de Ciencias Sociales:** Omar Muñoz Sánchez

**Directora de la Facultad de Comunicación Social:** María Victoria Pabón Montealegre

**Editor:** Juan Carlos Rodas Montoya

**Gestora Editorial:** Eliana María Urrego Arango

**Coordinación de Producción:** Ana Milena Gómez Correa

**Diagramación:** Ana Mercedes Ruiz Mejía

**Corrección de Estilo:** César Buriticá

**Dirección Editorial:**

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2022

Correo electrónico: [editorial@upb.edu.co](mailto:editorial@upb.edu.co)

[www.upb.edu.co](http://www.upb.edu.co)

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

**Radicado:** 2144-17-09-21

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

*A Lina Marcela, el amor, la fuerza, la  
constancia y la risa. Inconmensurable.*

\*\*\*

*Una hormiga tiene el poder de desatar lobos  
o corderos. Y lo sabe.*

\*\*\*

*La música es irresistible para el alma.  
Por eso el alma sufre irresistiblemente.*  
Pascal Quignard

\*\*\*

*Quién no llega a la cantina  
exigiendo su tequila  
y exigiendo su canción.*

José Alfredo Jiménez

# Agradecimientos

## Agradecimientos

Es necesario agradecer a las personas e instituciones sin cuya disposición, generosidad y paciencia, no hubiese sido factible llevar a término esta investigación; espero se me disculpe si en este corto reconocimiento omito alguna.

La Universidad Pontificia Bolivariana me apoyó institucionalmente para dedicar un año, de manera exclusiva, a la redacción de este trabajo. Allí, colegas y estudiantes han permitido mascullar preguntas y generar debates que nutrieron estas páginas, a ellos gracias.

Fue fundamental en este camino Andrés Villegas, en su rol de director de la tesis de la que se desprende este libro, soportó largas retahílas, escuchó mis dudas, señaló errores y esbozó caminos; en el rol de amigo, compartió cuitas y promovió sonrisas.

Debo agradecer, en Ibagué, a la familia Pardo, en especial a los escritores Carlos Orlando Pardo Viña, quien me acogió en su hogar por cerca de un mes, y a su padre Carlos Orlando Pardo Rodríguez; ellos, además de la información a su disposición, me dieron la oportunidad de conocer por su intermedio a escritores, músicos e investigadores tolimenses como Rodrigo

Silva (1945-2018), Benhur Sánchez, Olga Valkiria, así como a Vilma Cala, quien me contó las historias de su padre y hermano músicos; el escritor Camilo Pérez Salamanca (1946-2021), nutrido en historias del Ibagué del siglo pasado; Daniel Viña, quien sin conocerme me obsequió los CD de los encuentros de música campesina de Chaparral y Andrea Hernández Guayara, quien me abrió las puertas del Conservatorio. Gracias también en Ibagué a Ricardo Torres por servir de guía y ubicación. En Meta, personajes como Fernando Giraldo “Quemarrancho” y Enrique Castro “Maviejo”, tuvieron tiempo para un café y narrar su recorrido como músicos y baquianos; como también lo tuvo Reinaldo Barbosa Estepa para sugerir algunas fuentes en los primeros pasos de este trabajo.

A los funcionarios del Archivo Histórico de Ibagué, Casa de la Cultura de Sogamoso, Archivo General de Sogamoso, Biblioteca Darío Echandía de Ibagué, Instituto Caro y Cuervo Sede Yerbabuena, Archivo General de la Nación, Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Academia Superior de Artes de Bogotá-Colección Antonio Cuéllar (en especial a Gloria Millán), Palacio de la cultura Rafael Uribe Uribe-Colección Hernán Restrepo Duque de Medellín; y los de cada juzgado, tribunal y archivo consultados en Villavicencio, Granada, Restrepo, San Martín, Sogamoso, Tunja y Santa Rosa de Viterbo; debo agradecerles la guía, explicación, paciencia y buena voluntad.

Catalina Castrillón Gallego y Gabriel Cabrera Becerra, muchas gracias por estar atentos al proceso y por tanta generosidad con la información, la bibliografía y los consejos. Miguel Ángel Pardo apoyó la recolección de información en la Hemeroteca de la BLAA, tarea dispendiosa y relevante, también a él, gracias.

Las primeras audiciones musicales, patrocinadas por don Hugo y doña Martha, los primeros tarareos, soportados por Diego Fernando y Martha Lorena, deben agradecerse tanto como los discos que ellos, mis padres y hermanos, guardaron a la espera de que yo los recogiera algún día.

La más grande gratitud de todas a mi esposa Lina Marcela González Gómez, su amor, su apoyo, sus preguntas y respuestas, su solidaridad, su paciencia y su confianza atraviesan este trabajo y la vida. Sin ella, nada, nunca, hubiera sido posible.

# conte

## Contenido }-----

Lista de gráficas .....	11
Lista de tablas .....	12
Lista de imágenes.....	13
Lista de símbolos y abreviaturas .....	14
<b>Presentación</b> .....	15
<i>Álvaro Andrés Villegas Vélez</i>	
<b>Introducción</b> .....	19
<b>Parte 1.</b> Historias de la música y músicas para la historia. Estado del arte (o las músicas en Colombia y las músicas colombianas).....	38
Capítulo 1. Folcloristas y empíricos .....	45
Capítulo 2. Profesionales y nuevas preguntas.....	76
2.1. Las músicas como fuente.....	77
2.2. Fiestas y carnavales .....	80
2.3. Historias de corte biográfico .....	81
2.4. Acentos territoriales.....	84
2.5. Los géneros.....	92
2.6. Confluencias y diálogos de géneros.....	97

<b>Parte 2.</b> Músicas viajantes de los intérpretes errantes, los múltiples anfitriones y las estadías permanentes.....	113
Capítulo 3. Músicos que llegan, músicos que salen, músicos que permanecen .....	127
3.1. El tránsito y la confluencia de músicos y músicas extranjeros.....	131
3.2 Apologías, diálogos y periplos en los músicos (y las músicas) colombianos .	157
Capítulo 4. Las fiestas y el <i>star system</i> : medios, tarimas y solares.....	208
4.1. La difusión y la cercanía: los discos, el cine y la radio.....	213
4.2. Los impresos: periódicos, revistas y cancioneros.....	251
4.3. Los lugares: los escenarios públicos, el bar y la fiesta .....	279
 <b>Parte 3.</b> La vida sí es como la cantan: medios modernizantes, cotidianidad y representaciones sociales.....	298
Capítulo 5. Los lazos afectivos.....	352
Capítulo 6. La subsistencia.....	388
Capítulo 7. El honor, el valor, el partido .....	430
 <b>Conclusiones.</b> La empatía con las músicas viajantes .....	487
 <b>Anexos</b> .....	502
Anexo 1. ....	503
Anexo 2. ....	531
Anexo 3. ....	537
 <b>Fuentes</b> .....	560
 <b>Bibliografía</b> .....	568

# gráficas

## Lista de gráficas }-----

Grafica No. 1. Géneros interpretados por artista.....	232
Gráfica No. 2. Género en cancioneros.....	275
Gráfica No. 3. Comparativo de catálogos y cancioneros .....	277
Gráfica No. 4. Apariciones de artistas en cancionero en catálogos .....	278

# tablas

## Lista de tablas }-----

Tabla No. 1	Nominación de géneros musicales.....	123
Tabla No. 2	Listado de productoras y sellos con presencia en Colombia en 1966. ....	217
Tabla No. 3	Comparativo géneros de discos sobre catálogos.....	230
Tabla No. 4	Comparativo de presencia de géneros entre catálogos y cancioneros. ....	275

# imágenes

## Lista de imágenes }-----

Imagen No. 1.	Del tango a la ranchera .....	140
Imagen No. 2.	Publicidad J. Glottmann .....	141
Imagen No. 3.	Lucho Bermúdez. Un oligarca del ritmo ..	172
Imagen No. 4.	El auge de las composiciones Colombianas.....	189
Imagen No. 5.	Música caliente compuesta en la región andina. ....	192
Imagen No. 6.	Ud. A seguir bailando en el infierno .....	324
Imagen No. 7.	Croquis y foto de finca con ortofónica 1953 .....	350
Imagen No. 8.	Foto café El Globo en 1963 con retrato de Gardel y victrola. ....	351
Imagen No. 9.	Fragmento de la carta del Párroco de Armero momentos antes de su muerte el 10 de abril de 1948.....	467
Imagen No. 10.	Portada del Cancionero de las Américas.....	482

# símbolos

## Lista de símbolos y abreviaturas

Abreviatura	Término
AGN	Archivo General de la Nación
FM	Fondo Ministerios (AGN)
CMC-ICAN	Colección Ministerio de Cultura (Instituto Colombiano de Antropología ICAN) (AGN)
CMC-MEEC	Colección Ministerio de Cultura (Ministerio de Educación-Extensión Cultural) (AGN)
SIF	Serie Informes del Folklore (AGN)
MG	Ministerio de Gobierno (Despacho del ministro) (AGN)
CAC	Colección Antonio Cuéllar
CHDR	Colección Hernán Restrepo Duque
AHI	Archivo Histórico de Ibagué
FJ	Fondo Judicial (AHI)
sf	Sin fecha
ND	Sin dato

# Presentación

## Presentación

Las relaciones entre la música y la violencia han sido objeto de numerosos estudios. Corridos prohibidos, marchas militares, himnos nacionales, canciones revolucionarias, gangsta rap, múltiples son los géneros y aires que resuenan en nuestros oídos cuando pensamos en esta relación. ¿Qué aporta entonces el libro que el lector tiene ante sus ojos en este momento? A mi juicio, *Un pandemónium de ridículas estridencias* trae consigo un descenramiento, un cambio en el ángulo en el que se asume este tema. Las relaciones entre violencia y música están presentes, pero no nos informaremos aquí sobre canciones que narran batallas, agravios y traiciones políticas, o que exalten héroes y naciones, tampoco sobre cómo los gobiernos censuran composiciones o persiguen intérpretes; todos estos son temas válidos e importantes, pero, por lo mismo, han sido objeto de diversas investigaciones. Este libro describe e interpreta la experiencia colectiva de escuchar música en un contexto marcado por asesinatos, despojos, violaciones y destierros o, para ser más exactos, por La Violencia. Parte entonces de una serie de preguntas: ¿Cómo circulan y se consumen las músicas en una sociedad fuertemente escindida? ¿Qué implicaciones trae escuchar una canción en una cantina, cuando en la mesa vecina se encuentra un rival político o un rival amoroso? ¿Cómo resuenan las experiencias narradas por las canciones en la vida de sus oyentes?

Esta sociedad no estaba atravesada solo por el conflicto armado, también lo estaba por un profundo proceso de modernización cultural, el cual traía consigo sus propias tensiones y encuentros entre músicas nacionales y extranjeras, entre ritmos caribeños, llaneros y andinos, entre prácticas de escucha mediadas por dispositivos técnicos e interpretaciones en vivo. La confluencia de la modernización cultural y la violencia es estudiada por el autor a través de la historia cultural. Esta es importante, en tanto enfatiza que el sentido de las músicas no está determinado por sus productores –los compositores o intérpretes–, ni por el objeto en sí mismo –las canciones–, ni por los medios o formatos –radio, cine, discos–, ni tampoco por sus oyentes, sino que se elabora a partir de la interacción entre todos estos elementos que se despliegan y confluyen en contextos singulares. Además, la historia cultural hace énfasis en las prácticas y representaciones, dos conceptos que guiaron esta investigación y que permitieron que esta se apoyara en una gran diversidad de fuentes. Esta es justamente una de las grandes fortalezas del libro; no solo fueron consultadas numerosas huellas del pasado, sino que estas son heterogéneas. El lector encontrará fuentes impresas, manuscritas, sonoras y audiovisuales. Dentro de las primeras se recurrió a catálogos, periódicos, revistas, cancioneros, libros, carátulas y galletas de los discos; dentro de los manuscritos se encontraron procesos judiciales, documentos inéditos de fondos gubernamentales de carácter nacional, regional y local y, por supuesto, el investigador escuchó parte de las canciones en discos y películas. Todo esto permitió construir una percepción muy precisa de qué se oía, cuándo, dónde y cómo. De esta forma, *Un pandemónium de ridículas estridencias* muestra la diversidad de escenarios, medios y formatos en que circulaba la música en Colombia y América Latina durante las décadas de 1940, 1950

y 1960, acercándose a lo que se podría denominar una historia multiescalar o incluso global, en tanto la escala regional está explícitamente conectada con escalas nacionales, latinoamericanas y globales.

Esta perspectiva le permite al autor escapar de la falsa oposición entre músicas nacionales y músicas cosmopolitas. Algunos géneros colombianos son tan cosmopolitas como el tango o el bolero. Lo importante, más que la adscripción a un país –como si las canciones tuvieran pasaporte o documento de identificación–, es la circulación y, sobre todo, la hospitalidad que reciben repertorios y músicos. Las canciones hacen presencia en la vida cotidiana de las personas de Tolima y los Llanos Orientales, que las acogen a través de los cancioneros, los discos, las emisoras radiales y las películas, pero también era posible que estas personas hayan visto y escuchado a sus intérpretes favoritos en Bogotá, en Villavicencio, en Ibagué o en otros lugares, dado que los músicos viajaban constantemente para presentarse ante su público.

Luego de resaltar la hospitalidad de la que disfrutaron las músicas e intérpretes colombianos fuera del país y las músicas e intérpretes extranjeros en Colombia, este libro nos ofrece un recorrido por las relaciones entre estas músicas y la vida cotidiana de los habitantes de Tolima y los Llanos. Para concretar este recorrido, el autor recurre a un concepto central de la historia cultural, el de representaciones sociales, en particular las representaciones sobre los lazos afectivos, la subsistencia, el honor, el valor y el partido. Aquí debo destacar que Hugo Buitrago no se detiene en determinar si la industria musical forma el gusto del público o si es este el que impone unos motivos, ritmos y géneros a las disqueras y emisoras. La

apuesta se concentra en analizar cómo se establecen relaciones de empatía entre las músicas que son escuchadas en las dos regiones objeto de estudio y los habitantes de estas. Si autores como Jesús Martín-Barbero y Carlos Monsiváis resaltaron la importancia del cine y la radio en la educación sentimental latinoamericana de mediados del siglo XX, este libro materializa esta tesis y muestra cómo los llaneros y tolimenses se representaron a sí mismos, a sus familias, vecinos, amigos, rivales y extraños a través de las relaciones de empatía que establecían con canciones que circulaban a través de la confluencia intermedial del cine, la radio, los discos, los impresos y las interpretaciones en vivo, a pesar de que la grandísima mayoría de estas canciones no habían sido compuestas pensando en ellos. En síntesis, esta investigación hace evidente a sus lectores cómo las músicas viajantes fueron acogidas y acogieron a sus oyentes.

Álvaro Andrés Villegas Vélez

# Introducción

## Introducción

Mucho se ha escrito sobre la incidencia de los momentos históricos en la composición musical, académica o popular, y cómo esta ha operado como forma de consolidación de un mensaje nacional o revolucionario, como se puede ver, en el caso americano, en Nicaragua, Cuba y México. Pero, a la vez, poco se ha preguntado la historia sobre el porqué de las proximidades de una población con uno u otro género musical, local o foráneo, más aún cuando desde principios del siglo XX la movilidad de los músicos latinoamericanos por el continente es notoria, como señalan variados estudios realizados desde, por ejemplo, la etnomusicología y la misma historia cultural. *Un pandemónium de ridículas estridencias* es el resultado de la tesis doctoral en Historia que fue entregada en 2018 y que procura indagar por esas proximidades, en medio de las industrias culturales, la intención de construir una idea nacional que omite las violencias que concurren en los territorios y las necesidades de expresión de la población.

Las transformaciones que vivió Colombia desde la caída de la República Liberal (1930-1946) hasta la constitución del Frente Nacional (1958-1974) y que estuvieron cruzadas por lo que se dio en denominar La Violencia, coinciden con la consolidación de la industria de la música en el país, que tuvo en Medellín uno de los

principales productores disqueros de este lado del continente, a la vez que la participación en radioteatros y todo tipo de escenarios de los exponentes más renombrados de Suramérica, México y del Caribe, que contaron además con presencia en las salas de cine e importante cobertura en prensa. Simultáneamente, la discusión en el país pasó del debate sobre si la *música nacional* sería la campesina, refiriéndose a la música andina, o tendría que basarse en músicas académicas, al planteamiento mediático de la importancia de cuidar y mantener la *música verdaderamente colombiana* (nuevamente la música andina), sobre aquellas venidas de afuera, en las que se incluía al caribe colombiano.

La confluencia de lo que se llamará en el libro *músicas viajantes*, cuyo concepto se detalla en la segunda parte del trabajo, con la discusión sobre el respeto por la *música nacional* en un contexto de resistencia y cambio suscitados por las transformaciones y violencia políticas, dada la música como "expresión de la experiencia humana"<sup>1</sup>, conduce a cuestionarse por los consumos musicales en las zonas de mayor auge de La Violencia y en la posibilidad de encontrar, en esos consumos, acercamientos al sistema de representaciones sociales que, en aquellas zonas, configuraron las prácticas de sus habitantes.

Esta investigación no se pregunta por la influencia que tuvo La Violencia en la producción musical del país y que tampoco se ocupa de la identificación de las canciones que trataron de los hechos, líderes y víctimas de aquel período, por más que ellas puedan aparecer en su camino. El trabajo que se presenta no supone un antes y un después o la duplicidad

---

<sup>1</sup> GIOVANNETTI, Jorge L., *Sonidos de condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*, México, Siglo XXI, 2001, p. 70.

acción-reacción, sino que parte de la presencia simultánea de dos hechos ciertos: La Violencia y la música, que confluyen en sujetos reales y en un territorio específico, y presume que tal confluencia obliga a la interacción en el campo de las representaciones y las prácticas.

Este trabajo se adscribe a la historia cultural, por cuanto realiza un "análisis *integrado y diferencial de prácticas y de representaciones* en torno de objetos definidos de manera cuidadosa e inscritos en el campo de esa realidad de difícil definición llamada la 'cultura', o más bien el sistema de relaciones culturales en una sociedad dada"<sup>2</sup>, a la vez que navega en aguas de la historia de la música popular, sin perder de vista el planteamiento de Roger Chartier acerca de la simbiosis existente entre prácticas y representaciones en la que el entendimiento del comportamiento de unas es necesario para la aproximación a las otras<sup>3</sup> que, como señala Robert Darnton, son descifrables en los documentos de la cotidianidad (un poema, un chiste o un refrán)<sup>4</sup> y en las canciones como "dispositivo de almacenamiento y transmisión de información cultural".<sup>5</sup> Pero se pregunta por

---

<sup>2</sup> SILVA, Renán, *República Liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín, La Carreta, 2005, p. 89.

<sup>3</sup> CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. VIII.

<sup>4</sup> DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>5</sup> Asunto relevante, como muestra María del Carmen de la Peza en la educación sentimental de las sociedades. DE LA PEZA, María del Carmen, "Canciones, memorias e identidades. El bolero y la educación sentimental en el México contemporáneo", en VALDEZ CAPOTE, Jorge, (Compilador), *Educación y Comunicación. Anuario de Investigación 1996*, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 1996, p. 230.

las representaciones en el sentido que las propone Daniel Mato, como "formulaciones sintéticas de sentido, descriptibles y diferenciables", que se tornan en unidades condensadoras de sentido dentro de los discursos de los actores sociales (individuales y colectivos), producidas por estos como "formas de interpretación y simbolización de aspectos clave de su experiencia social", experiencia que viene de la colaboración, conflicto y negociación con otros actores; en este sentido, las representaciones surgen de la forma de "ver el mundo", pero a la vez inciden en la interpretación de este, es decir, en las propias representaciones, de la misma forma que guían y se ven transformadas por las prácticas sociales, esto es, por la manera de actuar, afectando, conforme el contexto social e institucional, las interacciones con otros actores sociales.<sup>6</sup>

Quizá emparentadas con esa idea de la Escuela de Anales de mirar otras fuentes, buscando en ellas lo cotidiano, privado e íntimo, los consumos musicales, por cuanto práctica (actividad) de escucha, sobre todo los relacionados con la música popular, aparecen como una fuente relevante en tanto se ubican en las calles y los bares, pero también en los hogares y llegarán a habitar, en parte, los espacios de las élites letradas. Así, aunque los guerrilleros y bandoleros puedan aparecer como protagonistas en pasajes de este trabajo, lo son como parte de la cotidianidad de los territorios en los que se afina la mirada, recuperando en algo la intención de la historia social inglesa de E.P. Thompson de vislumbrar los usos y costumbres

---

<sup>6</sup> MATO, Daniel, "Producción transnacional de representaciones sociales y transformaciones sociales en tiempos de globalización", en MATO, Daniel (compilador), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001, pp. 133-134.

(por supuesto en lo que tiene que ver con representaciones y prácticas identificadas en los consumos musicales) y en ello las cantinas y cafés, que mostrarán fracturas, tensiones y contradicciones en los productos culturales que se ofrecen en la idea nacional de lo andino (y luego de lo caribe) con el bolero, la música caliente, el tango y la ranchera (o lo *tanguedo*, lo *arrancherado*, lo *abolerado*, lo *tropicalizado*).<sup>7</sup>

La música popular, dice Klaus Bruhn Jensen, "es un testimonio del lugar que las prácticas culturales ocupan en los procesos de los conflictos y cambios sociales, ya que apuntan al sentimiento de comunidad y a veces de solidaridad",<sup>8</sup> por lo que no es gratuito que sea una de las herramientas con las que se espera consolidar el mensaje de la nación, la modernidad, la civilidad o el Estado. Como lo evidencian las canciones patrióticas y revolucionarias que reseña Peter Burke en su historia de la cultura popular europea,<sup>9</sup> se supone que la música popular podría aportar a la homogeneización o a la nacionalización. La música "nacional" apuesta por una imagen del país o, mejor, de los connacionales.

---

<sup>7</sup> La aparición de la carrilera y la música parrandera, que tienen composiciones que no pueden asumirse directamente como tangos, boleros o rancheras y sin embargo se inspiran en ellas o evidencian la afinidad en ritmos y temáticas propias de esos aires.

<sup>8</sup> JENSEN, Klaus Bruhn, "Los contextos culturales de los medios y la comunicación", en JENSEN, Klaus Bruhn (ed.), *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 333.

<sup>9</sup> BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Michael Steimberg, al hablar de la cultura, la subjetividad y la música en el siglo XIX señala que más allá de los tabús y predisposiciones frente al tratamiento de la música como elemento primordial de la historia de la vida cultural, esta “sigue siendo discursiva y emocionalmente importante para el público actual [y] la música y sus hábitos de escucha implícitos cumplen la tarea cultural e histórica de otra época”.<sup>10</sup> Y si bien Steimberg habla de las músicas académicas, puede ser complementado con Mijail Bajtin quien, al tratar la comicidad, explica cómo ritos y expresiones artísticas y festivas, terminan, gracias a su carácter “no oficial”, con una complejidad y profundidad que las hace formas cruciales de la “expresión de la cosmovisión y cultura populares”,<sup>11</sup> lo que se conjuga con la perspectiva que señala que la historia de lo cotidiano se funde con la historia de la cultura popular, por cuanto la última se ocupa de “las actitudes, valores y mentalidades de las personas corrientes expresadas y simbolizadas en los textos, en los productos de arte y en las actuaciones”.<sup>12</sup>

¿Obedece el orden de representaciones propuesto por *la música nacional* a las representaciones y prácticas que regían la vida de los habitantes de los epicentros de La Violencia en el país?; ¿esa imagen brindada por la música andina colombiana se asemeja a la que de sí mismas tienen esas personas?;

---

<sup>10</sup> STEINBERG, Michael P., *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, pp. 22-23.

<sup>11</sup> BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003, p. 12.

<sup>12</sup> BURKE, Peter, *Venecia y Amsterdam. Estudio sobre las élites del siglo XVII*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 21-22.

¿cuál es el consumo, entonces, de prácticas musicales y cómo evidencia ese sistema de representaciones?

Ocupará, pues, a esta investigación, la *interpretación a través de los consumos musicales, de la producción, circulación y apropiación de las representaciones sobre las modalidades de relación social y los valores que las guían, en los Llanos Orientales y Tolima entre 1942 y 1965*; problema que supone, en primer lugar, la identificación de géneros musicales, compositores clave, músicos y canciones difundidos y escuchados durante el período, primero en un contexto general y luego buscando la focalización en los territorios sugeridos; en segundo el análisis de los mecanismos y escenarios de acceso a estas músicas en relación con sus públicos en este tiempo y territorios; y, por último, evidenciar las representaciones del sistema de valores y de relaciones sociales en las prácticas musicales en Tolima y los Llanos Orientales en el lapso mencionado. El ejercicio sugiere, entonces, como se notará en la explicación de las partes que lo componen, un recorrido en el que, sobre la base de la identificación del consumo de músicas y la interpretación de las representaciones sociales a partir del archivo judicial, la prensa y los documentos testimoniales, se presenten las intersecciones entre las representaciones sociales y las manifestadas en las músicas consumidas y en los escenarios relacionados con estas prácticas.

Aparece entonces “El arte, como testimonio de un mundo –de una sociedad, de una cultura, de una individualidad: de una duda, de un acontecimiento–, y el arte como manifestación de signos esenciales donde todos los hombres se reconozcan”;<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> BRAVO, Víctor, *¿Poscoloniales, nosotros? Límites y posibilidades de las teorías poscoloniales*, en [www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/poscol.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/poscol.pdf), [02/02/2011].

que aquí no se propone como surgido únicamente del momento, sino presente y en diálogo con este, por lo que se hace factible que haya un reconocimiento de los hombres en él,<sup>14</sup> en este caso, en las prácticas musicales. Para esto, bajo el camino señalado por Peter Burke, se inicia por la descripción del repertorio<sup>15</sup> de uso convencional a partir de catálogos, cancioneros e impresos periódicos, para luego mirar las representaciones escarbando en las contravenciones judiciales<sup>16</sup> y en narraciones de individuos presentes en el tiempo en cuestión, haciendo la apuesta posterior de entender la confluencia entre las prácticas musicales y las representaciones sociales.

Un asunto que parece importante de tratar es el de la periodización: el lapso que se plantea no obedece de manera exclusiva a asuntos musicales, sino que vincula un período político

---

<sup>14</sup> La empatía, en la multiplicidad dimensional que comprende, y que supone la posibilidad de ponerse en el estado emocional del otro y compartir su malestar, también se evidencia en la capacidad de comprensión de los sentimientos de los personajes de relatos ficticios, como los de las canciones y el cine. PINEDA, David, et al., "Dimensiones de la empatía en excombatientes del conflicto armado colombiano utilizando una escala estandarizada", en *Revista Colombiana de Psiquiatría*, No. 1, Bogotá, 2013, pp. 9-28.

<sup>15</sup> BURKE, Peter, *La cultura popular...* p. 177.

<sup>16</sup> Porque se apuesta a que en el archivo judicial y en las declaraciones encontradas para Totima y los Llanos se "puede darle sentido descriptivo a aquello que es elusivo o elíptico, y que por sí mismo no tiene una significación evidente" si, como dice Jaques Le Goff, las confesiones, el arte y los archivos judiciales, por las representaciones que en ellos hay, son los documentos de lo imaginario y, de su mano, van los lugares y los medios de producción. BURKE, Peter, *La cultura popular...* p. 137; LE GOFF, Jaques, "Las mentalidades. Una historia ambigua", en LE GOFF, Charles, NORA, Pierre, *Hacer la historia*, Volumen III, Barcelona, Editorial LAIA, 1980, pp. 92-93.

y su interacción con unas modalidades de representación social con los consumos musicales; la investigación no se pregunta por La Violencia, sino por las representaciones sociales durante La Violencia, de allí que el tiempo que abarca no sea definido por hechos musicales y que en el afán de ver la continuidad o las transformaciones de aquellas representaciones se ponga como inicio el momento de cierre de la República Liberal con su último período en el poder antes de la Restauración y La Violencia, 1942, momento que coincide con la aplicación de la Encuesta Nacional Folclórica (o Encuesta del Folclor), que da las primeras pistas sobre el consumo de la industria cultural,<sup>17</sup> específicamente con la musical, por fuera de los grandes centros urbanos. El cierre, establecido en 1965, es el momento en el que se da por terminada La Violencia, por definirse, de parte del Estado colombiano, el fin del bandolerismo, pero que también es punto de apertura a nuevos referentes sociales y culturales venidos, sobre todo, de Estados Unidos, pero también de América Latina, como lo demuestra el surgimiento, ese año, de una guerrilla procubana: el Ejército de Liberación Nacional, ELN.

Debe insistirse en que esta investigación *no es sobre La Violencia*, pero ocurre durante ese período, que afecta la cotidianidad, las prácticas y representaciones de las sociedades

---

<sup>17</sup> Se coincide con la idea de industria cultural que propone Simón Puerta, según la cual ésta es "un *sistema* a través del cual se articulan medios de comunicación culturales y artísticos para presentar una narrativa determinada por lógicas de oferta-demanda claras [...] se refiere definitivamente a una articulación de este interés con los procesos creativos de códigos simbólicos". PUERTA DOMÍNGUEZ, Simón, *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2015, pp. 50-51.

que la vivieron, es decir, incide directamente sobre los temas de los que se ocupa esta investigación. En este sentido, conviene decir que La Violencia es la denominación dada en Colombia al lapso entre 1946 y 1965 en el que, de cuenta de los enfrentamientos partidistas, en los que tuvieron parte la policía y el ejército, se conformaron guerrillas campesinas que, con el tiempo, se transformaron unas en grupos de bandoleros y otras en guerrillas comunistas.

El principal hito del inicio de La Violencia, a pesar de que su origen se data en 1946, es el magnicidio del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, que desató los disturbios conocidos como El Bogotazo. En el transcurso de este escrito se mostrarán algunos datos relevantes sobre este período, pero *grosso modo*, hay que decir que el regreso al poder del partido conservador tras la República Liberal (1930-1946), en una época conocida como la Restauración (1946-1957), de gobiernos autoritarios y reaccionarios influenciados por el corporativismo italiano y el franquismo español,<sup>18</sup> recrudece las tensiones existentes entre los seguidores de los dos partidos políticos dominantes en el país, el liberal y el conservador, que se reflejaron en los territorios dominados por uno y otro, donde las minorías partidarias se vieron bajo el asedio de los otros, no pocas veces con la anuencia de la fuerza pública y los representantes del gobierno, resultando especialmente representativas de estos enfrentamientos las regiones de Tolima y los Llanos Orientales. La proliferación del homicidio, las violaciones, migraciones forzadas, incendios y robos de viviendas, fue también la oportunidad para el crecimiento económico de quienes se

---

<sup>18</sup> SIERRA MEJÍA, Rubén (Ed.), *La restauración conservadora 1946-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012.

dedicaron a la venta de cultivos robados y a la apropiación de fincas y viviendas, ya por la ocupación, ya por la compra a bajos precios dados por el temor o bajo amenaza de muerte.

Este contexto es en el que surgen hombres como Guadalupe Salcedo, Dumar Aljure, Efraín González, "Sangrenegra",<sup>19</sup> "Desquite", "El cóndor", "Tarzán", "Tirofijo" y tantos más, que fueron símbolo de heroísmo para unos, de la "chusma" y la muerte para otros. La crudeza de La Violencia lleva a un agotamiento que permite el golpe de Estado que pondría en la presidencia al teniente general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) quien, con la promesa de acabar esos días aciagos, sube al poder y ofrece amnistía a los guerrilleros, no obstante, la dictadura termina siendo una prolongación de la Restauración conservadora. El incumplimiento de los compromisos adquiridos con quienes entregan las armas y la presión de la fuerza pública, así como la permanencia del accionar de los grupos que no entregaron las armas, hacen que La Violencia se mantenga, aunque algunos de sus protagonistas hablarán de "la segunda guerra".

---

<sup>19</sup> Jacinto Cruz Usma "Sangrenegra" es un bandolero tolimese que resulta interesante no sólo por el renombre que alcanzó, sino también porque nació siendo conservador pero, tras matar a un líder de su partido y verse perseguido por éste, opta por hacerse liberal e iniciar la persecución de conservadores, es dado de baja y su cuerpo es exhibido en 1964 en Valle del Cauca. Ver: SÁNCHEZ, Gonzalo y MEERTENS, Donny, *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*, Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2006; ORTIZ SARMIENTO, Carlos Miguel, "Las guerrillas liberales de los años 50 y 60 en el Quindío", en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, No. 12, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1984, pp. 103-153.

De tal forma, y en medio de varios escándalos de corrupción, Rojas Pinilla es derrocado y, de la mano de un acuerdo realizado entre las directivas de los partidos liberal y conservador, se instauró en Colombia lo que se llamó el Frente Nacional (1958-1974), que consistió en la alternancia de gobiernos liberales y conservadores, sobre la base de la repartición burocrática equitativa. Este acuerdo no logra acabar con La Violencia, los frentenacionalistas niegan el carácter político de los bandoleros, a pesar de que varios de ellos, al menos en sus inicios, contaron con el apoyo de las directivas de los partidos y aún recurrían a excusas partidarias para justificar su accionar y la selección de sus víctimas. Será en 1965 cuando la fuerza pública declare formalmente el fin de estas bandas delincuenciales, por lo que en ese año se data el fin de La Violencia; por supuesto, ya para entonces estaban conformadas las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc) y en ciernes el nacimiento del Ejército de Liberación Nacional (ELN), es decir, está *in curso* lo que algunos catalogan como "la segunda violencia".

Establecidas las anteriores notas sobre el período, y reiterando que La Violencia es el telón de fondo sobre el que se desarrolla este trabajo, pero no el objeto de estudio del mismo, se requiere hablar de las fuentes de esta investigación. La nominación y descripción detallada de las fuentes se realiza en los momentos correspondientes dentro de cada capítulo, por lo que aquí apenas se mencionarán someramente. Las consultas en los archivos de Bogotá y Medellín se realizaron en varios momentos entre el 2011 y el 2016, mientras que el trabajo de campo realizado en Meta, Tolima y Boyacá tuvo lugar entre el 2012 y el 2013; tanto para la presencia de artistas, programación de radio y Encuesta del Folclor, como para expedientes

relacionados con el orden público, la consulta en el Archivo General de Nación (AGN) se centró en el Fondo Ministerios, especialmente las colecciones del Ministerio de Cultura y del de Gobierno.

Se accedió a catálogos, revistas de farándula, notas de prensa y cancioneros ubicados en la Colección Hernán Restrepo Duque del Palacio de la Cultura de Medellín Rafael Uribe Uribe, donde reposan los archivos del productor, periodista y coleccionista antioqueño, protagonista de la difusión y el estudio de las músicas andinas y populares en el país; en la Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) en Bogotá, la Darío Echandía de Ibagué y la Casa de la Cultura de Sogamoso. Las colecciones musicales consultadas fueron la de Antonio Cuéllar, ubicada en la Escuela Superior de Artes de Bogotá, dependencia de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la de la familia Trujillo Muñoz, consolidada en el Valle del Cauca a mediados de los años 60, pero trasladada a Bogotá una década después; en los discos, grabaciones digitalizadas y carátulas se ratificaron sellos, artistas, canciones y géneros. Algunos vacíos en la fuente se complementaron y contrastaron con la información de plataformas que se van mencionando en el trabajo, pero dentro de las que están la página de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) o Internet Movie Database (IMDb). También hay que decir que las pesquisas condujeron a la sede Yerbabuena del Instituto Lingüístico Caro y Cuervo, donde reposan las grabaciones de los investigadores del Atlas Lingüístico Etnográfico Colombiano (ALEC).

Tres anexos acompañan este libro: el anexo 1 presenta los artistas mencionados dentro de los cancioneros y los géneros que interpretaron, mientras que el segundo se ocupa de las

canciones que se seleccionaron del inventario realizado para vincular al escrito; el anexo 3 muestra, a modo de referencia, una selección de imágenes de algunas carátulas, sellos y apartes de publicaciones que pueden resultar de suma importancia.

Los archivos de Discos Fuentes, según se dijo en la propia empresa, no empiezan a llevarse de manera formal sino hasta 1960, aunque se pudo acceder al catálogo general de 1954 y a un boletín de 1965; Fuentes compró el catálogo de su principal competidor: Tropical. Este catálogo existe y es preservado por la compañía disquera que permitió su consulta; lamentablemente, el registro obedece a canciones y autores y, aunque reseña el género de cada una de aquellas, no contiene fechas, intérpretes o grabaciones, lo que no resulta práctico para efectos de esta investigación. A pesar de intentar por distintas vías el contacto con los encargados en RCN de catálogos de Sonolux, estos intentos fueron infructuosos; por su parte, Codiscos, importante distribuidor y luego productor de discos, no conserva catálogos de la época.

Dado que la investigación hace un acercamiento al tema en Tolima y los Llanos Orientales del país por ser dos de las regiones donde La Violencia fue principalmente cruda, la consulta de archivos regionales era prioritaria. El Archivo Histórico del Tolima conserva en muy buen estado y catalogado su archivo judicial, mismo que se consultó en Ibagué. La búsqueda de los archivos judiciales de los Llanos resultó infructuosa en varios sentidos: los correspondientes al Casanare, que reposan en Sogamoso (Boyacá), fueron trasladados de bodega y, en la reubicación no se realizó un catálogo, por lo que no fue factible su identificación y consulta; con la esperanza de hallar el soporte de esos expedientes se realizó un desplazamiento a

Santa Rosa de Viterbo, donde se encuentra el Tribunal Superior de Boyacá, pero durante un incendio de su sede hubo gran pérdida de material, aunada a la demolición de la casa y a que los archivos subsistentes se encuentran arrumados y bastante deteriorados. En los que corresponden al Meta, en Villavicencio, según la información de los juzgados, no hay catálogo para realizar la consulta. En municipios como San Martín, en el 2001, los archivos fueron embodegados y la humedad los destruyó, aunque con los acuerdos 62 y 63 de 2010 el Concejo municipal rescató los menos deteriorados. Al no poder acceder a los archivos judiciales de los Llanos se optó por remplazar esta fuente con la obra testimonial del líder de las guerrillas liberales de Casanare, Eduardo Franco Isaza, con *La violencia en Colombia*, de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Germán Guzmán Campos; con la investigación *Guadalupe y sus centauros*, de Reinaldo Barbosa Estepa y con el último trabajo, hasta donde se sabe, producto de la consulta de estos expedientes: *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera*, de Orlando Villanueva Martínez.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano: testimonio de una lucha de cuatro años por la libertad* [1955], Bogotá, Planeta, 1994; GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2012 (primera edición Tomo I: 1962; Tomo II: 1964); BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros. Memorias de la insurrección llanera*, Bogotá, Instituto de estudios políticos y relaciones internacionales de la Universidad Nacional de Colombia – CEREC, 1992; VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012. Posterior a desarrollo de la investigación, Villanueva publicó un libro dedicado a los corridos guadalupanos: VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Canciones de la guerra: la insurrección llanera cantada y declamada*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.

Los trabajos de Barbosa y Villanueva narran el proceso de las guerrillas del llano a partir de la figura de Guadalupe Salcedo, un araucano de madre indígena que se inicia en el bandidaje, actúa como bandido social y termina siendo guerrillero político y nombrado Comandante Supremo de las Fuerzas Revolucionarias de los Llanos Orientales en 1953, protagonizando el ingreso de estas a la amnistía de Rojas Pinilla, para ser asesinado en 1957, a los 35 años de edad, por la fuerza pública en la ciudad de Bogotá; en torno a Salcedo se constituyó buena parte del mito del guerrillero llanero.

La apuesta de esta investigación es por una mirada que articule datos cuantitativos, realizados a partir de índices cruzados para determinar el flujo de músicas (diversas en géneros, procedencia y temporalidad, y por tanto plurales) y músicos, con otros de corte cualitativo que permitirán la identificación de las representaciones en el archivo judicial y el testimonio y, así, definir las canciones y prácticas musicales que ejemplificarán el diálogo entre estas y las representaciones;<sup>21</sup> no en clave de La Violencia o en razón de las guerrillas y bandas, sino en clave de la cotidianidad de las poblaciones, en la que aparecen guerrillas y bandas, procurando la identificación de constantes en los causantes de la transgresión.

Las citas de notas de periódicos y revistas de época no aluden al autor, dado que en estos impresos no suele aparecer

---

<sup>21</sup> Es necesario, dice Burke, "superar la falsa dicotomía entre métodos cuantitativos y métodos cualitativos y también esas divisiones entre sociología y antropología, entre el micronivel y el macronivel para comprender los hechos desde adentro y analizarlos desde afuera. Es necesario, en suma, ir más allá de las aparentes oposiciones para llegar a una síntesis." BURKE, Peter, *Venecia y Amsterdam...* pp. 20-21.

ese dato; asimismo, es respetado de forma literal el lenguaje de las fuentes, por lo que sólo en casos esporádicos en los que se consideró necesaria para la comprensión del texto, se usó la figura sic; los títulos de las películas se pusieron entre comillas y, para facilitar la distinción de los títulos de las canciones, se usó para estos una fuente tipográfica diferente.

A propósito de las letras de las canciones y coplas que se citan, aquellas que vienen de periódicos, compilaciones folclóricas e investigaciones de o sobre la época, aparecen con la referencia correspondiente; en los casos restantes la letra obedece a una transcripción propia o a los cancioneros enumerados en el capítulo dos, sujeta a los cambios resultantes de la audición; el insumo de las canciones y prácticas se vio complementado con las entrevistas realizadas en los territorios a personajes que vivieron o fueron familiares de quienes vivieron durante el período, especialmente músicos y escritores.

Tres partes contienen esta investigación: la primera funge como estado del arte, pero cumple, a la vez, la función de evidenciar que, a pesar de la discusión e intención presente de la exaltación de la música nacional, andina en principio, caribe luego y pacífica en la actualidad, el papel de las músicas extranjeras siempre fue importante tanto en el plano de las músicas académicas como en el de las populares y cómo, en las pesquisas musicales, suelen estar presentes tanto las travesías de músicos nacionales en el extranjero como las de los músicos extranjeros en el país; a la vez que mostrar cómo los trabajos sobre música *popular* suelen centrarse en los artistas y géneros, soslayando, a pesar de las menciones, a la audiencia, las personas del común. El documento original de la tesis contiene un apartado dedicado a la parte internacional del

estado del arte, que aquí se omite por haber sido sujeto de un artículo (en evaluación al momento de este escrito), no obstante se resume de manera global el estado de las discusiones de las historias de la música en Latinoamérica, que datan su inicio pasada la mitad del siglo XIX.

La segunda, *Músicas viajantes: de los intérpretes errantes, los múltiples anfitriones y las estadías permanentes*, plantea cómo en el ámbito colombiano se da esta concurrencia e instalación de músicas foráneas y propias entre 1942 y 1965, dejando entrever géneros musicales, músicos, escenarios y tecnologías de acceso. Esta parte, presentada en 2 capítulos, dilucida el amplio consumo de músicas foráneas por encima de los géneros considerados nacionales. De igual forma, la preeminencia, dentro de los aires colombianos, de la música tropical en el exterior, lo que evidencia el acceso a las músicas viajantes a través de la radio, discos y cine en los territorios en cuestión, pero también, en diversos establecimientos de entretenimiento y con músicos locales y foráneos (colombianos o extranjeros), que hacen presencia más allá de los principales centros urbanos.

La tercera parte es *La vida sí es como la cantan: medios modernizantes, y representaciones sociales*, a modo de entrada, da un momento a la evidencia de la presencia de las músicas viajantes en la cotidianidad de los Llanos y Tolima y su consumo; los tres capítulos que presenta se enfocan en las representaciones sociales exponiendo, a sabiendas de su indivisibilidad, las representaciones sociales identificadas como predominantes en tres grupos: lazos afectivos; subsistencia; y el honor, el valor y el partido, presentándolas en relación con el gusto musical popular, para lo que se usa como insumo temas,

aires e intérpretes identificados en la parte anterior; evidenciando los puntos comunes entre aquellas y las narraciones propuestas por las músicas viajantes, base de la empatía que permitió que los habitantes de Tolima y los Llanos, durante La Violencia, encontraran en las músicas viajantes, una voz propicia a su cotidianidad, distante de la presencia de un Estado, en el que primaba el individuo subsistente.

Al final, se espera demostrar que el entramado de representaciones sociales identificado en los Llanos Orientales y Tolima, no solo se canta, sino que también ha sido previamente cantado para los pobladores de esos territorios, por lo que no se podría hablar de la influencia del momento en la música, ni de la música en el momento, sino del encuentro, por parte de las personas, de un espacio en esas músicas, de empatía con ellas y, en tal virtud, de cómo las músicas en mención encuentran un anfitrión en estas poblaciones, porque operan en un mismo sistema de representaciones sociales instalado en la cotidianidad.

Cada parte vincula los insumos conceptuales que se consideraron en su realización, la mayoría al inicio, pero también en el devenir del escrito cuando se entendió pertinente; además se optó por dar el fuerte de las conclusiones al cierre de cada momento capitular, por lo que el ítem dedicado a estas *La empatía con las músicas viajantes*, da cuenta de algunas conclusiones generales, pero no de todas las que se desprenden de la investigación.

Parte 1.  
Historias de la música  
y músicas para la historia.  
Estado del arte  
(o las músicas en Colombia  
y las músicas colombianas)



Esta parte del libro se ocupa de las investigaciones centradas en las músicas colombianas, mostrando su ampliación paulatina de lo andino a lo caribe y lo pacífico en la aceptación de lo que se ha considerado la música nacional, hecho relevante para la identificación de la relación de las audiencias con los mensajes de la música andina y su empatía con las músicas calientes. De igual manera se muestra la incorporación de la música popular y de la historia social de la música en los intereses de los investigadores. Para lo anterior se presentan dos capítulos, uno que se centra en las investigaciones de folcloristas y empíricos y otro enfocado en las investigaciones con perspectiva social y las realizadas por profesionales. Se trata de un estado del arte sobre las aproximaciones a la música en relación con la historia y con sus protagonistas, procurando ofrecer un panorama con amplitud disciplinar, geográfica y temporal que no sigue una línea estrictamente cronológica, sino que procura el agrupamiento de los trabajos identificados a partir de elementos comunes de forma, tema o territorio, pensando en favorecer su comprensión en términos de la narración que implica este ejercicio.

Se presentarán aquellas investigaciones que se focalizan en las músicas del país, intentando dar cuenta de la transformación que han sufrido las preguntas y problemas que han tratado y dándole mayor relevancia a las que se relacionan con el período de La Violencia tanto por temporalidad como por

alusión temática. Fue inevitable, por el número de adeptos al tema musical, vincular autores aficionados que fungen como investigadores pero que no siempre adoptan el rigor crítico que tal rol impone pero que, por un lado, sirven para ejemplificar la presencia de representaciones, ideas e ideales y, por el otro, aportan referencias de prensa, entrevistas o grabaciones de difícil acceso.

La relación de la música con la disciplina histórica podría plantearse, al menos en sus inicios, desde dos perspectivas, la primera, la historia de la música, se centró en las músicas académicas,<sup>1</sup> sin que ello implique que no hubiese, en las investigaciones publicadas, referencias y relaciones con “lo popular” y “el folclor”.<sup>2</sup> En esta perspectiva el proceso de transformación de estos abordajes va desde lo acontecimental y biográfico a las relaciones de influencia y disputa entre momentos, com-

---

<sup>1</sup> No pueden perderse de vista los aportes que la historia de la música académica brinda a la historia de la música popular, por cuanto se preocupó por el contexto social y político, la música como ordenadora de subjetividades y por la transformación y relevancia de sus mensajes conforme cambiaban los escenarios regionales y temporales, a la vez que identificó oportunidades en otras fuentes, como las partituras. DAHLHAUS, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 2003; BUCH, Esteban, *El caso Schönberg*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2010; *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2016; STEINBERG, Michael P., *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008; LANG, Paul Henry, “Música e historia”, en *Reflexiones sobre la música*, Madrid, Debate, 1998. Recuperado en <http://www.uc.cl/historia/programa/documentos/Lectura.pdf>, [31/04/11].

<sup>2</sup> Folclor, folklor, folclore, folklore, serán usados acudiendo a la forma de escritura que presentan los documentos citados; en el resto de los casos se asumirá la forma actual de folclor.

positores y escuelas, así como los diálogos, interpretados, evidentes o posibles, entre los contextos geopolíticos o los personales, y las relaciones con el "espíritu del pueblo". La nación y la religión serán temas que aparecerán de manera obligada en estas historias.

La segunda perspectiva tiene que ver con la presencia de las músicas en investigaciones históricas cuya finalidad no está en los ámbitos musicales y en donde son utilizadas como medio de confirmación o complemento para el desenvolvimiento de temáticas de diversa índole; también en estas es identificable el tema de la nación como uno de los ítems de discusión: las músicas resultan accesorias al conocimiento histórico.

Campos de investigación como el folclor, la musicología y la etnomusicología aparecerán vinculados o vinculando una y otra perspectiva, siendo ellos en varias ocasiones el eje de la investigación, presentando como datos históricos un repertorio anecdótico que, por la permanencia en el tiempo, se asume como cierto, asunto que se da sobre todo en los numerosos trabajos publicados por melómanos y folcloristas aficionados, cuyos inventarios pueden ser extensos, pero no por ello precisos.

Más recientemente, a partir de las últimas décadas del siglo XX, se incrementan y hacen visibles investigaciones desde la perspectiva histórica y con abordajes multidisciplinares, cuyo eje principal está en las músicas populares, que pueden constituirse en una tercera perspectiva. No obstante lo anterior, aparecen publicaciones periódicas en torno a lo folclórico e incluso a la investigación musical. En otra faceta están los

archivos documentales, donde reposan desde registros (en varios formatos) hasta programas de mano y cancioneros.<sup>3</sup>

En todo ese espectro, como señala Juliana Pérez, la homogeneidad en la documentación arqueológica, oral y escrita (libros de cabildo, historias de cronistas, inventarios y archivos de instituciones, prensa del siglo XIX y relatos de viajeros), a las que se sumará en la segunda mitad del siglo XX la iconografía y la partitura, obedece a la marginalidad del oficio de la música en la sociedad hispanoamericana que, dado su carácter práctico, sólo ha dejado "pequeñas referencias esparcidas en este tipo de fuentes sobre las cuales los autores se ven obligados a volver continuamente".<sup>4</sup> Asunto que aquí se espera salvar, ampliando las fuentes escritas a los cancioneros y las discografías que, gracias al tipo de trabajos de los que hablaremos a continuación, y a otros menos formales, han logrado mantenerse, y con las canciones mismas, en los casos en los que haya acceso a ellas.

Por otro lado, y como es normal, las historias de la música en Colombia no han sido ajenas a los debates latinoamericanos que se podrían agrupar en 5 focos en los que los más tradicionales, aunque con matices, fuentes y perspectivas diferentes, se mantienen a la par con los más recientes.

---

<sup>3</sup> La internet ha promovido la conformación de redes y conservación de documentos y se ha tornado en una herramienta de difusión de archivos, datos y opiniones, no siempre fiables, así como promoción, preservación y recuerdo de artistas y obras musicales.

<sup>4</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 55.

- Nacionalistas, americanistas y panamericanistas, en principio con perspectiva genealógica, enfocados en la construcción y difusión del espíritu nacional y, luego en la identificación de los vasos comunicantes entre las naciones del continente, mirado en algunos casos como nacionalismo mancomunado; al tomar lapsos de la historia política, lee la música durante un período y no en función de éste.
- Historias sociales y nuevas preguntas: desde la década de 1980, con el interés de los historiadores por hacer historias de la música y el interés creciente por las músicas populares y las músicas urbanas, surgen investigaciones con periodizaciones a partir de sus problemas, buscan “la causalidad en procesos externos al hecho musical, identificando en los contextos sociales, económicos, culturales y políticos, factores que ayudan a explicar los cambios y permanencias en la historia de la música”.<sup>5</sup>
- Identidad, migraciones e hibridaciones: la desterritorialización de la música y las prácticas musicales, los fenómenos que surgen de la movilidad e hibridación facilitada por las industrias culturales y los procesos de identificación y narraciones relacionados con las músicas populares.
- Política, activismo y protesta social: las músicas en los contextos revolucionarios y de guerra, como forma de adoctrinamiento, de formación o de difusión, así como un escenario en el que se pueden identificar las transformaciones y movimientos políticos.

---

<sup>5</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana, *Las historias de la música...* p. 80.

- Músicas urbanas y transiciones modernas y posmodernas: las tensiones generadas por la búsqueda de la modernidad, en la que la música popular se convierte en una propagadora de la misma, y las evidencias de los cambios y pasos a la posmodernidad.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2013; TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010; GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades primitivas, tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007; ULLOA SANMIGUEL, Alejandro, "Modernidad y música popular en América Latina", en *Iztapalapa*, No. 24, México, UAM, 1993, pp. 51-70.

# Capítulo 1

## Capítulo 1. } Folcloristas y empíricos

Como punto de partida, vale la pena mencionar dos trabajos de recopilación de coplas en la primera mitad del siglo XX, centrados en la zona y los aires andinos, como buena parte de los primeros abordajes de las historias de la música en Colombia, *El cancionero de Antioquia*, editado por primera vez en 1929 por Antonio José Restrepo<sup>7</sup> y *Espíritu de mi Oriente*,<sup>8</sup> de José Antonio León,<sup>9</sup> compilaciones que se centran en lo poético, genealógico, lingüístico y anecdótico. En estas miradas

---

<sup>7</sup> Restrepo, siendo parte de la Academia Colombiana de Poesía, en 1911 ya hablaba de la relevancia de la recolección de cancioneros regionales y de uno nacional, diferenciándolos conforme la procedencia de las letras. RESTREPO, Antonio José, *El cancionero de Antioquia*, [1929], 5a ed., Medellín, Bedout, 1971.

<sup>8</sup> LEÓN REY, José Antonio, *Espíritu de mi oriente. Cancionero popular*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1951, 2 Tomos.

<sup>9</sup> Juez de menores compitió en su momento con compilaciones referidas, por ejemplo, a Urabá y Chocó, al valle de Tenza o al pueblo catío, ganó con un coplerío de la Provincia Oriental de Cundinamarca (que se conformaba por Chipaque, Une, Gutiérrez, Fosca, Cáqueza, Quetame, Fómeque, Choachí y Ubaque) en el concurso realizado por la Academia Colombiana de la Lengua en 1940 con la anuencia de la Comisión Colombiana de Folklore.

con énfasis regional, Restrepo subvalora la poesía de otras regiones,<sup>10</sup> mientras León destaca la influencia de las músicas de los Llanos Orientales, Tolima y Boyacá en el copleo cundinamarqués. Para entonces ya es identificable la discusión entre lo tradicional y lo foráneo, atravesado por la sensación del estatus:

Me salieron con canciones que cantan los 'blancos' con guitarras españolas [...] Se amoscaron cuando les hablé de las tonadas antiguas, cuyos nombres dijeron que ignoraban. Eran dos zambos afuereños, del puro plan de Envigado, y se creían traídos a menos si cantaban tonadas vulgares.<sup>11</sup>

Según Juliana Pérez, el único intento de hacer una historia de la música en Colombia con una perspectiva amplia será realizado por el sacerdote José Ignacio Perdomo Escobar, su trabajo fue publicado por primera vez por Francisco Curt Lange en 1938 dentro del *Boletín Latino-Americano de Música*,<sup>12</sup> extendido para su tercera edición en 1963<sup>13</sup> y actualizado en la versión de

---

<sup>10</sup> Al menos este es uno de los argumentos que esgrime Octavio Quiñones Pardo para la publicación de sus cantares boyacenses, presentados como crónicas de momentos de la vida campesina de ese departamento ejemplificados y ambientados por un amplio copleo. QUIÑONES PARDO, Octavio, *Otros cantares de Boyacá*, Bogotá, Editores Tierra Firme, 1942.

<sup>11</sup> RESTREPO, Antonio José, *El cancionero de Antioquia...*

<sup>12</sup> Entonces apareció bajo el nombre de "Esbozo histórico sobre la música colombiana".

<sup>13</sup> PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música colombiana*, 3a Ed., Bogotá, Editorial ABC, 1963.

1980;<sup>14</sup> la amplitud a la que se refiere Pérez es la temporal ya que, con excepción de algunos momentos y el capítulo dedicado al folclor, podría hablarse de una historia de la música en Bogotá. Perdomo inicia con una descripción homogenizante de las prácticas musicales indígenas soportada en los relatos de conquistadores, que complementa con la descripción organológica basada en los hallazgos arqueológicos, y cierra hablando de "figuras contemporáneas" del panorama de la música académica; sólo hasta la edición de 1980 aparece en la obra del investigador un capítulo dedicado a la música académica de "las regiones"<sup>15</sup> y otro destinado al desenvolvimiento de la historia de la música y de la musicología en el país.

La elaboración de José Ignacio Perdomo, si bien brinda espacios al folclor, equiparado con la música popular, que parecen irse ampliando en cada actualización, se centra en las músicas académicas y religiosas de las que se aleja ocasionalmente para hablar de músicas populares nacionalistas, patrióticas y políticas (incluyendo las escolares), mencionar los gustos de algún prócer o referir la presencia de alguna contradanza en las gestas de la Independencia.<sup>16</sup> En lo más, la obra

---

<sup>14</sup> PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música colombiana*, Bogotá, Plaza y Janés, 1980.

<sup>15</sup> El capítulo se llama "Notas sobre el cultivo de la música en las diversas regiones de Colombia" y pasa por Popayán, Cartagena, Tunja, Santa Marta, Bucaramanga, Medellín, Cúcuta, Manizales, Neiva, Ibagué, Cali, Barranquilla y Pasto. PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música...*, 1980, pp. 193-212.

<sup>16</sup> Resulta bastante llamativo que esos momentos se centren en el siglo XIX y que todas las coplas y letras recopiladas se refieran a la Independencia o a alguna de las múltiples guerras civiles partidarias que, durante ese siglo, se combatieron en el país. También en el siglo XIX estará la mira-

de Perdomo favorece el papel de la iglesia en la educación e instauración musical sobre la músicas y bailes populares, así como la presencia en el escenario musical de personajes de la alcurnia colonial, con una mirada preminentemente capitalina, soportada en un extenso trabajo de búsqueda en archivo y una amplia revisión de historiadores que le permite una rica compilación de datos documentados, en la mayoría de los casos sin interpretación crítica.<sup>17</sup> No obstante, en las líneas de Perdomo, es factible identificar cómo los compositores académicos, formados y formadores en y de conservatorios como los de Bogotá y Cali, componen aires andinos de manera ocasional pero, en cambio, toman sus motivos musicales como base de composiciones de corte académico cuyo inventario, entre los siglos XIX y XX, resulta bastante nutrido.

No se puede perder de vista que esta *Historia* es de 1938 y sus ediciones posteriores tienen ampliaciones pero no cambios en los contenidos o planteamientos, salvo la supresión de algunos párrafos introductorios de cada capítulo o el orden de alguna frase y que el acápite dedicado a "Historias de la

---

da sobre el teatro, al que ve sobre todo desde la ópera y la zarzuela; lo mismo que alusiones a algunas interpretaciones folclóricas a las retretas del Parque Santander. PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música...*, 1980, pp. 105-139.

<sup>17</sup> Al referirse a la historia de la Academia y del Conservatorio Nacional de Música y al papel de Guillermo Uribe Holguín (la transición del siglo XIX al XX) en la conformación de éste, no se hacen alusiones a la discusión entre músicas populares y músicas académicas en la conformación de la música nacional, que atravesaron la participación de Uribe Holguín en el Conservatorio, dando cuenta de la evasión de Perdomo a la polémica y su estadía en lo apologético y en la creación artística de los eventos y sujetos que selecciona.

música y musicología" tiene, sin duda, la complementación de algún otro escritor, encargado de sumar las líneas referidas a Perdomo, quien murió antes de la publicación de 1980, en este, además, se hace referencia a las obras de los folcloristas Guillermo Abadía Morales y Harry Davidson.<sup>18</sup>

Continuando con Perdomo, "Asomo del folklore colombiano",<sup>19</sup> capítulo dedicado a los orígenes y descripción de las músicas folclóricas colombianas, al igual que todas las aproximaciones folclóricas del continente, parte del encuentro del español, el esclavo negro africano y el indígena, y agrupará las músicas en cantos montañoses y "cantos de litoral o de pampa"; dando la impresión errada de que presentará estas músicas sólo en esas dos categorías. Dará Perdomo lugar preferencial al bambuco, por ser "el más colombiano de los

---

<sup>18</sup> Abadía, Perdomo y Davidson presentan en sus trabajos coplas y canciones completas o fragmentadas, pero antes de ellos, en el siglo XIX, el escritor y músico Jorge Isaacs ya había hecho una labor de recolección de coplas y canciones, manuscrito recuperado por la Biblioteca Nacional en 1985. Algunos asomos del interés por compilaciones de este tipo a mediados de los años 30 del siglo XX se ven en los números del primer volumen de la revista *Senderos* de la Biblioteca Nacional, que muestran algunas coplas, por supuesto andinas, recogidas por sus colaboradores. La preferencia por lo andino, específicamente por el bambuco, es notoria, por ejemplo, en que la única alusión a un género colombiano en las páginas de la revista es el extenso poema "El bambuco", de Rafael Pombo, que aparece en el número 3. ISAACS, Jorge, *Canciones y coplas populares*, Bogotá, Procultura, 1985; *Senderos*, Vol. 1, No 1-6, Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, 1934.

<sup>19</sup> PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música...*, 1980, pp. 213-239. El capítulo cuenta con múltiples reproducciones como artículo individual y se apoya en las recolecciones folclóricas de varios autores de quienes toma letras y coplas así como la descripción de coreografías e instrumentos musicales.

ritmos"; dejando ver que su lugar no está en los salones de la sociedad, sino en el campo y hablando de los instrumentos<sup>20</sup> y de los acentos que en distintos sectores de los Andes colombianos toma este aire, secundado por el pasillo; casi de manera indistinta, el autor pasa a los aires que supone de mayor influencia indígena:<sup>21</sup> la guabina y el torbellino; hablará además, someramente, de otros ritmos andinos y sus danzas, para abordar las músicas de ascendencia afro-caribe en razón de "su invasión" al Altiplano, como herramienta de escape del ensimismamiento andino. Como base de la música de los Llanos Orientales muestra el autor al galerón (corrido) y al joropo; de los Llanos de Tolima al bunde y al sanjuanero, siempre emparentados con las músicas andinas.<sup>22</sup> Curiosamente, el libro diferencia músicas características del Caribe y del Pací-

---

<sup>20</sup> La relevancia del tiple en la música andina del país valió, por ejemplo, la publicación de su historia por parte del músico e ingeniero civil David Puerta Zuluaga. PUERTA ZULUAGA, David, *Los caminos del tiple*, Bogotá, Ediciones AMP, 1988.

<sup>21</sup> Perdomo recurre durante todo el libro a la transcripción de apartes completos de otros autores dando como ciertas las biografías o las reseñas frente a un aire o pieza musical específica. Así, cita a Santos Cifuentes (1915) para describir los pueblos que se expresan a través de la Guabina: "Son pueblos de mentalidad sui generis, complicada, llena de filigranas; esconden sus verdaderos pensamientos y sus intenciones bajo el velo de una sonrisa dulzarrona, entre enigmática e idiota; son como esos ríos de la Sabana, de una superficie tersa y mansa en que se dibujan los sauces y las ondulaciones del cauce y esconden en el fondo traicioneros remolinos". PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música...*, 1980, p. 220.

<sup>22</sup> En el cierre del capítulo, Perdomo hace un apretado recorrido por la vida de algunos de los más destacados compositores y difusores de aires andinos colombianos de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX como Pedro Morales Pino, haciendo alusión a su *Lira Colombiana*, Luis A. Calvo, Oriol Rangel, Jorge Añez y Emilio Murillo, entre otros.

fico colombianos, dando a las últimas la cualidad de "pureza", esto es, de menor influencia externa y mayor acercamiento a las raíces negras, por lo que será enfático al señalar que el bambuco (y el torbellino) de esta zona del país nada tienen que ver con el "verdadero", poniendo en el Atlántico al merengue, el porro y la cumbia, identificados como distantes de la tristeza y ejemplo de una visión alegre de la vida; además del bambuco y el torbellino *pacíficos*, también señala al patacoré y al agua como aires de esta costa colombiana.

En la misma línea de Perdomo, pero con énfasis folclórico, están las obras de Guillermo Abadía Morales y de Harry Davidson, quienes escribieron dos de las principales publicaciones en su género: *Compendio general de folklore colombiano* y *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*; ambas sujetas a lo andino, aunque, con el tiempo, la obra de Abadía fue dando mayor cabida a los litorales, principalmente el Caribe. *Compendio general de folklore colombiano*, del pionero Guillermo Abadía, fue publicado por el Instituto Colombiano de Antropología, con vocación de guía para los maestros normalistas, en 1970.<sup>23</sup> Este es considerado el principal estudio

---

<sup>23</sup> Dirá Abadía Morales que este Compendio lo es, en realidad, del curso radial dictado desde la década del 60 y del archivo construido por el propio folclorista en sus salidas de campo desde 1940. ABADÍA MORALES, Guillermo, *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología-Banco Popular, 1983. Una versión resumida de este trabajo es *ABC del folklore colombiano*, allí, además se contempla la región Insular. ABADÍA MORALES, Guillermo, *ABC del folklore colombiano*, Bogotá, Panamericana, 1997. También del autor se pueden consultar: ABADÍA MORALES, Guillermo, *2300 adiciones al vocabulario folklórico colombiano*, Bogotá, Banco Popular, 1994 y ABADÍA MORALES, Guillermo, *Coplerío colombiano*, Bogotá, Tres culturas, 1994 [Panamericana, 2000].

folclórico del país, al menos hasta la muerte de su autor en 2010. La obra, prologada por Perdomo, asumirá al folclor como *manifestación del saber popular y expresión auténtica del pueblo*, por lo que mirará las formas sencillas de expresión del pueblo, lo que no supone la ausencia del autor individual, sino la aceptación popular:

Para afirmar nuestra personalidad de país particular, distinguiéndolo de los demás por sus especiales características como núcleo, para exaltar nuestro patriotismo en forma consciente sobre las bases de un íntimo conocimiento de las cualidades que nos dan fisonomía propia frente a los demás pueblos, nada más adecuado y racional que el estudio del folklore patrio.<sup>24</sup>

El compendio se presenta en 31 tesis de las cuales más de la mitad abordan directamente prácticas musicales. Como es común desde 1938 el abordaje territorial asume las regiones de Colombia como: Andina, Pacífica, Atlántica y Llanos Orientales (en los que incluye también la llamada amazonia colombiana) y desde la perspectiva antropológica tomará el folklore en sus dimensiones coreográfica, musical, demosófica y literaria. En esta última catalogará a las coplas y cantas, que sabe musicales pero que, por las características del estudio engrosarán esta dimensión.<sup>25</sup> Guillermo Abadía se cuida de ejemplificar con coplas políticas (que no son pocas), pero deja ver los puntos

---

<sup>24</sup> ABADÍA MORALES, Guillermo, *Compendio general de folklore...* p. 10.

<sup>25</sup> 16 mil coplas de las distintas regiones son el universo de análisis de Abadía quien, lastimosamente, deja de comunicar los momentos de recolección lo que, dado el período de trabajo del folclorista, hubiera sido interesante para esta investigación.

comunes en el coplerío frente al trabajo, la tierra, el galanteo y la religión. Será la copla el punto de partida de otras expresiones como la bamba, el corrido y el galerón. En diferencia a Perdomo, distingue lo popular (masificado) y lo folclórico, mostrando que lo primero podría llegar a ser lo segundo si se mantiene en el tiempo; también señala cómo la poesía termina siendo canción y ejemplifica ello con algunos temas del cancionero andino.

Tonadas y cantos son catalogados como indígenas, mestizos de la zona andina, mestizos de la zona llanera y de mulatos y negros. Estos últimos, a pesar de ser abordados en una misma tesis, son divididos por litorales, presentando 11 tipos de tonada el Atlántico y 26 el Pacífico.<sup>26</sup> Los cantos indígenas son presentados conforme a su nombre, tribu y género, planteando éste como el uso ritual que cada conglomerado le da;<sup>27</sup> las pocas páginas que abordan las tonadas y canciones de los Llanos explican que la música llanera es el joropo y que tanto galerón, zumba que zumba, pasaje y seis, son variaciones de aquel; las tonadas y cantos andinos identificados por Abadía Morales son bambuco, torbellino, guabinas, rajaleña, sanjuanero, guaneña, bunde tolimense, caña y cañabrava, vueltas antioqueñas y fandanguillo criollo, pasillo y danza criolla.

---

<sup>26</sup> Todos, con excepción del bunde pacífico, de poca explicación. Esta asimetría también es identificable en la obra de Davidson: si bien es amplia la pesquisa, con un espectro temporal que llega al siglo XVI, y no carece de contrastación y comparación de fuentes, mientras algunos aires, danzas e instrumentos le merecen la identificación de su llegada al país, su comportamiento en distintas regiones colombianas e incluso, como lo hace con el piano, su significación social; hay entradas que se refieren sólo a la aparición del término en tal o cual escrito.

<sup>27</sup> ABADÍA MORALES, Guillermo, *Compendio general de folklore...* p. 90-151.

Privilegia el autor al bambuco,<sup>28</sup> por ser el más representativo del país dada su presencia en la mayor parte del territorio, y la guabina, que tras ser proscrita en Antioquia, viajará con formas menos lascivas a Tolima y Santander; el sanjuanero aparece como una forma de bambuco con influencia del joropo llanero, el bunde como una compilación de ritmos andinos y el pasillo como una adaptación de músicas europeas.<sup>29</sup>

La misma estructura la mantendrá, pero separando los dos litorales en la presentación capitular, para hablar de las danzas y el folklor coreográfico, ordenando las primeras en razón de los aires mencionados y el segundo con danzas específicas de momentos y celebraciones. También aquí, la relevancia la tendrá la zona Andina, cuyas danzas se describen como "románticas y melancólicas", lo que se contrapone a las danzas del litoral, marcadas por la espontaneidad y sensualidad, mientras que las llaneras seguirán esbozándose como una sola y sencilla con mínimas variaciones.<sup>30</sup> Más amplia será la descripción de las fiestas y eventos relacionados con estos bailes aunque seguirá siendo notorio el énfasis de la mirada andina y, en segunda medida, del litoral Atlántico.

---

<sup>28</sup> En el caso de la obra de Harry Davidson, el primero de los tres tomos de su *Diccionario folklórico* está prácticamente dedicado al bambuco. DAVIDSON, Harry C., *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 1970, Tomo I.

<sup>29</sup> Anota el folclorista tres elementos constantes, expresión de las prácticas y lo que representan: la censura (la guabina prohibida por su baile), las confusiones entre los géneros y los movimientos inter e intranacionales. De los instrumentos musicales, por ejemplo, dirá que son precolombinos (en desuso), indígenas, mestizos y foráneos.

<sup>30</sup> Para el tratamiento de mitos, leyendas, medicina, bromatología y artesanías, Abadía no hace diferenciaciones regionales.

Más marcado aún es el énfasis andino en la obra del folclorista colombiano de origen antioqueño Harry Davidson,<sup>31</sup> un diccionario dedicado al folclor musical publicado en tres tomos en 1970, donde el autor declara desde el inicio que su interés es “el centro del país”,<sup>32</sup> por lo que el detalle en temas como el galerón sólo se da por suponerse andino, aunque no se omiten del todo músicas e instrumentos de los litorales; todas las entradas del diccionario son resultado de su aparición en periódicos, documentos de archivo, novelas, consultas con expertos e investigaciones similares. La contraposición a estas miradas al centro la tendrá, en 1967, la folclorista Delia Zapata Olivella, quien publica en la revista *Ethnomusicology* “An introduction to the folk dances of Colombia”, en el que se relievan las prácticas musicales indígenas y negras, así como su mantenimiento e hibridaciones en los litorales, se describen de manera separada algunas danzas de estas zonas y apenas se da un acápite al bambuco y otro para el conjunto de músicas llaneras.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> DAVIDSON, Harry C., *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 1970, 3 tomos.

<sup>32</sup> Otra compilación meramente andina es la que presenta Benigno Gutiérrez, que reúne partituras, letras de canciones, coreografías y textos de varios escritores sobre diversos motivos de la vida campesina colombiana; apenas tiene un texto dedicado al Llano y el resto del país sólo aparece en dos mapas del Instituto Etnológico Colombiano: uno sobre las danzas y otro sobre la vivienda. GUTIÉRREZ, Benigno, *Serie típica colombiana*, Medellín, Bedout, 1952. Una perspectiva de los folcloristas, publicaciones y grabaciones con perspectiva etnomusicológica en Colombia al año 1966 se encuentra en LIST, George, “Ethnomusicology in Colombia”, en *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, Latin American Issue, Illinois, University of Illinois Press, 1966, pp. 70-76.

<sup>33</sup> ZAPATA OLIVELLA, Delia, “An introduction to the folk dances of Colombia”, en *Ethnomusicology*, Vol. 11, No. 1, Illinois, University of Illinois Press-Society for Ethnomusicology, 1967, pp. 91-96, en <http://www.jstor.org/>

Una compilación más, de carácter regional, relevante por cuanto se aparta de lo andino para mirar a los Llanos, es la realizada por el padre Ricardo Sabio Labay, *Corridos y coplas de los Llanos Orientales de Colombia*<sup>34</sup> que, según Eduardo Mantilla Trejos, sale a la luz pública en 1945, no obstante, la edición aprobada por la Academia Colombiana de la Lengua data de 1963; esta obra, así como la de José Restrepo para Antioquia, resulta fundamental para todas las recopilaciones y estudios del folclor Llanero y es, al parecer, la primera realizada para este territorio, enriquecida por la mezcla de relatos de viaje y presentación de canciones y coplerío, donde las coplas son protagonistas, pero el relato de Sabio Sabay permite ambientarlas en un Llano bravío y la labor del llanero.

Es pertinente abordar dos publicaciones periódicas que han tratado la música y el folclor en el país: la *Revista Colombiana de Folclor* y el *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*. En 1947 sale el primer número de la *Revista Colombiana de Folclor* que ha tenido tres épocas, la última (1986-1999) como *Nueva Revista Colombiana del Folclor*,<sup>35</sup> con temas que pasan por las fiestas, las compilaciones de coplas y aires, las artesanías, refranes, bailes y bromatología. En los artículos de la publicación, algunos de los cuales son fuente de esta investigación, es identificable la

---

stable/850500 [08/13/2011]. La autora, de origen caribe y de ascendencia afro, se destacará en el rescate de las prácticas musicales, en especial la danza, del Caribe y Pacífico colombianos.

<sup>34</sup> SABIO LABAY, Ricardo (Pbro.), *Corridos y coplas Llanos Orientales de Colombia*, Cali, Editorial Salesiana, 1963.

<sup>35</sup> La primera época de la mano del Ministerio de Educación, la segunda del Instituto Colombiano de Antropología (ICAN) y la tercera del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

paulatina ampliación de la mirada sobre lo que se considerará válido y parte de "lo nacional"; la revista editó números dedicados a departamentos y regiones del país con énfasis en la Andina y la Caribe, con la vinculación posterior de los Llanos Orientales y el Pacífico.<sup>36</sup> Por su lado, el *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia* (que aparece en 1942), entre 1955 y 1971 publica, además de la programación de la emisora, artículos de diversa índole de los que, en 1978, el Instituto Colombiano de Cultura edita una selección en dos volúmenes, el primero sobre la música e historia de la música en Colombia<sup>37</sup> y el segundo sobre América y el Mundo.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> *Revista Colombiana de Folclor*, Primera época, Vol. 1, Bogotá, Instituto Etnológico y de Arqueología-Ministerio de Educación, 1947-1951; *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 2, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1953-1965; *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, tercera época, Vol. 1-Vol. 6, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1986-1999.

<sup>37</sup> En el número dedicado a Colombia se identifican dos secciones, la segunda, bajo el título Folklore, es harto menor que la primera, Generalidades. En los artículos sobre el folclor aparece la transcripción de un artículo publicado 1868 por José María Samper en el que el bambuco se muestra como la visión de paz y armonía en una sociedad de guerra; con él, una seguidilla de Abadía Morales con notas sobre el bambuco, el currulao, la cumbia, el galerón, la guabina y danzas indígenas escritas entre 1961 y 1962; la reproducción de una conferencia de 1936 de Daniel Zamudio sobre el folclor colombiano que aborda prácticamente los mismos aires que Abadía aunque, veremos, con visión diferente; y una nota más que relaciona la música vasca con la canción popular. La parte consagrada a las generalidades, a pesar de estar enfocada en músicas académicas, también da espacio a apuntes biográficos sobre Pedro Morales Pino. Cf. SAMPER, José María, "El bambuco", [1868], en DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71*, (Vol. 2), Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 390-397.

<sup>38</sup> DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y folklore...*

Dos elementos son constantes tanto en las transcripciones, que incluyen textos del siglo XIX, como en los artículos originales escritos para el *Boletín de la Radiodifusora*: el primero es la prevalencia de lo andino, incluso a costa de la negación de los habitantes y de las otras regiones de la nación, en varias de las notas que se presentan a modo de Historia, siempre glorificando a los protagonistas y en clave de anecdotario, donde surgen alusiones alabadoras a los aires andinos, al igual que comentarios sobre el deber de sanear el carácter infantil y premoderno de las músicas populares a través de otras músicas:

[...] esa música, que no debiera llamarse así, es simiesca. La rumba pertenece a la música negra y traduce fielmente el primitivismo sentimental de los negros africanos. [...] Un texto que exprese un sentimiento elevado sobre el bajo nivel de la animalidad inferior sería exótico en la rumba. Esto no vale la pena de gastar comentarios; sólo diremos que en Colombia existe, con la raza negra, este espécimen de germen folclórico. ¿Qué se hace con él? La rumba y sus derivados, porros, sones, boleros (¿!), desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes de los salones sociales; y aunque artística y estéticamente esto no revista gran importancia, no es menos cierto que se impone una depuración, que al ser tardía originaría una *nueva confusión*, por decir lo menos, ya que 'la moda' puede arruinar lo poco típicamente genuino que tenemos.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> ZAMUDIO, Daniel, "El folclore musical en Colombia", en DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71*, (Vol. 1), Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 398-491. El artículo reúne las notas del autor en los Nos. 200 a 203 de 1961.

El segundo aspecto es la presencia de las discusiones sobre la música nacional, el nacionalismo y el americanismo en el plano musical, que para Colombia se centra, todavía en los años 60 del siglo XX, en el mestizaje español-indígena de la zona andina.

La población de Colombia, en su totalidad de raza española o cruzada de indio, presenta un conjunto bastante homogéneo, cuyos lineamientos y fisionomía son fáciles de distinguir. Solamente en las costas y algunas poblaciones del centro de la República se encuentran tipos de raza africana y en otros, conglomerados de raza india pura, raza vencida, humilde, abnegada.<sup>40</sup>

No son escasas las publicaciones de melómanos y profesionales de la música que han abordado folclor y músicas populares de manera indistinta y/o conjunta para presentar textos con tinte histórico que se publican de manera independiente o como parte introductoria o acompañante de cancioneros y recopilaciones musicales. Un caso de obligatoria mención es *Canciones y recuerdos* de Jorge Añez, publicado en 1951 por el reconocido músico bogotano.<sup>41</sup> Las notas de Añez se enmarcan

---

<sup>40</sup> CIFUENTES, Santos, "Hacia el americanismo musical, la música en Colombia", en DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y folklore...* (Vol. 1), p. 34. Se trata de una nota de 1915 del Correo Musical de Buenos Aires, reproducida en 1965 por el Boletín.

<sup>41</sup> Añez es considerado uno de los principales exponentes de la música andina colombiana, fue integrante del dueto Briceño y Añez y fundador de radio Tequendama, autor, entre otros temas, de *Los cucaracheros* y compositor de *Mis flores negras* (poesía de Julio Flórez). Una de las ventajas de este recuento es la cercanía del autor con los hechos. Añez, habiendo nacido en 1892, se levanta en el ambiente musical de la capital y ve la transición de los siglos XIX al XX, en lo que es la consolidación de la música andina como

en la construcción de un espíritu nacional que no puede sino ser andino, por lo que la primera parte del texto se dedica a desvirtuar cualquier posibilidad de influencia negra en el bambuco y será citado, desde entonces, por ejemplo por Abadía Morales, hasta la actualidad con ese fin; el libro presenta un cancionero que abarca desde 1890 hasta 1950 y mezcla anécdotas con datos biográficos,<sup>42</sup> siempre en tono alabador y sin salir, salvo algunos personajes específicos, de Cundinamarca. De tal forma, *Canciones y recuerdos*, mientras descalifica otros aires presentes en el país, enaltece las músicas andinas y expone eventos que las internacionalizaron,<sup>43</sup> dejando notar que, con esos viajes al extranjero, grupos como los del propio Añez, in-

---

la "música colombiana", dando credibilidad a la enunciación de lugares, canciones y personajes del tinglado musical capitalino de ese momento o la conformación de las estudiantinas de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo, el dueto Wills-Escobar, los periplos de los que el mismo formó parte y el surgimiento de los artistas y el anecdotario que, precisamente, aparece en buena medida en primera persona.

<sup>42</sup> Carlos Vieco, ya en 1951, le merece una mención especial a Jorge Añez. A propósito del compositor y maestro de música antioqueño, la Universidad Pontificia Bolivariana publicó en el marco de la colección Bicentenario de Antioquia, una compilación de documentos que hablaron del artista, dando cuenta de la relevancia del compositor de aires andinos en la vida cultural del país y presentando, junto con los nombres de intérpretes de la obra de Vieco, algunas obras dedicadas al compositor. Véase: RODRÍGUEZ VELÁSQUEZ, Germán (recopilador), *Vida y obra del maestro Carlos Vieco Ortiz*, Medellín, UPB, 2014.

<sup>43</sup> Tanto en *Canciones y recuerdos* como en la gran mayoría de libros sobre los intérpretes de los aires andinos, reluce el nombre de Los Hermanos Hernández, trío musical caldense que sobresalió por su destreza en la interpretación de las cuerdas. Sobre su periplo en el extranjero fue publicada una semblanza con tono de crónica y sin evidencia de una pesquisa documental robusta. Véase: GRISALES ECHEVERRI, Juan Ramón, *Hermanos Hernández primeros embajadores de la música colombiana*, Medellín, el autor, 1993.

terpretaron canciones de ritmos de otros países del continente y acompañaron a músicos como los boleristas mexicanos Guty Cárdenas o Tito Guizar, mostrando el crecimiento del papel de la radio y las grabaciones en el exterior; en este contexto, el músico aborda el problema de la usurpación de autorías tanto en el ámbito nacional como en el internacional,<sup>44</sup> tema que aparece con relativa frecuencia en varios escritos que lo explican, además del plagio, en razón del desconocimiento de los productores o de la comercialización de un tema.

Entre los aficionados a la música cuya investigación alcanza renombre nacional, quizá el más destacable es Hernán Restrepo Duque (1927-1991). Perteneciente a la élite antioqueña, el coleccionista fue pionero en los programas radiales especializados en discos con Radiolente (1952), en 1953 ingresó al negocio discográfico como director artístico de Sonolux, desde donde dirigió la representación de la RCA Victor<sup>45</sup> para Latinoamérica; fungió como corresponsal de varios medios internacionales y fundó el sello Preludio, especializado en rarezas de la música popular. Restrepo Duque publicó al menos cinco libros sobre músicas colombianas: *Lo que cuentan las canciones*,<sup>46</sup> *Tartarín Moreyra cancionero verso y prosa* (en

---

<sup>44</sup> AÑEZ, Jorge, *Canciones y recuerdos...* pp. 285-287.

<sup>45</sup> Radio Corporation of America es una de las primeras compañías disqueras estadounidense, creada a principios del siglo XX y que a finales de los años 20 de ese siglo adquirió a Victor Talking Machine Company. La empresa ha sido pionera en la industria discográfica y fue de las primeras en hacer recorridos para grabar a los músicos del Latinoamérica, varios de los cuales grabaron para ella en Estados Unidos.

<sup>46</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *Lo que cuentan las canciones: Cronicón musical*, Bogotá, Tercer Mundo, 1971.

coautoría),<sup>47</sup> *A mi cánteme un bambuco*,<sup>48</sup> *Las cien mejores canciones colombianas y sus autores*<sup>49</sup> y *La música popular en Colombia*,<sup>50</sup> faltarían mencionar, quizá, alguno más dedicado al bolero y otro al poeta Julio Flórez.

Hernán Restrepo Duque resulta relevante en varios sentidos, el primero es que se atreve a plantear abiertamente que la música andina del país no es realmente campesina, que buena parte de sus letras son de los poetas de moda y las músicas son urbanas, aunque se hayan basado en un tinglado bucólico, algo que expondrá primero en *Lo que cuentan las canciones* y luego en *A mi cánteme un bambuco* donde, además, mostrará cómo el mismo bambuco pasó de bohemia callejera a los salones; por otro lado, desde su primera publicación, el autor señala la lejanía de obras como la del padre Perdomo con las cotidianidades musicales, por eso juega a hacer una "crónica-historia" en ese libro que presenta, además de un panorama del proceso de aceptación y consolidación de las músicas andinas, su movilidad a otras regiones e incluso la apropiación de canciones colombianas en el extranjero, así como los

---

<sup>47</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán y ESCOBAR CALLE, Miguel, *Tartarín Moreyra cancionero, verso y prosa*, Medellín, Extensión cultural departamental, 1985.

<sup>48</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *A mi cánteme un bambuco*, Medellín, Ediciones autores antioqueños, 1986.

<sup>49</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *Las 100 mejores canciones colombianas y sus autores*, Bogotá, RCN-Sonolux, 1991. Esta publicación estaba ultimándose cuando acaeció el accidente de tránsito en el que murió Restrepo.

<sup>50</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *La música popular en Colombia*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1998. Este libro fue publicado tras la muerte del autor.

músicos internacionales que interpretaron aires colombianos; lo anterior, apoyado en la atención que presta Restrepo a las grabaciones musicales como fuente y el cuidado que tiene en mencionar los discos de manera catalográfica.

Aún falta mencionar el que podría ser el aspecto más relevante de Hernán Restrepo. Hasta el momento, la identificación de la música folclórica y la popular se entremezclaban en una sola, refiriéndose, precisamente, a la primera, dando un lugar inferior, insinuando detrimento y pérdida de lo autóctono, a las músicas extranjeras que se instauraban en el gusto de las barriadas y que eran reproducidas por músicos aficionados, radios y victrolas.<sup>51</sup> Restrepo Duque rompe con esa línea y aborda músicos de tangos, rancheras y músicas antillanas (no todas al tiempo ni con el mismo agrado) para hablar de la música popular, casi siempre, a partir de las músicas colombianas;<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Un ejemplo palpable de esto es *Antología de la canción en Antioquia* de Heriberto Zapata Cuéncar, quien sostiene: "En cuanto a los boleros, porros, etc., los hemos descartado por considerar que tales aires no encajan bien [...] También hemos descartado muchos pasillos de una letra 'arrabalera' [...] que han venido a dar al traste con este bellísimo aire". ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Antología de la canción en Antioquia*, [1954], Medellín, FAES, 1995, p. 79. Ahora bien, el mismo Zapata Cuéncar cuenta en su haber con una suerte de Historia de la música en Colombia llamada *Compositores colombianos*, que tras una breve historia de la música en Medellín, contiene una serie de pequeñas biografías de músicos y estudiosos de la música en el país, organizadas por departamentos nacionales y en las que no omite las composiciones de boleros y otros géneros foráneos. ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Compositores colombianos*, Medellín, Carpel, 1962.

<sup>52</sup> Un muy citado trabajo sobre música popular, específicamente sobre el bolero, es el de Jaime Rico Salazar, cuyo nutrido cancionero dice estar soportado en el gusto colombiano. RICO SALAZAR, Jaime, *Cien años de boleros*, Bogotá, Centro de estudios musicales de Latinoamérica, 1987.

así, su cancionero de Tartarín Moreyra no excluirá los tangos. Esta postura, por supuesto, no está alejada de la participación de Hernán Restrepo como corresponsal de música en varias publicaciones internacionales pero, sobre todo, de su posición como representante continental de la RCA. La presencia de Restrepo en diversos círculos mediáticos y melómanos, no solo colombianos, facilita que esta perspectiva haya influenciado trabajos posteriores (sobre todo de corte empírico) en los que, además, confluirán la ampliación de la mirada al Caribe, como se puede ver en algunos de los trabajos que se vienen mencionando.

José Portaccio Fontalvo publica a mediados de los años 90 la colección de tres volúmenes *Colombia y su música*:<sup>53</sup> el primero dedicado a las canciones y fiestas de los litorales del país incluyendo al archipiélago de San Andrés,<sup>54</sup> el segundo a las de la región andina<sup>55</sup> y el tercero a las llaneras.<sup>56</sup> El autor se queda en la tradición de aglutinar lo costero a pesar de

---

<sup>53</sup> Cada tomo aborda características geográficas y espaciales de la región, así como el tipo de población, y arriesga con inventarios extensos de los aires de cada una de ellas (algunos con coreografías), instrumentos, principales músicos y fiestas, apoyándose en letras de canciones. El autor cuenta también con una suerte de paralelo entre las músicas colombiana y cubana. PORTACCIO FONTALVO, José, *La música cubana en Colombia y la música colombiana en Cuba*, Bogotá, el autor, 2003.

<sup>54</sup> PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su música Volumen I. Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y las islas de San Andrés y Providencia*, Bogotá, el autor, 1995.

<sup>55</sup> PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su música Volumen II. Canciones y fiestas de la región Andina*, Bogotá, el autor, 1995.

<sup>56</sup> PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su música Volumen III. Canciones y fiestas llaneras*, Bogotá, el autor, 1995.

las diferenciaciones formales, desequilibrio que se corrige posteriormente con la aparición de un libro dedicado a la obra de uno de los protagonistas de la aceptación del Caribe en los Andes: Lucho Bermúdez.<sup>57</sup> En el caso de Portaccio Fontalvo, como en la mayoría de las publicaciones de los investigadores aficionados, pesa más el mantenimiento de la anécdota y la reproducción de estereotipos y mitos que la contrastación de fuentes, lo que no niega la valía de la obra en términos de brindar un panorama más o menos abarcador. Dada la asepsia política que se mantiene en los libros de Portaccio, la aparición de un acápite para hablar exclusivamente de la canción política en el llano evidencia la imposibilidad de obviar este fenómeno en las músicas de este territorio.<sup>58</sup>

Soportadas en obras como las mencionadas, con la presencia iterativa de las de Añez, Restrepo, Portaccio y Abadía, hay varias publicaciones que compilan biografías, aires y canciones relevantes en Colombia que, además de usarse para la propaganda de labores y composiciones de los autores (a la vez que divertimento de estos), presentan errores en las poesías de las canciones y sus títulos, llenan vacíos con datos sin confirmar, recurriendo a fuentes poco fiables o dando por sentados rumores y mitos propagados y deformados en el tiempo, idealizando músicos, músicas y fiestas; no obstante, como se ha mencionado anteriormente, dejan su aporte en la ampliación de inventarios. Dos publicaciones que ejemplifican lo

---

<sup>57</sup> PORTACCIO FONTALVO, José, *Carmen tierra mía, Lucho Bermúdez*, Bogotá, el autor, 1997.

<sup>58</sup> PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su música Volumen III...* pp. 193-202.

dicho son *Aires y notas colombianas* de Alfonso Nieto Novoa<sup>59</sup> y *Cultores de la música colombiana, el libro de oro de sus ídolos* de José Ignacio Pinilla.<sup>60</sup> Otro caso es el de Alberto Burgos, quien se ha centrado en las músicas guasca, carrilera y parrandera; su libro *Música del pueblo pueblo* se convirtió en fuente de varios blogs especializados en el tema.<sup>61</sup> Uno más, citado con frecuencia y que no tiene el mismo nivel de falencias de los anteriores, es el compilado de biografías y canciones de Noel Salazar Giraldo: *Ayer y hoy en mis canciones*.<sup>62</sup> En el 2010, con

---

<sup>59</sup> Por ejemplo, el compilado de grupos musicales que muestra el autor, parece haber sido complementado a partir del uso de un directorio telefónico o una pesquisa en la internet sin contraste o priorización de los datos recolectados. Ver: NIETO NOVOA, Alfonso, *Aires y notas colombianas*, Bogotá, el autor, 2001.

<sup>60</sup> Llama la atención que esta publicación, siendo del primer lustro del siglo XXI, siga describiendo las danzas afro del país como el resultado de movimientos "simiescos". PINILLA AGUILAR, José I., *Cultores de la música colombiana. El libro de oro de sus ídolos*, Bogotá, el autor, 2005.

<sup>61</sup> BURGOS HERRERA, Alberto, *Música del pueblo pueblo*, Lealon, Medellín, 2006. Algunos de los blogs mencionados son <http://biografiasantioquia.blogspot.com.co> y <http://musicaparranderapaisa.blogspot.com.co/>

<sup>62</sup> SALAZAR GIRALDO, Noel, *Ayer y hoy en mis canciones*, el autor, 1979. También se pueden mencionar libros cuya única finalidad es la de ser cancioneros, véase, por ejemplo, ESCOBAR, Gustavo, OBREGÓN, Elkin y ARBELÁEZ, Fernando, *Antología del bambuco*, Medellín, s.n., 1993. Existen publicaciones periódicas de cancioneros devenidas del gusto del autor o de festivales musicales como los 7 volúmenes del *Cancionero para el recuerdo* publicados por Dagoberto Giraldo entre 1985 y 1994 o el cancionero oficial del concurso nacional de duetos de Ibagué que, al menos cuenta con ediciones entre 1997-2000, 2004, 2006 y 2007; de igual manera, en línea aparecen varios cancioneros y notas sobre la historia musical pero, en los más de los casos, sin fuentes o autor responsable como el blog *Medellín antiguo y su música*. GIRALDO SUÁREZ, Dagoberto, *Cancionero para el recuerdo*, Vol. 1-7., Medellín, Ediciones

la investigación del especialista en pedagogía del folclor Pablo Emilio Sanabria, la gobernación de Boyacá publica un libro con 25 biografías de compositores boyacenses,<sup>63</sup> a excepción de Julio Flórez (1867), nacidos todos en el siglo XX y, salvo 3, en la primera mitad de éste; el libro cuenta con dos elementos destacables: a pesar de que los compositores escogidos tienen en su haber aires como boleros y rancheras, la canción cuya letra y partitura se seleccionó para acompañar cada (elogiosa) biografía obedece a un aire andino; el segundo, que se relaciona con la única excepción a esa constante, es la presencia en el libro de Orlando "Cholo" Valderrama, compositor y cantante nacido en Sogamoso, quien es muestra de la estrecha relación entre el departamento de Boyacá, especialmente la zona mencionada, y los Llanos Orientales, de los que Sogamoso es puerta; Valderrama es un destacado representante de la música llanera y la canción que lo acompaña en el libro es un joropo.

La aceptación paulatina de las músicas del Caribe como parte de la música nacional se percibe no sólo en las selecciones cada vez más incluyentes de letras y artistas, notoria desde la segunda mitad de la década de 1950, sino también en la pre-ocupación de los aficionados a la música por protagonistas de los aires de esa región; esta apertura permite, por ejemplo, que sea difundida la autobiografía del autor de La múcura, Crescencio

---

Latinas, 1985-1994; Fundación musical de Colombia, *Cancionero oficial [III-VI, X, XII-XIII] concurso nacional de duetos Príncipe de la canción 1997-2000, 2006-2007*, Ibagué, Fundación musical de Colombia, 1997. También: *Medellín antiguo y su música*, en <http://lascancionesdelabeluel.blogspot.com.co/>

<sup>63</sup> SANABRIA SALAMANCA, Pablo Emilio, *Apuntaciones para la historia de la música en Boyacá. Autores y compositores boyacenses*, Vol. 1, Tunja, Gobernación de Boyacá, 2010.

Salcedo,<sup>64</sup> realizada a partir de la transcripción de las narraciones hechas por el músico en Medellín en los últimos días de su vida. De tal forma con Lucho Bermúdez<sup>65</sup> (y Pacho Galán) se abre una mirada a otras músicas del litoral Atlántico<sup>66</sup> dando relevancia a figuras como Guillermo Buitrago o Rafael Escalona,<sup>67</sup> donde aparece, nuevamente, la importancia de las músicas y personajes foráneos, como Jorge Negrete o Los Panchos en el acervo musical de estos dos compositores, así como la interpretación, en el caso de Buitrago, de aires antillanos como la guaracha;<sup>68</sup> y los viajes y colaboraciones internacionales de

---

<sup>64</sup> SALCEDO, Crescencio, *Crescencio, Mi vida*, Medellín, Hombre nuevo, 1976.

<sup>65</sup> SANTANA ARCHBOLD, Sergio y BASSI LABARRERA, Rafael, (coord.), *Lucho Bermúdez cumbias, porros y viajes*, Medellín, Ediciones Santo Basilón, 2012. Este libro permite evidenciar los diálogos e influencias que ocurren en la música del artista colombiano, por ejemplo con el jazz, gracias a la radio y grupos que escuchó en su infancia y juventud, así como los periplos, colaboraciones y presencia de la orquesta de Bermúdez en todo el continente americano con personajes como Benny Moré. Cf: SANTANA ARCHBOLD, Sergio (coord.), *Benny Moré sin fronteras*, Medellín, Ediciones Santo Basilón, 2013; SANTANA ARCHBOLD, Sergio, *Mi salsa tiene sandunga... y otros ingredientes*, Medellín, Ediciones Santo Basilón, 2013.

<sup>66</sup> No es gratuito que la misma filarmónica de Bogotá publique una biografía del músico costeño. Cf. ARANGO, Carlos, *Lucho Bermúdez su vida, su obra, Bogotá*, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 1985.

<sup>67</sup> CABALLERO ELÍAS, Édgar, *Guillermo Buitrago cantor del pueblo para todos los tiempos*, Medellín, Discos Fuentes, 1999; ARAUJO NOGERA, Consuelo, *Rafael Escalona el hombre y el mito*, Bogotá, Planeta, 1988. La compilación de letras y partituras de Araujo Noguera de la obra de Escalona es la más completa de la que se tenga conocimiento y se ve enriquecida por la cercanía de la autora al entorno del compositor colombiano. Desde lo vivencial, la autora ya había escrito el libro *Vallenatología*.

<sup>68</sup> La amplitud de las regiones y el interés por la presencia de las músicas en distintos escenarios también resulta del interés de estos investigadores

los colombianos. En este sentido, se evidencia la presencia de músicos internacionales en el país<sup>69</sup> y la aceptación de unos ritmos<sup>70</sup> en los clubes de élites y la adopción de otros en los barrios menos favorecidos, muchas veces representados por el mismo intérprete en diferentes facetas, la preponderancia que cobran ritmos y artistas, la instauración de programas especializados (por ejemplo sobre la Sonora Matancera) y la importancia en la segunda mitad del siglo XX de Medellín en la industria disquera

Entre los artistas internacionales que pasaron por Medellín [desde los años 30] se recuerda a Toña la Negra, Agustín Lara, Pedro Vargas, Libertad Lamarque, el trío Los Panchos, Chucho Martínez Gil, Lupita Palimera, las

---

aficionados y de periodistas, como lo evidencia la crónica periodística *De la música a la mafia*, que muestra las vivencias de un trompetista del grupo tropical Los Golden Boys que termina enredado con el narcotráfico. DÍEZ, Juan Carlos, *De la música a la mafia. Testimonio de un delincuente en Colombia, Japón y España*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006.

<sup>69</sup> Con respecto a la importancia que toman los intérpretes oídos en la radio, Octavio Gómez y Sergio Santana muestran el caso de Daniel Santos o de algunas agrupaciones conformadas por Toño Fuentes, en los que la imitación se vuelve una de las formas de acceder al público. Ver: GÓMEZ VELÁSQUEZ, Octavio y SANTANA ARCHBOLD, Sergio, *Medellín tiene su salsa*, Escuela de Ingeniería de Antioquia, Medellín, 2014.

<sup>70</sup> *Medellín tiene su salsa* es un extenso reportaje que, como es costumbre en Santana, se complementa con un listado discográfico, en este caso, de grupos y grabaciones salseras, incluyendo aires antillanos, surgidos y/o realizadas en la capital de Antioquia. Resulta interesante de este reportaje cómo se evidencia, con el ejemplo de Medellín, el ingreso al país de las músicas populares de México, Argentina y las Antillas desde los años 30 (presentaciones en vivo del trío Matamoros, Benny Moré o la Sonora Matancera que, además, versionaba boleros mexicanos). Ver: GÓMEZ VELÁSQUEZ, Octavio y SANTANA ARCHBOLD, Sergio, *Medellín tiene su salsa...*

Hermanas Águila, Alberto Gómez, Carlos Julio Ramírez –que regresaba triunfal de Hollywood [...]–, Juan Arvizu, Alfonso Ortiz Tirado, Arturo Gatica, Alberto Podestá, Los Churumbeles de España, Andy Rusell, Juan Legido y los colombianos –muchas veces artistas de planta de los radioteatros de la ciudad– Alberto Granados, Lucho Bermúdez y sus cantantes Matilde Díaz y Bobby Ruiz [...] Régulo Ramírez, Edmundo Arias, Jaime Rudesindo Echavarría, el dueto de Marta e Inés Domínguez [...] Víctor Hugo Ayala, Luis Macía, Obdulio Sánchez, Alba del Castillo [...].<sup>71</sup>

Para enfocarse ahora en los territorios de los que trata esta investigación, hay que destacar que el puesto dado a Tolima como baluarte del folclor del país ha favorecido las publicaciones sobre las tradiciones musicales y festivas de esta región; en su mayoría, si bien se enarbola la propiedad de fandangos, guabinas y rajaleñas,<sup>72</sup> el bambuco sigue apa-

---

<sup>71</sup> GÓMEZ VELÁSQUEZ, Octavio y SANTANA ARCHBOLD, Sergio, *Medellín tiene su salsa...* p. 59.

<sup>72</sup> Edgar Leonidas Lozano Galindo (tolimense y autodidacta) tiene al menos 3 publicaciones entre 1990 y 2007 todas ellas a modo de compilación con algunas anotaciones organológicas, relatos propios de la tradición oral y coperío de fandanguillos y rajaleñas. Los trabajos se presentan como el fruto de la recolección del autor a través de la región, posiblemente gracias a su labor como integrante de un dueto musical folclórico; sin embargo, no hay registro de fuentes ni de la sistematicidad de esa recolección y un buen número de las letras que se presentan son de la autoría de Lozano, no siempre diferenciadas con claridad de las recogidas en los periplos. Véase: LOZANO GALINDO, Édgar Leonidas, *Remembranzas de mi pueblo. Mitología y folclor tolimense*, Ibagué, el autor, 1990; LOZANO GALINDO, Édgar Leonidas, *Rajaleñas de palo parao*, Ibagué, Universidad del Tolima, 1997; LOZANO GALINDO, Édgar Leonidas, *Enciclopedia del folclor terrígeno, mitos y leyendas del Tolima grande*, Ibagué, el autor, 2007.

reciendo como elemento primordial en el folclor y el cultivo de los demás aires andinos; por otro lado, poco se distinguen al tolimense del valle del Magdalena (llanero tolimense) del hombre de las tierras frías y, en general, destacan el carácter festivo de esta población y la importancia de la fiesta de San Juan<sup>73</sup> y el sanjuanero como forma de bambuco, así como la defensa de las expresiones "puras" del pueblo y las descripciones en tono apologético<sup>74</sup> frente al campesino tolimense. *Raíces de mi terruño. La enciclopedia folclórica del tolimense*,<sup>75</sup> de la docente y compositora Blanca Álvarez, es una de las obras más completas, por lo menos en el ámbito de los investigadores aficionados,<sup>76</sup> lo que le ha valido varias ediciones; en el trans-

---

<sup>73</sup> En 1935, como muestra de preponderancia de lo andino en la construcción de lo nacional y en el marco de la República Liberal, ya existe una *Cartilla del folklore tolimense*, dirigida por Aurelio Tobón y auspiciada por la Dirección de Educación departamental, al parecer en el marco de la declaratoria del San Juan como la fiesta oficial de este territorio; allí, junto con algunos bambucos y sus partituras, se ambienta esta fiesta, se habla del mito de La Patasola y se presenta un coplerío comentado. TOBÓN, Aurelio (dir.), *Cartilla del folk-lore tolimense*, Ibagué, Imprenta departamental, 1935.

<sup>74</sup> Tolima se ha tomado siempre como epicentro musical y uno de sus principales hitos es el de las Masas Corales de su conservatorio, que recorrieron el país desde finales de los años 40 del siglo XX y llegaron a La Habana (Cuba) interpretando, además de aires andinos, boleros y habaneras. Esta agrupación ha sido objeto de varias publicaciones, entre ellas la investigación periodística de Carlos Orlando Pardo Viña. Ver: PARDO VIÑA, Carlos Orlando, *Itinerario de una hazaña*, Ibagué, Pijao Editores, 1997.

<sup>75</sup> ÁLVAREZ, Blanca, *Raíces de mi terruño. La enciclopedia folclórica del tolimense*, 3a ed., Ibagué, Imprenta departamental, 1990.

<sup>76</sup> Aborda las narraciones y manifestaciones orales, glosario y formas literarias; los aires musicales incluyendo un cancionero, lo coreográfico, la bromatología, lo demosófico, fiestas y juegos, dándole apartados a pequeñas reseñas sobre folcloristas y músicos destacados.

curso del libro, de la mano con los resultados de recolección hecha por Álvarez, se transcriben citas de distintas fuentes, señalando autores y años. Una obra que se destaca dentro de las recolecciones folclóricas de Tolima es el *Estudio del folclor un proyecto de identidad regional* de Margarita Enciso Rangel,<sup>77</sup> porque da cuenta de manera taxativa de una consulta bibliográfica que supera otras similares, lo que favorece las explicaciones de cada una de las formas de folclor que aborda y sus elementos constitutivos; además, la autora hace una diferenciación territorial dentro del departamento y presenta múltiples versiones de un mismo relato y, de acuerdo con la diferenciación territorial, muestra a los principales autores del departamento y sus letras (también hablará de intérpretes); y aborda el papel de la literatura en la preservación e identificación de las prácticas musicales, elemento que señala Carlos Orlando Pardo Rodríguez en la presentación del libro. Vale decir, finalmente, que el cancionero tiene el interés de datar las letras más allá del espectro de vida de los compositores.

En otro escenario, si por un lado se identifica la cartilla del folclor tolimense en 1935, por el otro, sólo hasta 1986 habrá una alusión directa al folclor de los Llanos del Casanare, Arauca y Meta en la ya mencionada *Revista colombiana del folclor*.<sup>78</sup> El artículo de 1986 es de Miguel Ángel Martín, miembro de la Academia de Historia del Meta y autor de la canción Carmentea, quien en 1979 ya había publicado el libro *Del folclor llanero*, que se presenta a partir de la relación con la centralidad andina.

---

<sup>77</sup> ENCISO DE RANGEL, Margarita, *Estudio del Folclor un proyecto de identidad regional*, Ibagué, Pijao-Casa de Libros, 2008.

<sup>78</sup> MARTÍN, Miguel Ángel, "El folclor de los Llanos Orientales" en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 1, No. 1, Bogotá, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1986, pp. 61-81.

La gran barrera de los Andes dividió el país en dos colombias, que con frecuencia citan los medios de comunicación y por eso, al referirse a nosotros, nos llaman 'la otra Colombia'. Quizá esta separación permitió que nuestra cultura se conservara, hasta hace pocos años, intacta. Sin embargo, al aparecer los estudios que dieron a conocer el rico potencial petrolero del cual éramos poseedores, en contraposición con la 'reserva de paja' con que se nos identificó, comenzó en serio la presencia del Estado.<sup>79</sup>

El compositor, además de reseñas sobre algunos alimentos, la diferenciación de los llaneros según su zona de vivienda y labor, fiestas, dichos y un pequeño glosario, presenta una descripción más completa de los aires llaneros, en comparación con las hechas por los folcloristas mencionados antes, acompañada de varias canciones y coplas, alusiones a la danza así como notas sobre los instrumentos que se utilizan para su interpretación, sin dejar de relacionar estos aires con algunos de otras regiones como el bambuco y sus influencias europeas. En el libro, Martín sugiere que el tiple pudo surgir en los propios Llanos e identifica como aires, formas de canto o momentos para estas: velorios, joropo, fandango, galerón, torbellino, trova, contrapunteo, copla, poema, corrío (corrido) y pasaje. En la línea de la recolección de Martín estaría la del pedagogo Te-

---

<sup>79</sup> MARTÍN, Miguel Ángel, *Del folclor llanero*, Villavicencio, Lit. Juan XXIII, 1979, en <http://www.banrepcultural.org/book/export/html/29845> [19/07/2011]; para el compositor y autor, incluso ad portas de los años 80 del siglo XX, los grupos sociales de los Llanos se dividen en dos: blancos o racionales e indígenas o irracionales.

mis Perea<sup>80</sup> enfocada en Arauca, que recoge tradición oral que acompaña con varias coplas y corrios que relatan algunos de los mitos que reseña y que además de los elementos de rigor en los trabajos de este tipo (alimentación, fiestas, refranes y aires musicales), contiene pequeños perfiles de compositores<sup>81</sup> y escritores araucanos y cierra el libro con talleres diseñados para la difusión del folclor araucano en las escuelas.

Vale la pena mencionar aún dos trabajos más frente al folclor llanero que se apartan del común: el primero, auspiciado por la Asociación Cravo Norte (Occidental de Petróleo y Shell) acompaña la publicación de los resultados del primer encuentro de folcloristas de los Llanos que tuvo lugar en 1989<sup>82</sup> y consiste en tres capítulos de recolección y análisis folclórico soportados en pesquisas documentales que, hasta entonces, parece ser de las más sólidas: un relato de vida de una llanera que vivió en carne propia el levantamiento de las guerrillas liberales; la descripción en contexto de las músicas llaneras, con una mirada a la situación, modo de vida y transformaciones en la cotidianidad del llanero; y la poesía del llano, también sobre la observación de la cotidianidad; estos textos son acompañados por estrofas de canciones, poemas y coplas que atraviesan todo

---

<sup>80</sup> PEREA P., Temis, *De la tradición y el mito a la literatura llanera*, Bogotá, el autor, 2009.

<sup>81</sup> Hugo Mantilla Trejos hace en 1980 una compilación de letras de canciones llaneras, ordenadas por compositores. MANTILLA TREJOS, Hugo, *26 cantores llaneros*, Vichada, Extensión cultural del Vichada, 1980.

<sup>82</sup> El encuentro giró sobre la labor del momento de los intérpretes y el mantenimiento de las tradiciones en sus composiciones y presentaciones. Con la publicación también se editó un disco con los principales "golpes" de los aires llaneros.

el libro.<sup>83</sup> Es factible suponer que la participación de la petrolera viene de la mano con las preocupaciones por la transformación del Llano en medio del auge petrolero en el territorio, elemento que se toca también en la obra de Alberto Baquero, *Joropo: la identidad llanera*,<sup>84</sup> en cuyo prólogo Eduardo Mantilla resalta que, tras un pronunciado olvido, aparecen en la década de 1980, 60 obras sobre los Llanos en la literatura académica nacional y Hernán Restrepo Duque, en la presentación, da pistas de las primeras incursiones de la música llanera en los años 20 del siglo XX y el papel del compositor Alejandro Wills (a partir del bambuco) en esos primeros acercamientos; un cariz interesante del trabajo de Baquero es la introducción que realizará al joropo<sup>85</sup> desde la música popular latinoamericana dando un panorama del tango, la ranchera, el bolero y la música antillana y su convivencia y diálogo con el bambuco y la cumbia.

---

<sup>83</sup> Asociación Cravo Norte, *Cantan los alcaravanes*, Bogotá, Asociación Cravo Norte, 1990.

<sup>84</sup> *Joropo* es un libro sobre la conformación y transformación de la cultura llanera desde una óptica propia del territorio y con ánimo conservacionista (como la mayoría de los trabajos del folclor llanero que hemos mencionado hasta ahora), en el que el aire que le da nombre juega el papel de comodín y emblema de la cultura llanera, dicho en otras palabras, aquí el joropo no es protagonista, sino excusa para el análisis; las fuentes de tipo documental y testimonial no incluyen, al menos no de manera frecuente o evidente, al propio joropo: la única poesía aparece al inicio del libro y es del propio autor. Ver: BAQUERO NARIÑO, Alberto, *Joropo: la identidad llanera (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*, Bogotá, Lotería de los Territorios Nacionales, 1990.

<sup>85</sup> Los golpes (o ritmos dentro del joropo) que identifica Baquero para los Llanos colombianos son: gaván, seis por derecho, san rafael, pajarillo, quirpa, seis corrió, merecure, periquera, zumba que zumba, juana guerrero, chipola, joropo, seis numerao, seis por numeracion, gavilán, pájaro, araguato, guacaba, mula. vaca cachicama y los diamantes. BAQUERO NARIÑO, Alberto, *Joropo...* pp. 147-148.

# Capítulo 2

## Capítulo 2. Profesionales y nuevas preguntas

Se debe recalcar que las aproximaciones a la historia de las músicas y las prácticas musicales en Colombia también parten durante mucho tiempo de una mirada netamente andina que se va expandiendo, ampliando su rango, dando prevalencia a los Llanos y al Atlántico para, sólo hasta hace relativamente poco, mirar al Pacífico; de igual manera, cabe señalar que, si bien abundan perspectivas biográficas y el mantenimiento de tonos "puristas" frente a las músicas, también es evidente el surgimiento de las perspectivas sociales a las que hacen alusión Juliana Pérez y Juan Pablo González.<sup>86</sup>

Para dar cuenta de los estudios profesionales y el nuevo campo de preguntas por ellos abierto, la información se ha or-

---

<sup>86</sup> Carlos Miñana brinda un panorama de la transformación de los estudios sobre las músicas en Colombia poniendo el énfasis en el camino a la musicología. MIÑANA BLASCO, Carlos, "Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia", en *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, No. 11, Bogotá, 2000, pp. 36-46.

ganizado en 6 grupos que mantienen relación entre ellos, pero que ofrecen énfasis y puertas de entrada diferentes en su construcción; en el primer grupo se dará cuenta de investigaciones que, sin centrarse en la música, encontraron en ella una fuente de consulta relevante; el segundo presenta investigaciones relacionadas con la fiesta y los carnavales donde, evidentemente, las prácticas musicales tienen una alta relevancia; en tercer lugar aparecen las historias con corte biográfico; en cuarto, aquellas que privilegian las músicas territoriales; el quinto grupo contiene historias que se centran en un género o aire musical y; el sexto, la confluencia de géneros y sus diálogos.

## 2.1. Las músicas como fuente

Dentro de las investigaciones que sin tener su objeto de estudio en la música encontraron en ella elemento útil para indagar sobre representaciones, historias y transformaciones en los imaginarios, donde ésta se presenta como un complemento relevante de las fuentes o emerge como parte de las respuestas, se encuentra el informe de *La Violencia en Colombia*, realizado por Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, que hace referencia en sus dos tomos a las canciones de y sobre La Violencia como manifestaciones culturales de los grupos en conflicto y como forma de búsqueda de una terapéutica de aquel conflicto,<sup>87</sup> mostrando rancheras, tangos y música andina colombiana. Por su parte, Renán Vega Cantor en su recorrido por el papel de los sectores populares en las luchas sociales colombianas entre 1909 y 1929 identi-

---

<sup>87</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia* 2012 (primera edición Tomo I: 1962; Tomo II: 1964), Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2012, 2 tomos.

fica varias canciones alusivas al activismo político y la defensa obrera, incluso en ritmo de guabina, en publicaciones anteriores a los años 30 del siglo XX, como prueba de la influencia de la cultura socialista en las protestas de estos sectores.<sup>88</sup> Un poco articulando las perspectivas de *La violencia en Colombia* y de *Gente muy rebelde*, Renán Silva para hablar de las transformaciones culturales suscitadas durante la República Liberal y las percepciones sobre el consumo cultural del país,<sup>89</sup> acude a la Encuesta del Folclor iniciada en 1942 y a las políticas culturales diseñadas durante ese período, partiendo de la relevancia que los liberales dan a la cultura popular en la implementación de su modelo de gobierno y evidencia la preponderancia de maestros e iglesia en la difusión del folclor, las tensiones que identifica entre los “aires nacionales” y las músicas foráneas, y el proceso de instauración de estas en el gusto rural:

[...] la Segunda Guerra Mundial fue un oportunidad propicia para que la sociedad colombiana diera un nuevo paso en su camino hacia una adopción cada día más profunda de los medios modernos de comunicación –la radio y la ‘victrola’, que desde comienzos de los años treinta venían ganando peso en el país–, pero no menos una serie amplia de nuevos ‘impresos’ que recreaban los cambios del mundo y que introducían en la vida en

---

<sup>88</sup> VEGA CANTOR, Renán, *Gente muy rebelde*, Bogotá, Pensamiento Crítico, 2002, 4 Vol. Los volúmenes son los siguientes: 1. Enclaves, transportes y protestas sociales; 2. Indígenas, campesinos y protestas agrarias; 3. Mujeres, artesanos y protestas cívicas; y Gente muy rebelde. 4. Socialismo, cultura y protesta popular.

<sup>89</sup> SILVA, Renán, *República Liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín, La Carreta, 2005; SILVA, Renán, *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*, Medellín, La Carreta, 2006.

medios urbanos primero, y más tarde en rurales, una fuerte corriente de 'americanización', a la que pronto se sumó la industria del cine (Hollywood y México), con lo que nuevos vientos de modernización recorrieron la sociedad y nuevas corrientes de integración nacional se impusieron, a la par que nuevas formas del 'cuidado de sí' (por ejemplo las formas de maquillaje moderno que acompañaron la difusión del cine), de la 'presentación del individuo en sociedad' y en general de los cuidados del cuerpo se extendían entre nuevos grupos sociales, aunque desde luego se trata de un proceso de cambio y de modernización del que poco sabemos.<sup>90</sup>

Con la mirada puesta en los Llanos Orientales, los historiadores Reinaldo Barbosa, primero, y Orlando Villanueva más recientemente, se ocupan de estudiar las guerrillas liberales centrándose en su personaje más icónico: Guadalupe Salcedo. Ambos investigadores usan las músicas llaneras en su trabajo, Barbosa para evidenciar la imagen del llanero, su autopercepción<sup>91</sup> y Villanueva denotando el papel de la música en la consolidación de los grupos guerrilleros:

Los discursos insurgentes o 'prosa de la insurgencia': corridos, joropos, poesía y códigos guerrilleros, se convirtieron en mecanismos de cohesión, de estimulación de la solidaridad colectiva y en una estrategia de ideologización y politización por parte de la dirigencia

---

<sup>90</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* pp. 151-152.

<sup>91</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros. Memorias de la insurrección llanera*, Bogotá, Instituto de estudios políticos y relaciones internacionales de la Universidad Nacional de Colombia – CEREC, 1992.

del movimiento insurgente, así como en la voz de los insurgentes, porque a través de ellos podemos conocer parte de su pensamiento. Con esos discursos ocultos, con los saberes de la gente o las memorias locales, se pudo reconstruir una forma de resistencia y de lucha, muy poco tenida en cuenta en los trabajos sobre la insurrección llanera, o despreciados por un tipo de historiografía tradicional, que ve en dichas fuentes tan solo un adorno folclórico o un elemento exótico.<sup>92</sup>

## 2.2. Fiestas y carnavales

El papel de la música en las fiestas y escenarios de celebración hace que las investigaciones dirigidas a esos espacios les den relevancia a las prácticas musicales, es así como *Fiestas y carnavales en Colombia*, compilación de Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunín<sup>93</sup> y *Las fiestas y el folclor en Colombia* de Ja-

---

<sup>92</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, p. 551.

<sup>93</sup> El eje principal de la compilación de Cunín y Gutiérrez fue el Atlántico (Barranquilla, Santa Marta y Cartagena), al que se sumaron Bogotá y Nueva Orleans. El libro se ocupa de los Carnavales como escenario de la transformación, generación de nuevas tradiciones, así como evidencia de hibridación y aceptación de la diferencia; lo que no los exime de la presencia de resistencias, sobre todo ante los performances hechos para turistas. Se retoma entonces a Bajtin, Burke y De Certeau para mirar en los carnavales tanto en la historia como los días de la globalización. GUTIÉRREZ S., Edgar J. y CUNÍN, Elisabeth (comp.), *Fiestas y carnavales en Colombia*, Medellín, La Carreta-Universidad de Cartagena-IRD, 2006. Una mirada comparativa de las fiestas de San Juan desde diversos aspectos en TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, *Diversión, devoción y deseo. Historia de las fiestas de San Juan (España, América Latina, Colombia)*, Medellín, La Carreta, 2010.

vier Ocampo, realizan abordajes históricos y sociológicos del folclor. Ocampo López se apega a las diferenciaciones regionales tradicionales, pero da campo a algunas distinciones en la zona andina, que le merecen mayor atención, y se ocupa del folclor social, en especial de las fiestas, celebraciones religiosas y prácticas musicales dentro de ellas (incluyendo danzas y coplas), en el marco de las manifestaciones colectivas de felicidad y rito de culto, en consonancia con antropólogos como Mircea Eliade o Bronislaw Malinowski y el reconocimiento de la confluencia de lo africano, indígena y español en estas fiestas en las que predomina el carácter religioso (aunque desde el siglo XIX hay instauración de fiestas cívicas y patrióticas), y esboza la transformación que, a través del tiempo, han sufrido las celebraciones. Ocampo pone en discusión las obras de los folcloristas tradicionales del país evitando presentar un solo planteamiento de los orígenes de los aires musicales que aborda, complementa las percepciones con citas de observadores de distintas épocas y las coplas con sus propias recolecciones.<sup>94</sup>

### 2.3. Historias de corte biográfico

Dentro de las aproximaciones biográficas de las historias de las músicas se pueden contar la de Aída Martínez Carreño, que articula la posición liberal del pueblo santandereano durante la Guerra de los mil días con el compositor Temístocles Carreño, su participación en el ejército y su labor como

---

<sup>94</sup> Es interesante en el trabajo de Ocampo la descripción que da a danzas andinas, como la manta ijada o el baile de la perdiz, en general omitidas en favor del bambuco y sus familiares; también se destaca en la obra que relaciona estas fiestas con la tradición europea y la americana. OCAMPO LÓPEZ, Javier, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Bogotá, Panamericana, 2006.

creador de bandas;<sup>95</sup> o el recorrido por la vida de Emilio Murillo que hace Ana María Romano en "Emilio Murillo: compositor colombiano"<sup>96</sup> y que hace parte de varios artículos similares que reposan en la Biblioteca virtual del Banco de la República. *José Barros su vida y obra*,<sup>97</sup> de la historiadora Luz Marina Jaramillo, realizada con el apoyo del músico León Cardona, mantiene el tono apologético que se ha identificado en trabajos no académicos, pero contrasta y complementa fuentes que van desde la prensa hasta la entrevista, no solo con Barros, sino también con coetáneos; labor que complementa con letras de las canciones del compositor y transcripciones de partituras realizadas por Cardona; a través de la vida de Barros es factible ver el proceso de aceptación de la música caribe en el territorio andino, la penetración de las músicas mexicanas, argentinas y antillanas en el escenario colombiano y la aceptación y adaptación de estas músicas en las exitosas composiciones de uno de los autores más versátiles y prolíficos del país.<sup>98</sup> También con tono apologético, pero con la intención de hacer una aproximación desde

---

<sup>95</sup> MARTÍNEZ CARREÑO, Aída, "La música de los mil días. Temístocles Carreño, símbolo del sentimiento santandereano", en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol. 12, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1984 pp. 15-35.

<sup>96</sup> ROMANO, Ana María, "Emilio Murillo: compositor colombiano", Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2001, en <http://www.banrep-cultural.org/blaaavirtual/musica/blaaaudio/compo/murillo/indice.htm>, [07/04/2011].

<sup>97</sup> JARAMILLO, Luz Marina, *José Barros su vida y obra*, Medellín, Secretaría de educación, cultura y recreación, 1998.

<sup>98</sup> El compositor de La piragua, natural del departamento de Magdalena, recorrió el continente y grabó, interpretó y compuso pasillos, bambucos, tangos, rancheras, boleros, chandés, cumbias, etc.

la perspectiva de género<sup>99</sup> a la historia de la música de Tolima en el siglo XX, el docente investigador del conservatorio de ese departamento, Humberto Galindo Palma,<sup>100</sup> acude a archivos personales, de prensa, radiales y discográficos, y a entrevistas realizadas con las protagonistas<sup>101</sup> o con personajes cercanos

---

<sup>99</sup> Desde esta perspectiva, *Mujeres en la música en Colombia. El género en los géneros* aborda también el tema, poco tratado en los cruces de música y sociedad. Editado por Carmen Millán y Alejandra Quintana, tiene tres partes (presente, historia y entrevistas en relación con la mujer, la música y la equidad de género) y un DVD con documentales. La parte histórica del libro se centra en lo andino y aparecen algunos de los autores mencionados en estas páginas. Entre los artículos de la obra se pueden mencionar el de María Victoria Casas Figueroa, quien con foco en Buga, Valle del Cauca, abordará el papel de la mujer como formadora e intérprete de piano en la transición del siglo XIX y los primeros años del XX, retomando asuntos como el repertorio; Humberto Galindo Palma aumenta la nómina de mujeres destacables en la tradición musical de Tolima en el siglo XX; Juan Fernando Velásquez, quien se centra en el papel de la música como parte de la formación de las mujeres de clase alta durante el siglo XIX en la ciudad de Medellín, lo que indaga a partir de anuncios de prensa y publicaciones regionales de la época; y María Cristina Fula, ocupada del siglo XIX, mira los roles de la mujer en el ámbito musical y su paulatina visibilidad pública. Ver: MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen y QUINTANA MARTÍNEZ, Alejandra (eds.), *Mujeres en la música en Colombia. El género en los géneros*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

<sup>100</sup> GALINDO PALMA, Humberto, *Mujeres protagonistas en la música del Tolima. Historias de vida*, Ibagué, Conservatorio del Tolima, 2009. El autor es, además, el editor de la revista *Música, cultura y pensamiento* del Conservatorio del Tolima, que publica investigaciones de una amplia gama de temas relacionados con la música. *Música, cultura y pensamiento*, 5 No., 5 Vol., Ibagué, Conservatorio del Tolima, 2009-2013.

<sup>101</sup> Se centra Galindo en las vidas de Blanca Álvarez de Parra, Isabel "Chava" Rubio y Leonor Buenaventura de Valencia, compositoras e intérpretes, interesadas por el folclor y nacidas en las primeras décadas del siglo pasado; Buenaventura mereció también la dedicatoria de un especial por

a ellas; el autor parte de una revisión somera del papel de la mujer en escenarios como la educación y la música, a la vez que ofrece una pequeña lista de músicas tolimenses relevantes en las músicas vernáculas y populares; este trabajo, que mira con mayor fuerza el lapso entre los años 30 y 70 del siglo XX permite observar la influencia del tango y el bolero así como el impacto de La Violencia en composiciones de estos aires o, en el caso de Buenaventura, de la composición del famoso bambuco La guerrillera.

## 2.4. Acentos territoriales

Una buena parte de los abordajes profesionales de la historia se han centrado en lo territorial y, de la mano de esto, en los géneros que son o tienen afinidad con los territorios abordados, lo que hace que muchas veces sea difícil catalogar si una investigación tiene su foco en los géneros o los territorios: una muestra de ello son las dos historias prologadas por Orlando Fals Borda, una sobre la música en Tolima y la otra sobre el vallenato. La primera es de Helio Fabio González Pacheco,<sup>102</sup> que de manera narrativa recorre distintos municipios tolimenses señalando los protagonistas de la música de cada uno de ellos en el siglo XX, dando datos biográficos, letras y recorrido de los protagonistas para lo que se apoya en archivo de prensa, libros de folcloristas y consultas con expertos, presentando

---

parte de la revista del centro cultural de la Universidad del Tolima en la que se abordan temas musicales pero se presentan de manera indistinta trabajos de investigadores profesionales y aficionados. *Aquelarre*, No. 12, Ibagué, Universidad del Tolima, 2007.

<sup>102</sup> GONZÁLEZ PACHECO, Helio Fabio, *Historia de la música en el Tolima*, Ibagué, Fundación para el desarrollo de la democracia Antonio García, 1986.

como novedad, con respecto a otros trabajos, el señalamiento de puntos de inflexión en las temáticas de los aires andinos de lo bucólico a lo urbano. La segunda obra, más ambiciosa, es *Vallenato hombre y canto*<sup>103</sup> que, aunque tiene características que podrían ubicarla en las investigaciones hechas por empíricos, refleja una amplia recolección de fuente en campo y la puesta en discusión de ésta con los lineamientos dados por los folcloristas canónicos; en este libro Ciro Quiroz Otero hace un recorrido por la consolidación del vallenato en la cultura colombiana,<sup>104</sup> ejemplificando su exposición con letras de las canciones; la transformación y consolidación del vallenato presentadas por el autor dan cuenta, también, del camino que recorrió hacia el interior del país, los principales temas, los valores (representaciones) y prácticas que refleja el canto vallenato; el camino que sigue Quiroz y la forma de presentarlo, muestra su tenor territorial.

Como un abordaje territorial, por cuanto pone en discusión el caribe con lo andino se puede presentar el trabajo del antropólogo Peter Wade, quien colaborará en la identificación del proceso de aceptación de las zonas no andinas como parte de "lo" colombiano con *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, frente a la música del Caribe colombiano, específicamente cumbia, porro y vallenato. Planteará Wade:

---

<sup>103</sup> QUIROZ OTERO, Ciro, *Vallenato hombre y canto*, Bogotá, Ícaro, 1982.

<sup>104</sup> Pasando por el surgimiento del nombre aglutinador de varios aires (en lo que a los tradicionales, son, merengue, paseo y puya, agrega la tambora), el ancestro en los cantos de vaquería, la relación de las letras con los valores de la región, que muestra en sus diferencias, o por la relevancia en la heredad de la tradición vallenata.

gran parte de la apropiación practicada en los estilos musicales del Caribe colombiano, que los convirtió en formas comerciales de gran acogida en un amplio espectro de clases y, eventualmente, en la "auténtica" música colombiana, fue realmente obra de músicos de extracción obrera o clase media rural; una buena parte de la promoción de esta música en radio y discos estuvo a cargo de hombres de negocios de nivel medio, mucho más interesados en ganar dinero que en construir representaciones de identidad nacional; y, por supuesto, la música así producida fue consumida por un amplio espectro de gentes.<sup>105</sup>

El autor británico se ocupa de la hibridación y la nación, recurriendo a Benedict Anderson, pero superando la idea de la homogenización, y se centra en la música para identificar en ella el conflicto racial y el blanqueamiento por el que pasa en la configuración de la identidad nacional<sup>106</sup> y en la dicotomía heterogeneidad-homogeneidad; poniendo en debate posturas de Gramsci, Williams, Bhabha y Hall, en un teatro en el que la movilidad internacional de las músicas y la mirada hacia lo "original" y "homogéneo" no están ausentes y en el que la economía de la industria cultural es protagonista. De tal manera, Wade inicia su texto con una suerte de historia de la música

---

<sup>105</sup> WADE, Peter, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002, p. 15.

<sup>106</sup> Aquí resulta relevante para Wade el debate en los medios impresos sobre la nacionalidad, racionalidad y estética de las músicas que paulatinamente se instauran en la zona andina y en el espíritu nacional, para llegar a su cumbre tanto en el país como fuera de éste en las décadas del 50 y 60 del siglo XX, momentos en los que era también relevante la industria discográfica colombiana.

popular colombiana para mostrar la transición de lo andino a lo caribe, sentando el panorama de la transición en la primera mitad del siglo XX con respecto al consumo musical en el país:

La escena estuvo dominada por el bambuco y otros estilos del interior desde el siglo XIX hasta las décadas del 20 y 30, precisamente cuando comenzaban a insinuarse grandes cambios que alterarían el escenario profunda e irreversiblemente. La industria fonográfica surgió en Estados Unidos (Victor fue fundada en 1901 y Columbia en 1903) y, desde muy temprano, grabaron música latinoamericana tanto en Estados Unidos como en América Latina. Para los años 20 era muy popular el gramófono tanto en el hogar como en sitios públicos; los tocadiscos fueron seguidos por los aparatos de radiodifusión (la radio colombiana comenzó en los años 30), y desde antes era posible sintonizar emisoras extranjeras. Mientras tanto, entre 1912 y 1928, la población de las seis ciudades principales se incrementó en un 13 %, aunque la población urbana era en 1938 sólo el 31 % del total. Sin embargo, en el largo plazo la música costeña fue la verdadera beneficiada de estos cambios relegando al bambuco y otros estilos semejantes a la condición de música cada vez más 'folclórica'.<sup>107</sup>

El antropólogo centra su mirada en el Caribe, contrastado con Medellín y Bogotá, y anota un detalle relevante para esta investigación: es a través de Barranquilla (y Buenaventura) que ingresan buena parte de las músicas extranjeras al país, por lo que no se puede perder de vista el gusto en la ciudad por

---

<sup>107</sup> WADE, Peter, *Música, raza y nación...* p. 70.

la música norteamericana en los años 20, la latinoamericana en los 30 (especialmente mexicana, antillana y argentina) y la propia caribeña, ya blanqueada, en los 40; todo este proceso permeado, además de los medios de comunicación, por los espacios de socialización y los músicos aficionados. Un factor relevante de *Música, raza y nación* es la recolección de testimonios de personas que, sin ser músicas, plantean algunas percepciones con respecto a las prácticas musicales de las que participaron; no obstante, estos testimonios privilegian la mirada sobre las músicas exóticas o sobre el ser exponente de ese exotismo antes que la relación e identificación con las implicaciones y mensajes de esas músicas.

Parece entonces que la inclusión de zonas y músicas tradicionalmente olvidadas se hará a partir de las regiones, primero Caribe y luego Pacífica, mientras que las historias de las músicas de mayor relación con lo Andino o con lo urbano se harán a partir del género o de las tensiones sociales, políticas o económicas que evidencien; de tal manera, es común mostrar cómo va ingresando la música caribe (o atlántica) en el gusto del interior del país, gusto que, como se verá en las partes 2 y 3 del libro, se instala también en Tolima y los Llanos. Así, a propósito de *Los estudios sobre la música popular en el Caribe colombiano*,<sup>108</sup> Adolfo González plantea que los primeros acercamientos realizados a las músicas de esta región fueron las grabaciones en cilindro realizadas por investigado-

---

<sup>108</sup> GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, Adolfo, "Los estudios sobre música popular en el caribe colombiano", en MARTÍN-BARBERO, Jesús, LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio y ROBLEDO, Ángela (ed.), *Cultura y Región*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000, pp. 152-179.

res extranjeros<sup>109</sup> en 1923 a músicas aborígenes y posteriores recolecciones empíricas usadas tanto para la descripción de las prácticas musicales como para la exaltación romántica del pueblo puro y auténtico; el autor señala también que al menos en la primera mitad del siglo XX, con excepción de una terna de intelectuales que destacan algunas cualidades de las músicas de este litoral, sólo se identifican dos aproximaciones al folclor musical caribe;<sup>110</sup> aparte de estos, el autor le da relevancia a los trabajos de Guillermo Abadía de 1977, quien no desconoce la región en su obra, así como a George List (1983) cuyo trabajo de campo se basa en un poblado costeño, con el cual procura la identificación de las fuentes de mestizaje. De tal manera, cuenta González Henríquez, la primera historia de la música caribe vendrá a ser una grabación en 2 LP realizada en 1967, donde se narran eventos que al momento han sido inadvertidos en la historia de la música del país, como la presencia de músicos costeños en el Nueva York de los años 20.

Una de las investigaciones de “extranjeros” de las que habla Adolfo González es la del músico cundinamarqués Luis Antonio Escobar *La música en Cartagena de Indias* que, a partir de fuentes bibliográficas, plantea en dos momentos un recorrido por la música presente en esta ciudad: en el primero, con mayor acento en la académica, aborda temas como los músicos, los

---

<sup>109</sup> El inicio del artículo recuerda cómo la música del Atlántico es despreciada por el centro del país durante buena parte del siglo XX, evocando declaraciones del músico Daniel Zamudio en 1936. Como se ha anotado, las palabras de Zamudio hacen referencia al primitivismo africano reflejado en fandangos, cumbias, merengues y demás, lo tedioso de la música, lo inane del baile.

<sup>110</sup> Ambas de autores naturales de allí: el músico ESCOBAR, Luis Antonio, *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, Litocamargo, 1985.

instrumentos, la música religiosa desde la Colonia y cierra con un listado de músicos académicos (alguno con composiciones populares) cartageneros destacados; el segundo, si bien pretende hablar de las confluencias indígena y negra en la música cartagenera, hace énfasis en las músicas negras con presencia en Cartagena. Dos aspectos parecen relevantes en este panorama que aún conserva una mezcla de racismo y exotismo: la afirmación del autor, de origen andino, acerca de que el negro es “el Folclor más maravilloso de Colombia”, y su aseveración de que, en realidad, distinto a lo que ocurre en las prácticas blancas, su contenido no es sexual dado que no hay inhibiciones que manifestar, en esta área, en las prácticas musicales.<sup>111</sup>

Con respecto al vallenato, en la década de los 80 surgirán varias publicaciones,<sup>112</sup> igualmente publicaciones autobiográficas y biográficas con tenor periodístico y literario de protagonistas de la música de acordeón; todo esto manteniéndose en una lógica localista. También en los años 80 surgen las primeras miradas sobre el porro, ligadas a las investigaciones de historia regional en el marco del movimiento campesino, de la mano de Orlando Fals Borda y de Alberto Alzate.

---

<sup>111</sup> ESCOBAR, Luis Antonio, *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, Litocamargo, 1985.

<sup>112</sup> De mayor o menor rigor académico, de las que ya hemos mencionado algunas y entre las que se destaca por su mezcla de vivencia y lectura académica la de Ciro Quiroz Otero. Los abordajes a las músicas urbanas del Caribe, al menos desde los 80, han estado en manos de periodistas e investigadores, en buena medida empíricos, ajenos a la región. o Emirto de Lima, de postura purista y Gnecco Rangel Pava quien, dedicado a los aires de Guamal, omite la presencia negra en el territorio; se mencionan, además, las alusiones de Gabriel García Márquez a las músicas urbanas en su obra periodística.

Con respecto al Pacífico, en 2010 y 2015 la Pontificia Universidad Javeriana realiza dos publicaciones cuyo foco es, de manera exclusiva, la música de esta región. La primera, con la participación, entre otros, de Miñana, Santamaría y Hernández, se mueve entre la historia, la etnomusicología y la antropología, y presenta varios elementos novedosos como la perspectiva de un Pacífico heterogéneo dividido en tres subregiones; la novedad del tema (músicas del Pacífico) es, ante todo, evidente en el acento genealógico de varios de los artículos, lo que no evita la presencia de preguntas relacionadas con el papel de la música en las prácticas cotidianas de la región, el consumo, la resistencia, la tradición y el diálogo entre estos aires (bambuco caucano, currulao, arrullo, por mencionar algunos) con músicos andinos y de estas músicas con otras foráneas. Vale la pena anotar cómo cobra relevancia, así como en su momento lo hizo con la música andina (Mono Núñez) y con la música vallenata (Leyenda Vallenata), el festival Petronio Álvarez como mecanismo de normatividad, inclusión (exclusión), aceptación y difusión.<sup>113</sup> En la segunda obra, Ochoa Escobar y Hernández Salgar se unen a Leonor Convers<sup>114</sup> en una investigación con

---

<sup>113</sup> OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián, SANTAMARÍA DELGADO, Carolina y SEVILLA PEÑUELA, Manuel (eds.), *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afro-colombiano*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010. El libro viene acompañado con un documental que resulta bastante útil para ver el papel de la iglesia en la formación musical del Pacífico en el siglo XX, lo que en últimas conlleva a la formación de una forma de música salsa en el país, la que Alejandro Ulloa llamará "salsa pacífico". ULLOA SANMIGUEL, Alejandro, *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*, Cali, Universidad del Valle, 2009.

<sup>114</sup> OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián, CONVERS, Leonor y HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar, *Arrullos y currolaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2015, 2 Tomos.

altísimo componente musicológico e intenciones pedagógicas, de las músicas del sur del litoral Pacífico, que brinda en sus inicios un contexto histórico y antropológico de la región, incluyendo algunas líneas descriptivas en razón de la música y la poesía. De igual manera, antes del abordaje musicológico, los autores hacen una apuesta sobre el origen y esbozan los usos sociales de los aires de arrullo y currulao.

## 2.5. Los géneros

En cuanto a las historias que parten de los géneros, como se esperaría, hay preponderancia del bambuco y su familia en diversos aspectos, por ejemplo, Miguel Antonio Cruz habla del mito del bambuco como música nacional, retomando entre otras perspectivas de nación la de Benedict Anderson, mostrando cómo el aire en cuestión se va instaurando en el discurso de las élites colombianas durante el siglo XIX, apoyado en el romanticismo del nacionalismo decimonónico;<sup>115</sup> Cruz, para llegar al bambuco, alude a los relatos de viajeros que, durante el siglo XIX, vieron el uso de “canciones nacionales” o patrióticas en parques y fiestas; al respecto, un complemento pertinente podría estar en la investigación del magíster en historia Luis Carlos Rodríguez, *La música en los tiempos de la independencia*,<sup>116</sup> una pesquisa a través del archivo de la pre-

---

<sup>115</sup> CRUZ GONZÁLEZ, Miguel Antonio, “Folclore, música y nación: papel del bambuco en la construcción de lo colombiano”, en *Nómadas*, No. 17, Bogotá, Universidad Central, 2002, pp. 219-231.

<sup>116</sup> RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, “La música en tiempos de la independencia. A caballo entre dos eras”, en CAMPUZANO CUARTAS, Rodrigo, et al., *Política, guerra y cultura en la independencia de Antioquia*, Medellín, Academia Antioqueña de historia, 2013, pp. 431-494.

sencia de la música<sup>117</sup> en el tiempo transcurrido entre el Grito de Independencia, la Pacificación y la Independencia, identificada a través de correspondencia, publicaciones de prensa y memorias, aludiendo a las partituras como fuente.<sup>118</sup> Una muy completa y rigurosa investigación sobre el bambuco es *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*,<sup>119</sup> que confronta varias fuentes documentales y discografías para dar cuenta del recorrido de este aire andino en el país y en el extranjero, su formalización y consolidación,

---

<sup>117</sup> Aborda desde las bandas marciales hasta la elaboración de letras de canciones patrióticas hechas por próceres de la independencia.

<sup>118</sup> También sobre este período, el autor publicó "Escuchemos nuestro pasado. La música en la época de la Independencia y en los primeros tiempos republicanos", que presenta un inventario más grade de personajes y aires que "La música en los tiempos..." y el artículo sobre la compilación más antigua de la música doméstica del siglo XIX que se conserva en el país "Un cuadernillo anónimo o la Música de guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo", contenido en el cuadernillo del CD *Música de guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo* de Julián Navarro, en el que habla tanto de la historia del cuadernillo y su propietaria como de los aires allí consignados. Véase: RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, "Escuchemos nuestro pasado. La música en la época de la independencia y en los primeros tiempos republicanos", en DOMÍNGUEZ GÓMEZ, Eduardo (director académico), *Todos somos historia. Tomo 3 Control e instituciones*, Medellín, Canal U, 2010, pp. 27-46; RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, "Un cuadernillo anónimo o la Música de guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo", en NAVARRO, Julián, *Música de guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo -Santa fe de Bogotá, siglo XIX-*, cuadernillo de CD, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2011, pp. 8-19.

<sup>119</sup> La investigación se complementa con una entrevista con el músico Jaime Llano González, un cancionero y la transcripción de partituras hecha por Luis Fernando León Rengifo a partir del rescate de estas. AZULA, María del Pilar, RODRÍGUEZ, Martha Enna y LEÓN RENGIFO, Luis Fernando, *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2011.

así como su presencia en diversos escenarios y los protagonistas de este proceso.<sup>120</sup> El más importante encuentro de la música andina colombiana, el Festival del Mono Núñez, ocupa la tesis para acceder al título de magíster en historia de Nelson Cayer Giraldo, cuyo fin es mirar las relaciones sociales que han circundado al evento en el escenario colombiano durante su existencia e identificar las transformaciones de las músicas que allí tienen lugar "en términos de la funcionalidad de las músicas, la herencia nacionalista del evento, la puesta en escena, la relación entre lo popular y académico, lo tradicional y contemporáneo";<sup>121</sup> a través de actas y entrevistas, y apoyado en Wade, Anderson, Martín-Barbero, entre otros, en su articulación del Festival con la identidad y la nación, Cayer aborda un período que le permite incluir contextos de violencia más recientes, como el del narcotráfico; y denota la pérdida de visibilidad del Festival en el escenario colombiano.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> El mismo Rengifo, también en publicación de la Universidad de los Andes, presenta una serie de partituras del repertorio instrumental andino, precedida de una reseña de las principales estudiantinas y liras, nacionales y foráneas, que interpretaron estos aires entre 1900 y 1950. LEÓN RENGIFO, Luis Fernando, *La música instrumental andina colombiana 1900-1950*, Bucaramanga, SIC-Universidad de los Andes, 2003.

<sup>121</sup> CAYER GIRALDO, Nelson Alexis, *Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana "Mono Núñez", más de tres décadas de historia* (tesis maestría en historia), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 2. Resalta el trabajo que El Festival representa una vuelta a la música andina como música nacional, cuando aparece de manera tardía (el grueso de los festivales musicales aparece en Colombia entre 1950 y 1960), en 1974.

<sup>122</sup> Otra mirada del Festival Mono Núñez en razón de la identidad nacional, pero en clave musicológica y de análisis de discurso la brinda Hernando José Cobo: COBO PLATA, Hernando José, "Nacionalismo revisitado en el Festival Mono Núñez", en *A contratiempo*, No. 16, Bogotá, Mi-

Todavía dentro de los trabajos centrados en un sólo género, aparece la reflexión sobre la música de acordeón y la situación del campesino caribeño, del doctor en literatura hispanoamericana y estudios culturales José Antonio Figueroa: *Realismo mágico, vallenato y violencia en Colombia*,<sup>123</sup> que propone una mirada crítica al vallenato, instaurado como artificio político e intelectual para invisibilizar los conflictos rurales del Caribe desde la década del 60 del siglo XX, evitando la modernización y perpetuando el sistema dominante, sobre la base de que allí había concordia y convivencia entre el negro, el indio y el blanco, presentes, a su vez, en los instrumentos vallenatos y soportados en un mensaje de vida campesina, parranda y amoríos; Figueroa se vale de la novela *Cien años de soledad*, del vallenato y de la documentación generada por el Gobierno y la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), en un análisis que llega a las relaciones establecidas entre paramilitarismo, élite y eliminación campesina en el Caribe, dentro de las que el vallenato cumple un papel fundamental en el andamiaje cultural.

Otro trabajo centrado en un género, que se destaca por la identificación de diálogos con varias músicas, es "Un breve recuento del jazz en Colombia", del músico y musicólogo Juan Carlos Franco, quien ratifica la presencia de este género en los medios y grupos musicales del país desde los años 20 del siglo pasado,

---

nisterio de Cultura, 2011, en <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/nacionalismo-revisitado-en-el-festival-mono-nez.html> [05/06/2012].

<sup>123</sup> FIGUEROA, José Antonio, *Realismo mágico, vallenato, violencia y política en el Caribe colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2009.

mostrando cómo, en el período que nos ocupa, aunque fue parte del repertorio de algunos de los grupos más importantes del país, el jazz también fue una influencia relevante la interpretación de músicos como Lucho Bermúdez o Pacho Galán.<sup>124</sup> Egberto Bermúdez, por su parte, da cuenta del camino de estas músicas, influenciadas por el jazz, hacia el podio de lo nacional:

La música popular tuvo las mismas limitaciones y aquella «música nacional» consolidada en las dos últimas décadas del siglo anterior basada en el bambuco, el pasillo y la danza, mantuvo su vigencia –enriquecida y modificada– sólo hasta los años 40. En ese momento –de grandes cambios sociales y económicos y bajo presión de las compañías fonográficas internacionales– se comenzó a reemplazar por otro paradigma, el de la música «caliente» o bailable, encarnado por Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez (1912-1994) y modelado en tendencias internacionales y caribeñas, pero todavía basado en las tradiciones musicales campesinas costeñas.<sup>125</sup>

Mención aparte merece el excelente trabajo de Fernando Gil Araque. El músico elabora como tesis doctoral una investigación histórica sobre los usos de la música académica en la modernización de Medellín: *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-*

---

<sup>124</sup> FRANCO, Juan Carlos, "Un breve recuento del jazz en Colombia", en RUESGA BONO, Julián (coord.), *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*, Xalapa, Universidad de Veracruz, 2013, pp. 223-248.

<sup>125</sup> BERMÚDEZ, Egberto, "La música colombiana: pasado y presente", en RECASENS BARBERÀ, Albert y ESPINOSA, Christian Spencer (eds.), *A tres bandas...* p. 251.

1961.<sup>126</sup> La investigación, que logra recuperar varias partituras y otras piezas relacionadas con las prácticas de la música académica en la ciudad, da cuenta de los usos de ésta para la construcción de un imaginario de ciudad moderna, "cultura". Más allá del acervo documental y la cantidad de productos de consulta que han surgido de esta investigación, el trabajo aparece como una excepción en las historias de la música del país, por tener su foco en la relación música académica-ciudad, mientras que en otros trabajos colombianos la mención a estas músicas apenas es relacionada con algunos compositores,<sup>127</sup> casi de manera anecdótica, en un amplio paisaje de músicas populares.

## 2.6. Confluencias y diálogos de géneros

Un grupo final de investigaciones es el que muestra la confluencia de varios géneros, en el que se ve con mayor peso la presencia de la música "popular" por fuera y en conjunto con las músicas regionales y su diálogo con aires extranjeros. En tres trabajos distintos la historiadora y doctora en estudios culturales, Alejandra Isaza, abordará los siglos XVII al XX: de la transición del XVIII al XIX presenta en las características de la música religiosa y la laica alguna aproximación a letras populares y la presencia del oficio musical en los artesanos;<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> GIL ARAQUE, Fernando A., *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961* (tesis doctoral en historia), Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, noviembre de 2009.

<sup>127</sup> Por ejemplo, Heitor Villalobos (Brasil), Guillermo Uribe Holguín (Colombia), Pedro Humberto Allende (Chile), Alberto Gianestera (Argentina).

<sup>128</sup> ISAZA VELÁSQUEZ, Alejandra, "Escuchemos nuestro pasado. La música en la época de la independencia y en los primeros tiempos republicanos", en

el siglo XVII y el XVIII es el período de *Suite para los sonidos*,<sup>129</sup> que aborda la música desde una perspectiva comunicacional en tanto herramienta de formación, disciplina y control; elemento y evidencia de las relaciones sociales del Medellín de aquellos días, labor en la que, con los documentos de archivo, incluso los instrumentos musicales son una fuente que permite mostrar tanto el papel asignado a las prácticas musicales por parte de los europeos en la ciudad, como la permeabilidad de estas músicas ante la presencia de otras “no occidentales”; y, sobre la transición del XIX al XX,<sup>130</sup> con una mirada urbana pone en escena las contradicciones de la música académica<sup>131</sup> como espacio de educación y de exclusión en la formación de la “nación” y los valores republicanos.<sup>132</sup> Por su parte, María Victoria

---

DOMÍNGUEZ GÓMEZ, Eduardo (director académico), *Todos somos historia. Tomo 3 Control e instituciones*, Medellín, Canal U, 2010, pp. 15-25.

<sup>129</sup> ISAZA VELÁSQUEZ, Alejandra, *Suite para los sonidos. Música en Medellín, siglos XVII y XVIII*, Medellín, EAFIT, 2009. El libro es fruto de su tesis de maestría en historia.

<sup>130</sup> ISAZA VELÁSQUEZ, Alejandra, *The musical construction of the nation. Music, politics and state in Colombia 1848-1910* (tesis doctoral en estudios culturales), Manchester, Universidad de Manchester, 2014.

<sup>131</sup> Sin eludir menciones a la música nacional y prácticas populares para mostrar la relación con las clases subalternas. En la investigación, nuevamente, el archivo permite la interpretación del uso, compra y venta de instrumentos, disponibilidad y costo de músicos y clases de música, promoción, programación e incluso comportamientos recomendados en eventos con música, a través de la prensa, manuales de etiqueta y documentos oficiales, por ejemplo, del Ministerio de Educación.

<sup>132</sup> En los proyectos y tránsitos de los gobiernos liberales y conservadores que transcurren en ese período.

Casas Figueroa<sup>133</sup> se adentra en las primeras décadas del siglo XX identificando el gusto en la música de salón durante ese período, destacando la que fuera la música andina más difundida, en su momento, por encima del bambuco: el pasillo, en el contexto de la construcción de la música nacional (centrando la mirada en Buga y Cartago, Valle del Cauca); elemento que atraviesa con los conceptos de identidad e identidad musical soportada, entre otros, en Nancy Motta, Benedict Anderson, Manuel Castell y Stuart Hall; con este fin, la música y maestra en historia usa como fuente partituras, publicaciones y colecciones privadas, para dar cuenta de que junto con aires como el pasillo o el bambuco, se interpretaban y componían valeses (del tipo europeo), pero también se interpretaban tangos, rumbas y boleros.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> CASAS FIGUEROA, María Victoria, *Entre el vals vienés y el pasillo criollo, música de salón en el Valle del Cauca, 1897-1930*, Cali, Universidad del Valle, 2013.

<sup>134</sup> La investigación de Casas también produjo un artículo sobre la historiografía musical del Valle. Otro panorama de la historiografía en torno a la música, con una perspectiva de país y centrado en la música popular donde, además de varias de las investigaciones y autores que hemos mencionado, se destacan los aportes logrados por aproximaciones de corte literario y periodístico, es realizado por Carolina Santamaría. Se puede mencionar también que el recorrido por la historiografía, identificando la ausencia de diálogos disciplinares en las historias de la música en Colombia es realizado por Sergio Ospina. Véase: CASAS FIGUEROA, María Victoria, "Hacia una historiografía musical en el Valle del Cauca (Música de salón, 1890-1930)", en *Historia y Espacio*, No. 34, Cali, Universidad del Valle, 2010; SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, "Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia", en *Memoria y sociedad*, Vol. 13, No. 26, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, pp. 87-103; OSPINA ROMERO, Sergio, "Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario", en *Anuario colombiano de historia social y cultural*, Vol. 40, No. 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. 299-336.

Las agrupaciones denominadas liras o estudiantinas, básicamente de cuerda son, con los duetos, la principal fuente de difusión de la música andina, por lo que es constante la aparición de nombres como la Lira Antioqueña, la Lira Colombiana (de Pedro Morales Pino), la Estudiantina Añez o la de Terig Tucci (argentino que nunca conoció a Colombia); son las Liras la puerta de entrada del magíster en historia Héctor Rendón para hacer una historia social, en la que se cita a Burke, Duby y Vainfas, de la música en Medellín entre 1940 y 1980.<sup>135</sup> *De Liras a Cuerdas* permite identificar el proceso de movilidad de las músicas andinas a la vez que el de recepción de aires y artistas extranjeros, al tiempo que la ampliación del espectro musical nacional hacia el Caribe y, simultáneamente, las relaciones que se trenzan y que se van transformando con las nociones de progreso o de añoranza bucólica, por ejemplo, a través de las carátulas de los discos.<sup>136</sup> De tal manera, las estudiantinas se transforman con la tecnificación de la industria cultural y, así como algunas optan por mantenerse en lo “clásico”, varias de ellas asumen en su repertorio no sólo las canciones de tango,

---

<sup>135</sup> RENDÓN MARÍN, Héctor, *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

<sup>136</sup> Para 1960 parece que se va desplazando al campesino de las carátulas de los discos para remplazarlo por una ciudad iluminada al mejor estilo norteamericano, no obstante los textos incluidos en las contracarátulas pregonan aún el espíritu nacional, el valor campesino, el campo añorado. RENDÓN MARÍN, Héctor, *De liras a cuerdas...* pp. 103-119. Una mirada sociológica de los diálogos musicales entre Colombia y Cuba, que empieza por el bambuco, en BETANCOURT ÁLVAREZ, Fabio, *Sin clave y bongó no hay son. Música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1993.

bolero o ranchera que llegan al país a través del cine, la radio<sup>137</sup> y los discos, y que se ajustan al formato de cuerdas, sino que también incorporan otros instrumentos para versionar músicas de baile antillanas y del Caribe. Por otro lado, Rendón da cuenta del papel de los grupos musicales en las empresas de la ciudad, muestra el nivel social de los músicos y la percepción que de ellos tenía la comunidad, y presenta un inventario completo de las estudiantinas que tuvo Medellín y de las grabaciones que realizaron, así como una mirada a otras estudiantinas del país.

Dentro de este grupo de trabajos, Peter Wade resulta un referente de diálogo y confrontación, como lo evidencian el doctor en musicología Egberto Bermúdez y Óscar Hernández; el primero, quien desarrolló trabajos conjuntos con Wade, abordando directamente el adjetivo de *popular*, se ocupa del medio siglo transcurrido entre 1880 y 1930,<sup>138</sup> momento de la primera

---

<sup>137</sup> Sobre el papel de la radio en la vida cotidiana vale la pena destacar el interesante trabajo de la doctora en historia Catalina Castrillón quien, en el libro resultado de su tesis doctoral, se ocupó del rol de esta en la constitución de la noción de *buen gusto*, dejando ver el camino de evolución y transformación de la radio en relación con sus audiencias. CASTRILLÓN GALLEGOS, Catalina, *Todo viene y todo sale por las ondas. Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1923-1954*, Medellín, Universidad de Antioquia-Universidad Nacional de Colombia, 2015. Para una mirada al proceso de consolidación de la empresa radial: PAREJA, Reinaldo, *Historia de la radio en Colombia 1929-1980*, Bogotá, SCCS, 1984; y sobre la movilidad de las músicas en la primera mitad del siglo XX: BUITRAGO TRUJILLO, Hugo Andrei, "La movilidad de las músicas populares en América Latina en los años 30 del siglo XX. Las voces al unísono", *Signo y Pensamiento* Vol. 38, No.74, 2019. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp38-74.mmpa>

<sup>138</sup> BERMÚDEZ, Egberto, "La música campesina y popular en Colombia (1880-1930)", en *Gaceta* Vol. 32-33, Bogotá, 1996, pp. 113-120.

transición de lo rural a lo urbano que, dentro de los cambios socioeconómicos que implicaba, sirvió de telón a la experimentación de un ambiente musical que salía del trasfondo sinfónico y se ocupaba de la cotidianidad y del baile: la música popular, que Bermúdez mirará especialmente en Bogotá y la costa Atlántica; señala el autor que tanto las músicas del caribe como las andinas a finales del XIX están expuestas a músicas foráneas<sup>139</sup> y que, en la consolidación de la andina como música nacional, incluso, la del bambuco por encima del pasillo, resulta vital que hayan sido los intérpretes de estos aires los primeros en arribar al extranjero e ingresar a la industria de la música, lo que les dio visibilidad y, a la vez, participación en el juego de intercambios de músicas y músicos latinoamericanos que se vivía en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX, así como que tal visibilidad propició argumentos a quienes le apostaron a la superioridad del centro del país.

Por su parte Óscar Hernández, en su tesis doctoral *Los mitos de la música nacional*,<sup>140</sup> se opone a las percepciones de Peter Wade sobre la música caribe como herramienta de supervivencia por su contenido alegre; y de Darío Blanco Arboleda, sobre la música alegre caribeña como artificio adormecedor que esconde la realidad y, aún más, se opone a la asunción inargumentada de los dos autores sobre la unidad en las mú-

---

<sup>139</sup> Bermúdez identifica como los principales medios de difusión a los instrumentos musicales y a las bandas a cargo de estos, que van adoptando aires regionales y de extranjeros con presencia en el entorno, además de las adaptaciones que sufrirán para jugar un papel en los carnavales.

<sup>140</sup> HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar, *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*, La Habana, Casa de las Américas, 2015.

sicas andinas y caribes. Para indagar sobre la relación entre las prácticas sociales y las músicas que las habitan, Hernández, partiendo de la noción de mito de Roland Barthes, se propone una genealogía de la construcción de significados que llevaron a las cargas emocionales que suponen las músicas andina y atlántica (triste y alegre) y que se da, especialmente, entre 1930 y 1960, para abordar hechos políticos relacionados con las subjetividades que en ellos incidieron y la construcción identitaria, apoyado en la psicología de la música, la semiótica y la musicología.

Otro elemento destacable del trabajo de Hernández es que, recurriendo a Adorno, pasa por las discusiones de raza y nación que favorecieron en principio los aires andinos y los invistieron de melancolía, encaminados a un ambiente propicio con el ideario europeo y la industrialización; pero muestra que la confluencia del retroceso en las medidas de la República Liberal, La Violencia y la búsqueda del crecimiento industrial,<sup>141</sup> así como la imbricación de músicas "alegres" extranjeras que se fueron relacionado con las caribeñas, dará paso a una nueva música andina, ausente de violencia, y ampliará la mirada a la promoción de esas músicas del Atlántico (sin menciones a la violencia, pero sí a la parranda) que ya tienen, al relacionarse con el mar y lo exótico, una connotación de alegría, sentido que sobrepasará la presencia de letras melancólicas.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> En el que la radio y los discos cumplen un papel importante.

<sup>142</sup> Reconoce el autor la presencia de tensiones entre estas músicas, pero también de diálogos y la presencia simultánea, en este escenario, de las músicas de otros países que, además de estar presentes, permearon también la construcción musical.

Continuando con la confluencia de géneros, *La música popular colombiana en la colección Mundo al día*,<sup>143</sup> de Jaime Cortés, revisa la publicación entre 1924 y 1938, propiciando una mirada al debate sobre la música nacional, europeizada o popularizada, partituras y colaboradores relevantes en el tema musical que publicó el periódico en su Colección, así como el seguimiento a los temas que, habiendo aparecido en éste, fueron llevados al disco. El panorama que brinda el autor permite identificar la conectividad del país con otras esferas musicales del continente a través de la industria cultural (radio, cine y discos), no sólo por las obras de compositores como Luis A. Calvo, Emilio Murillo o Alejandro Wills en aires como el tango, la zamba<sup>144</sup> o el danzón, sino también por la presencia de compositores e intérpretes de Cuba o Argentina que, desde antes de los años 30, compartían páginas con el jazz estadounidense y con el bambuco colombiano; resulta interesante en el trabajo de Cortés cómo evidencia la influencia del contexto político y social tanto del país como del mundo en la creación de obras musicales, la prevalencia inicial de pasillo sobre el bambuco, así como la reafirmación de que este aire es urbano aunque su imaginario sea rural.

Otros trabajos también se ocupan de la música popular y de la identidad, pero relacionadas con la lucha de clases en Medellín,<sup>145</sup> quizá el primer trabajo que desde su título plan-

---

<sup>143</sup> CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

<sup>144</sup> Recordemos que se destina el artículo femenino y la z para el aire argentino y el masculino y la s para el brasileño.

<sup>145</sup> La tesis de pregrado del historiador Luis Guillermo Gutiérrez Palacio se propone abordar la música popular en Medellín en la primera mitad del siglo XX, sin embargo, el trabajo presenta varias inconsistencias en

tea la simultaneidad y confluencia de las músicas, antes que la influencia de unas y otras, sea la tesis doctoral de Carolina Santamaría Delgado: *Bambuco, tango and bolero: Music, identity, and class struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*<sup>146</sup> que se publicará como *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*;<sup>147</sup> la autora plantea expresamente su interés de ver el período de La Violencia, más desde el conflicto social y la lucha de clases que desde el conflicto armado que entonces se vivió, a partir de la identificación de los cambios de hábitos de escucha, relacionados

---

la línea temporal de los hechos, como por ejemplo el otorgamiento de relevancia nacional a la cumbia en la década del 20; su mayor aporte está en la identificación del uso de los espacios públicos abiertos de la ciudad para las prácticas musicales. Una mirada a la relevancia del tango en la ciudad de Medellín y sus significaciones la da la comunicadora Gloria Alexandra Acevedo en su trabajo de grado *El tango como influencia comunicacional*. Véase: GUTIÉRREZ PALACIO, Luis Guillermo, *La música popular en Medellín 1900-1950*, Medellín, Homo Habitus, 2006; ACEVEDO TORO, Gloria Alexandra, *El tango como influencia comunicacional y cultural en las nuevas generaciones en Medellín* (trabajo de grado –inédito–), Comunicación Social, Medellín, UPB, 2010.

<sup>146</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Bambuco, tango and bolero: Music, identity, and class struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953* (tesis doctoral de Filosofía en etnomusicología), Pittsburg, University of Pittsburg, 2006.

<sup>147</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana-Banco de la República, 2014. Fernando Gil Araque hace una selección de críticas musicales de Luis de Zulategi y Rafael Vega Bustamante que permite ver, en un período que se intersecta con el de Santamaría, el movimiento de la música académica y algunas discusiones frente a los problemas de su difusión en la ciudad. GIL ARAQUE, Fernando (selección y prólogo), *Luis Miguel de Zulategi y Rafael Vega Bustamante. La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*, Medellín, Universidad Eafit, 2013.

tanto con la clase como con la lectura de ciudad, brindando un bambuco nacional, blanco y de alcurnia, un tango citadino y de clases bajas (aunque también bailado por las altas), y un bolero cosmopolita asentado en una apolítica clase media; el camino a este planteamiento atraviesa asimilaciones y tensiones musicales, conformaciones de mitos, blanqueamientos y aceptaciones sociales, enlazadas todas con los escenarios de audición musical, a las tecnologías de acceso y difusión de las mismas y a las estrategias de mercadeo de las empresas disqueras.

El excelente trabajo de Santamaría permite observar cómo se instauró y consolidó el gusto musical en la ciudad de Medellín,<sup>148</sup> en oposición, pero, a la vez, en complemento, con la capital del país, y los vínculos musicales con la población medellinense sin omitir momentos comparativos con otras latitudes; asunto que también trata Juan David Arias Calle, que describe los cambios en la cultura y ampliación del gusto musical entre las décadas del 40 y 60 del siglo XX a partir de las “interacciones que se dan en un sistema técnico”, el de la industria musical, y ve cómo este proceso se encamina a la consolidación de la cultura popular de masas, expuesta a las volatilidades de la moda;<sup>149</sup> Arias, apoyado en Santamaría, Castrillón, Rendón y Gil Araque, realiza cruces con las transformaciones tecnológicas de difusión y escucha como el radio, el

---

<sup>148</sup> Cabe recordar que esta ciudad terminará siendo uno de los centros de producción discográfica más importante del continente, lo que implicó la presencia de múltiples artistas durante diversos períodos de tiempo y da relevancia a las aproximaciones al consumo musical de esta ciudad como puerta de músicas al país.

<sup>149</sup> ARIAS CALLE, Juan David, *La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha* (tesis de maestría en historia), Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

gramófono (tocadiscos y victrola) y el disco, que llevan no sólo a la curiosidad, cercanía y paulatino acceso, sino que también, a la necesidad de programas y artistas que fomenten el uso y cautiven a la audiencia (privilegiando la movilidad internacional de músicas y artistas), lo que supone la confluencia, siguiendo a García Canclini, de actores como los discursos populistas, los folcloristas y académicos, que construyen “lo popular” y, a la vez, el discurso civilizatorio. Están presentes en la interpretación del autor el problema racial, la discusión sobre la presencia de la música nacional en los programas radiales y las mediaciones y los diálogos<sup>150</sup> negociadores entre músicas y territorios.

Finalmente, en la compilación de artículos *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*,<sup>151</sup> aparecen las músicas del Pacífico como un componente importante de la variedad de músicas nacionales, presentando el libro un interesante espectro de escenarios de diálogo entre músicas de los Andes, el Caribe (incluyendo un artículo sobre San Andrés) y el Pacífico colombianos, en clave de resistencias, fusiones, movilización y formalización,

---

<sup>150</sup> Los valores y su transformación, así como los diálogos culturales que se dan en la canción de despecho son un tema que trabaja el autor en *Con la tinta de mi sangre*. ARIAS CALLE, Juan David, *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*, Medellín, Alcaldía de Medellín-Secretaría de Cultura Ciudadana, 2009.

<sup>151</sup> PARDO ROJAS, Mauricio (Ed), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimación e identificaciones*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2009. También sobre el proceso de aceptaciones musicales y poblacionales mirar BUITRAGO TRUJILLO, Hugo Andrei, “Músicas, mensajes y fronteras sociales”, en *XXXI Simposio de ciencias sociales-II Congreso internacional de ciencias sociales*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2014, pp. 195-206.

en donde incluso la edad es un factor presente.<sup>152</sup> En este texto, señala Mauricio Pardo la ausencia, en comparación con el continente, de investigaciones que hablen de música y sociedad en el país; el aporte frente a este vacío pasa, por ejemplo, por ver cómo las músicas del Pacífico también se norman y viajan a la zona andina; cómo la imitación sigue siendo una forma de aprendizaje, difusión y apropiación musical; la enseñanza y el mantenimiento de las prácticas culturales; la construcción y el mantenimiento de la tradición; y el blanqueamiento de las músicas para el ingreso en el mercado de la *world music*.<sup>153</sup> Así, músicas de gaita atlánticas comparten páginas con las de marimba pacíficas, ya sea en razón de género, resistencia, transmisión o transformación; tanto como lo hacen el papel de las prácticas musicales en el Medellín del siglo XVII con el cosmopolitismo (y la irradiación) musical barranquillero de la segunda mitad del siglo XX; o la construcción de la tradición musical sanandresana a partir de la evangelización protestante con la transmisión tradicional de músicas indígenas. Todo ello mostrando el papel de los músicos aficionados o de grupos profesionales en espacios no formales en la instauración del gusto, las prácticas y los cambios de y en las múltiples músicas nacionales.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> El prólogo asignado a Peter Wade insinúa el tenor antropológico del escrito, sin embargo, este no está exento de abordajes históricos y perspectivas musicológicas, como evidencia la presencia de historiadores como Alejandra Isaza y Hugues Sánchez, músicos como Sebastián Rojas y el musicólogo Carlos Miñana.

<sup>153</sup> Recuérdese que la idea de *músicas del mundo* se consolida a finales de la década 1980, para la comercialización de músicas “étnicas” y populares, sobre la ilusión del acceso a expresiones culturales “puras”.

<sup>154</sup> Al cobrar fuerza la relevancia de la variedad musical del país, se genera la necesidad de evidenciarla por parte del Estado, de tal manera, por ejemplo, La Biblioteca Nacional de Colombia aloja en su sitio web la *Carto-*

Para cerrar esta primera parte del libro, se puede señalar que la música ha estado cada vez más presente en las investigaciones históricas sociales y culturales que, paulatinamente, han ampliado su espectro musical conforme han sido vinculadas en las preocupaciones de los investigadores con temas como la pluralidad étnica, la equidad de género y aceptados como fuente de conocimiento los consumos culturales de todas las esferas del conglomerado.

No es factible, hasta donde se ha encontrado, aseverar que ha habido un desplazamiento de la música académica a la folclórica y la popular, sino más bien una elongación del panorama musical así como de las perspectivas de interpretación que han pasado de usar las músicas como un mero registro del momento o como la sola expresión de una época social, económica y política, a trascender a la expresión y búsqueda del nacionalismo y, después, a la observación de las prácticas musicales como parte del constructo sociocultural y escenario de diálogos, negociaciones y resistencias que dan cuenta de

---

*grafía de prácticas musicales en Colombia* <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartografias-de-practicas-musicales-en-colombia> que permite ver los festivales del país, las músicas tradicionales, expresiones indígenas, un directorio de investigadores y centros de documentación musical, bandas musicales, algunos grupos de prácticas vocales; un tesoro; la *Revista A Contratiempo* <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/> y la *Colección de partituras digitales de Colombia* <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/partituras>. Además, aunque no especializada en música, está la revista *Senderos*, tanto con los números de las primeras ediciones como en su versión actual <http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/index.php?idcategoria=6>. En el mismo sentido, la (Radio Televisión de Colombia (RTVC), muestra en *Señal memoria*, una fonoteca con varios artículos y archivos relacionados con la historia del país, incluyendo archivos de la HJCK <http://www.fonoteca.gov.co/>.

las mediaciones (y median en sí mismas) de las tensiones presentes entre clases, grupos etarios, razas y regiones, así como parte de las estrategias de visibilización, diferenciación, ingreso al mercado y proyectos económico-políticos que van desde la modernización hasta la permanencia del statu quo. Así, las músicas, su consumo y sus prácticas pueden aparecer como contenedoras de representaciones del amor, la dignidad o el desprecio o como reafirmadoras de violencias, regímenes y guerras.

Ahora bien, en lo que respecta a las preguntas que pretenden responder esta investigación son identificables, a partir de las pesquisas bibliográficas adelantadas, terrenos inexplorados en distintos sentidos, algunos de los cuales no están en los límites del trabajo que nos ocupa:

Como se ha dicho, y lo evidencia el caso del Pacífico colombiano, el paso del tiempo ha favorecido la presencia de una mayor variedad de territorios en las investigaciones y mermado las percepciones homogenizantes de estas pero, curiosamente, las prácticas musicales de los Llanos Orientales que aparecieron en la mira de los folcloristas con mayor peso y anterioridad que las del Caribe y el Pacífico, no han sido objeto de aproximaciones históricas que superen la mera compilación y su relación con las faenas del Llano, aunque, en otras áreas, como el papel y vida de este territorio en La Violencia han sido varias las páginas escritas por reconocidos violentólogos<sup>155</sup> y,

---

<sup>155</sup> Baste mencionar además de los citados *Informe de la Violencia, Guadalupe y sus centauros, Guadalupe Salcedo y la insurgencia Llanera o Las guerrillas del Llano: testimonio de una lucha de cuatro años por la libertad*, los trabajos de Fernán González y Alfredo Molano. Véase: GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Fernán E., *Poder y violencia en Colombia*, Bogotá, Odecoficinep, 2014; MOLANO, Alfredo, *Del Llano llano*, Bogotá, El Áncora, 1995, y *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y tierras*, Bogotá, El Áncora, 1989.

más recientemente, han suscitado novedosas y documentadas aproximaciones que trascienden temporalmente aquel período del siglo XX para verlos en relación con su configuración territorial y sus relaciones con el centro del país.<sup>156</sup>

Por otro lado, tal vez por tener en Ibagué la capital musical del país, un número bastante importante de las aproximaciones a las prácticas musicales de Tolima están signadas por los géneros andinos y las Fiestas de San Juan, omitiendo la presencia de otras músicas en este territorio que, al ser uno de los protagonistas de La Violencia, ha sido sujeto de investigación tanto por los violentólogos como por otros investigadores que han hablado de temas tan diversos como la constitución de sus élites hasta las transformaciones de una ciudad o la relevancia temporal de alguna hacienda.<sup>157</sup>

Ahora bien, mirando el período, es decir, La Violencia, al ser simultáneo con el crecimiento del *star system*<sup>158</sup> en el

---

<sup>156</sup> La obra de la historiadora Lina Marcela González Gómez, *Un edén para Colombia*, presenta las diversas y contradictorias representaciones generadas frente a los Llanos Orientales y que determinaron su articulación con el resto del país. Ver: GONZÁLEZ GÓMEZ, Lina Marcela, *Un edén para Colombia al otro lado de la civilización. Los Llanos de San Martín, 1870-1830*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

<sup>157</sup> Véanse por ejemplo: CLAVIJO OCAMPO, Hernán, *Formación histórica de las élites locales en el Tolima 1600- 1930*, II Tomo, Bogotá, Banco Popular, 1993; RAMÍREZ BACCA, Renzo, *Historia laboral de una hacienda cafetera*, Medellín, La Carreta, 2008; GUZMÁN, Ángela Inés, *La ciudad del río Honda*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002; LONDOÑO BOTERO, Rocío, *Juan de la Cruz Varela. Sociedad y política en la región de Sumapaz (1902-1984)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

<sup>158</sup> El *star system* hace referencia a la articulación de los distintos medios para la conformación de ídolos que fungen a la vez como actores de radio y cine, músicos, anfitriones de programas y demás.

país, el crecimiento de la radio, la consolidación de la industria discográfica y auge de la exhibición cinematográfica, así como el surgimiento de la televisión, un buen número de las investigaciones sobre la música y las prácticas musicales pasan invariablemente por este momento. No obstante, y a pesar de menciones anecdóticas sobre eventos y canciones o de la mención expresa en el caso de Carolina Santamaría de querer trabajar este momento histórico, no se han encontrado investigaciones que crucen de manera directa estos dos elementos.

Finalmente, a pesar de la intención de las historias de la música que hablan de “lo popular” y “lo social”, constantemente, los relatos e interpretaciones se han centrado en los músicos, los productos y los escenarios de consumo, perfilando las concurrencias y auditorios, pero sin evidenciar, más allá de algún testimonio, sobre todo de músicos que en algún momento asumen el rol de público, la voz, presencia y relación de quienes consumían las músicas como parte de su cotidianidad y su relación con estos mensajes en el devenir de la vida.

Es en estos campos donde espera caminar esta investigación que, si bien presenta una periodización en clave política, se preocupa por las músicas presentes y consumidas en la cotidianidad de este tiempo, saliendo de los focos urbanos, y en razón de las representaciones sociales de los habitantes de los territorios tratados y las que aquellas proponían, procurando nuevas preguntas a trabajos venideros sobre los pocos aportes que, en la interpretación de estas cuestiones, puedan surgir de las inquietudes con que se abordarán las fuentes que, es de suponer, pueden dar cuenta, a la vez, de las músicas oídas y de su diálogo con las audiencias que acudieron a ellas durante La Violencia en Tolima y los Llanos Orientales de Colombia.

Parte 2.

Músicas viajantes:  
de los intérpretes errantes,  
los múltiples anfitriones  
y las estadias permanentes



Para identificar el tránsito, la concurrencia y la instauración de las músicas latinoamericanas en Colombia, poniendo el acento en los territorios de Tolima y de los Llanos Orientales, esta parte presenta dos capítulos, uno centrado en los intérpretes y el otro en los medios y escenarios de acceso a las músicas. En el camino a la evidencia de la conjugación de las representaciones expresadas en las músicas con las representaciones sociales, que tendrá lugar en la tercera parte del libro, se optó por dar prevalencia a músicos e interpretaciones de habla hispana, aunque, se verá, no se excluyen las menciones a la presencia de músicas estadounidenses y europeas.

De tal manera, el primer capítulo inicia con un panorama del flujo de músicos extranjeros, los géneros que representaron y los aires nacionales que sumaron a su repertorio así como algunas manifestaciones que hicieron como estrategia de acercamiento al país. Paso seguido, se mostrará la presencia de intérpretes y aires colombianos en el exterior, su relación con los extranjeros y la adopción de aquellas músicas en sus presentaciones; esta parte termina con un esbozo de la presencia de músicos aficionados y locales en las regiones; estableciendo músicas y músicos que eran del agrado y consumo popular en el territorio.

El segundo capítulo quiere presentar los mecanismos y escenarios de difusión y consumo de las músicas,<sup>1</sup> para lo que se hablará, primero, de tecnologías que permitieron la cercanía del público con los artistas reconocidos, es decir, los discos, el cine<sup>2</sup> y la radio; segundo, de posiciones y planteamientos en los periódicos y revistas consultados,<sup>3</sup> con respecto a la música y lo que ofrecen los cancioneros populares como aires del gusto común; y tercero, enfocando al Tolima y los Llanos, del panorama de fiestas públicas y establecimientos en los que hay protagonismo de la música. Con lo anterior, se espera brindar una idea de la operación del *star system* y sus incidencias en los escenarios de la cotidianidad de las poblaciones, en el marco de la intermedialidad de que fue efecto la música.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> En un completo estado del arte de las investigaciones en comunicaciones en Europa, se expone que aún es escasa la aproximación a las músicas populares, mostrando como "uno de los retos actuales [...] desarrollar marcos teóricos y analíticos que puedan incluir las diversas modalidades de la comunicación: verbales, visuales y auditivas". JENSEN, Klauss Bruhn, "Los contextos culturales de los medios y la comunicación", en JENSEN, Klauss Bruhn (ed.), *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 333.

<sup>2</sup> Al abordar el cine se piensa tanto en la notoriedad de los cantantes que actúan como en el papel de las películas en la promoción de estos y sus interpretaciones, valiéndose de la música diegética (la que interpretan y oyen los personajes de la historia) que caracteriza a los protagonistas y a su ambiente. LARSEN, Peter, "Las ficciones mediadas", en JENSEN, Klauss Bruhn (ed.), *La comunicación y los medios...* p. 240.

<sup>3</sup> Los impresos en cuestión no son sólo publicaciones de farándula, es decir, publicaciones dedicadas a la vida privada, amorosa y anecdótica de las personas del mundo del espectáculo; sino también de noticias de actualidad, orden público y opinión.

<sup>4</sup> No se puede perder de vista que los rituales de interacción que acompañan la música varían conforme el espacio y la tecnología que media

El arribo de unas músicas, simultáneo al periplo de las que se tenían por autóctonas, hace que este ejercicio se plantee desde el concepto de *músicas viajantes*, término construido para la investigación, que se prefiere al de cosmopolita, que se puede identificar en investigaciones como las de Carolina Santamaría<sup>5</sup> o Florencia Garramuño,<sup>6</sup> no por negar tal característica en las músicas que aquí tratamos pues, de hecho se instalan y presentan de manera simultánea y son objeto de creación en varios países; sino porque, aun así, varias de sus formas siguieron y siguen siendo referente de su punto de partida, quizá como señal de arraigo o de disfrute de lo exótico.

De tal manera, se elabora el concepto *músicas viajantes* para referirse a las músicas populares, foráneas y propias, que se movilizan e instalan en distintas regiones y auditorios, dada la empatía que generan entre las poblaciones al ubicarse en un mismo sistema de representaciones sociales, lo que facilita su participación en los procesos de formación sentimental.

Los viajes y recepciones de estas músicas, favorecidos por el *star system*, la intermedialidad, la consolidación de las industrias culturales, así como la asociatividad y sociabilidad

---

la audición. DE LA PEZA, María del Carmen, "El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. VI, No. 17, Universidad de Colima, México, 1994, pp. 297-308.

<sup>5</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana-Banco de la República, 2014.

<sup>6</sup> GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades primitivas, tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

de los actores vinculados a esas industrias, propician el diálogo entre aquellas músicas que, sin perder su carácter de exotismo, son producidas y reproducidas por sus anfitriones, a la vez que sus temas, temáticas y formas son asimilados por estos y, simultáneamente, atraviesan procesos de hibridación con las músicas propias de sus anfitriones, para ser usadas como forma de expresión de las experiencias de la cotidianidad de los individuos y sociedades que las albergan, convirtiéndose, a su vez, en medio de circularidad cultural.

Lo anterior, nos permite tener dentro del período a “El Caballero Gaucho”, cantante caldense, o a “Las Mexicanas” de Cartagena; así como a “Los Bambucos”, un grupo argentino de música tropical y, claro está, al porro como un sinónimo de Colombia en América mucho antes que la cumbia o el vallenato y más sonado, aunque posterior, que las músicas andinas del país.

Y, en coherencia con las músicas viajantes, se apuesta por la presentación de músicos anfitriones que las reciben y tecnologías que las acogen y agasajan.<sup>7</sup> No se supone que sea, ni se trata de mostrar, un período homogéneo en cuanto al consumo musical, pero sí se evidenciará la constancia en la variedad de géneros e intérpretes y el tránsito permanente por múltiples músicos y músicas a través del país.

Así, se tiene en cuenta que los tránsitos de las músicas viajantes, suscitados por medio de la industria cultural, ponen

---

<sup>7</sup> Dentro de las múltiples acepciones que el diccionario de la Real Academia Española, en sus versiones de 1933-1936 y 1960-1996 da a cada término, se asume aquí *agasajar* en tanto se le recibe, obsequia y festeja al huésped; mientras que se adopta *acoger* por cuanto da albergue, pero también toma, reúne y agrupa.

en juego tanto la legitimación de música nacional exportada, como la constitución de estereotipos a partir de las músicas importadas;<sup>8</sup> juego en el que la intermedialidad<sup>9</sup> de las músicas tendrá un papel primordial para que las audiencias construyan imágenes, acentos y caracteres a las músicas y sus intérpretes; y para que las reproduzcan, aumentando la cercanía a unas y otros, proceso que también influirá, como se verá más adelante, en la educación sentimental, dado que la presencia de los mensajes musicales en múltiples medios de comunicación, en interacción y modificación permanente, contribuyen en la formación de los sujetos que los consumen.<sup>10</sup>

Esto se conjugará con la notoria interpretación de múltiples géneros por varios artistas e incluso la hibridación de aquellos, evidente, por ejemplo, entre el *twist* y aires tropicales. Al respecto es válido señalar que si bien aquí se presentarán algunos datos de quienes abordaron varios géneros a partir de las fuentes consultadas, se optó por tener en cuenta a quienes lo hicieron recurrentemente, lo que no quiere decir que otros intérpretes no hayan adaptado o abordado alguna canción de un género diferente al usual.

---

<sup>8</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2013, p. 45.

<sup>9</sup> Aunque Ana María Ochoa excluye, en términos técnicos, "lo escrito" de esta rearticulación de las tecnologías de la comunicación en razón de lo acústico, suponemos aquí que los impresos, en tanto hacen palpables y reproductibles las canciones, pueden sumarse a esta integración. OCHOA GAUTIER, Ana María, "El sonido y el largo siglo XX", en *Número*, No. 51, Bogotá, 2006, disponible en <http://revistanumero.com/2006/51/sonido.html> [09/2013].

<sup>10</sup> DE LA PEZA, María del Carmen, "El bolero y la educación sentimental...", pp. 297-308.

Si bien la discusión entre la relevancia, belleza y detrimento de la *música nacional* (dentro de la que venía cobrando cada vez más presencia el Caribe colombiano)<sup>11</sup> con respecto a la foránea se mantiene en los medios de comunicación, no lo está en el escenario de la producción discográfica y la presentación radial, donde el asunto no está en los géneros, sino en la preferencia por los artistas extranjeros sobre los nacionales para la interpretación de los mismos.

Más que sobre compositores y autores, el abordaje en esta parte del trabajo es sobre los intérpretes y músicas con presencia en el país durante los años que tratamos, enfatizando en aquellos que lo hicieron a través del disco, la radio o el cine; no es gratuito que en publicidades e impresos que presentan letras de canciones, antes que (y en ocasiones al lado de) los autores, estas se presenten como "creación" u "obra" del intérprete, haciendo explícita la prevalencia de este en relación con la audiencia y su importancia en la recepción de una obra en el público. En tal virtud, los intérpretes materializan la música para la audiencia y, no en pocos casos, personifican los atributos dados a esta en el proceso arriba mencionado y reforzado por la intermedialidad, por ejemplo, en el cine; es así que son el atractivo de venta y parte del producto a vender.

Dentro de otros temas, vale mencionar que en las primeras pesquisas bibliográficas se encontraron 1.345 artistas colombianos incluyendo algunos anteriores a 1942, año en que inicia la investigación, sumando compositores, intérpretes y cantantes, así como 370 agrupaciones nacionales; simul-

---

<sup>11</sup> Es evidenciable, como se verá, que las músicas "calientes" ya estaban instaladas en el gusto de llaneros y tolimeses.

táneamente, 79 artistas y 48 agrupaciones extranjeras con presencia en el Colombia (o que compusieron o interpretaron músicas colombianas), esto es, 1.842 artistas (sumando artistas y agrupaciones nacionales y extranjeras) y, con ellos, 6.249 composiciones atribuidas a colombianos y 669 a extranjeros.<sup>12</sup>

No obstante, la revisión de catálogos y cancioneros pertinentes al lapso entre 1942 y 1965 arrojó la presencia (radial o disquera) en Colombia de 2.387 artistas nacionales y extranjeros entre grupos e intérpretes, esto es, sin tener en cuenta las personas dedicadas de manera exclusiva a la composición ni a aquellas que no grabaron al menos una vez, ni sumando a este registro grabaciones de música académica, poesía, villancicos ni discursos. Adicionalmente, en 1966 Discos Bambuco encargó a Otto de Greiff la elaboración de un catálogo con la totalidad de grabaciones con presencia en el país hasta ese momento, en cuya parte correspondiente a música popular, aparecen 1.115 artistas, 1.272 menos de los que se identificaron en esta investigación.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Una base de datos se realizó con esta información a partir de: CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004; PINILLA AGUILAR, José I., *Cultores de la música colombiana. El libro de oro de sus ídolos*, Bogotá, el autor, 2005; PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su música Volumen II. Canciones y fiestas de la región Andina*, Bogotá, el autor, 1995; RENDÓN MARÍN, Héctor, *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009; SANTANA ARCHBOLD, Sergio y BASSI LABARRERA, Rafael (coord.), *Lucho Bermúdez cumbias, porros y viajes*, Medellín, Ediciones Santo Bassilón, 2012; TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, *Diversión, devoción y deseo. Historia de las fiestas de San Juan (España, América Latina, Colombia)*, Medellín, La Carreta, 2010.

<sup>13</sup> De todas formas la fuente es reducida dada la ausencia de un archivo completo de cancioneros y, por ejemplo, de los catálogos completos de

Antes de hablar del tratamiento de los géneros musicales, es necesario hacer una salvedad con respecto a la difusión y programación de espectáculos de músicas académicas, que si bien son mencionadas en algún momento de este texto en aras de demostrar su presencia en el país, no en pocas ocasiones simultánea, con las músicas populares, no hacen parte del ejercicio que aquí se desenvuelve, aunque sería factible hacer una mirada al consumo de estas en el territorio nacional dado que además de ser parte de las programaciones de bandas, tuvieron lugar en teatros y cines, en la programación radial y en la distribución discográfica.<sup>14</sup>

Este trabajo se alinea con la postura de Juliana Pérez<sup>15</sup> y Juan Pablo González<sup>16</sup> de que los géneros no son relevantes para las audiencias generales de las músicas ni en las prácticas

---

Discos Fuentes, un registro consultable de Tropical, acceso a los catálogos completos de Sonolux o la conservación de los de Codiscos, que eran para las principales disqueras y distribuidoras del país.

<sup>14</sup> Aparte de la presencia de sellos especializados como Angel, las líneas de RCA y algunas grabaciones de Musart; se puede mencionar que en 1955 el teatro Aída presentaba en Honda, Tolima, la ópera de Verdi del mismo nombre; no son escasas las publicaciones con la programación operática nacional, con compañías propias y foráneas, en ciudades como Barranquilla, Bogotá y Medellín e incluso a través de películas, en Tolima y los Llanos y se contó con la presencia de artistas de renombre internacional como la sinfónica de Nueva Orleans, que se presentó en el teatro Colón en 1956; o el pianista checo Eric Landerer. Véase: *Panorama*, Honda, 7 de noviembre de 1955, p. 3.; *Micro*, No. 59, Medellín, septiembre de 1944; *Tribuna*, Ibagué, 23 de abril de 1956 p. 4; *Micro*, No. 52, Medellín, septiembre de 1943; *Micro*, No. 59, Medellín, septiembre de 1944.

<sup>15</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

<sup>16</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Pensar la música...*

cotidianas de quienes las consumen, aunque sí para los que pretenden hablar, criticar o estudiarlas e, incluso, para aquellos que las promocionan. En este caso, el uso de los géneros es útil en dos sentidos: la distinción y la agrupación; lo primero al permitir evidenciar presencias, movilidades y diálogos de producciones de múltiples latitudes y, lo segundo, debido a la variedad de países cuyas músicas viajantes visitan el país, a lo que se aúna que cada uno de ellos ha definido un amplio número de nombres para diferenciar sus propias músicas.

De tal manera, si en el Caribe colombiano podemos hablar de música de acordeón y, dentro de ésta, del vallenato y, a su vez dentro de éste, del son, la puya, merengue o paseo; y en el mismo Caribe ver que conviven en un mismo artista el merengue vallenato con el fandango y la cumbia, dejando aún por fuera al porro, merecumbé, gaita, etc.; en México podríamos ver al corrido, son huasteco, canción yucateca, bolero, bolero ranchero... para no hablar del problema de la diferenciación de los distintos tipos de vals, polkas y canciones.

Surge entonces, sobre la base de que este no es un trabajo musicológico ni se cuenta con las herramientas para darle este matiz, la necesidad de simplificar los géneros en aras de la exposición de resultados, a pesar de la consciencia de lo que con esta reducción se puede perder de vista, es decir, a pesar de la claridad de que hay diferencias entre el bolero cubano y el mexicano, así como las hay entre una habanera chilena, un pasacalles ecuatoriano y un vals peruano, tantas quizá como las que habría entre una guabina y un bambuco, es más, entre una guabina boyacense y otra de Nariño.

Con las anteriores consideraciones se optó por respetar los géneros establecidos en las fuentes dentro de las citas y menciones directas pero, a partir de estos y teniendo en cuenta los orígenes y géneros foráneos e internos de mayor aparición y las oposiciones que las propias fuentes insinuaron, se determinaron las siguientes nominaciones para la revisión de presencia de géneros en catálogos y cancioneros:

**Tabla No. 1** Nominación de géneros musicales

<ul style="list-style-type: none"><li>• Andinas colombianas</li><li>• Tropical colombiana</li><li>• Parrandera-Guasca</li><li>• Llanera</li><li>• Bolero</li><li>• Tango y folclore argentino</li><li>• Mexicana</li><li>• Antillana</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Suramericana</li><li>• Española</li><li>• Fox y beguines</li><li>• Nueva ola, rock y baladas</li><li>• Estilizada</li><li>• Jazz</li><li>• Blues</li><li>• Otros/ND</li></ul>
--	---

Para ampliar esta diferenciación, se debe explicar que al hablar de músicas andinas se asumen aquellas que tradicionalmente se han instaurado allí, es decir, bambucos, torbellinos, pasillos, bundes, guabinas, joropos (o bambucos joropos), sanjuaneros y demás aires considerados “típicos” de esta región; mientras que al hablar de la música tropical colombiana se está haciendo referencia a las músicas del Caribe, pasando por las músicas de acordeón, los aires considerados más típicos (como gaita, porro o cumbia) hasta llegar a los ritmos creados en el tiempo de la investigación como el merecumbé y el sonsonete, dado que, con muy contadas excepciones, no hay alusiones a las músicas del Pacífico; con música Llanera se hace referencia

a las distintas variaciones de joropo y corrido característicos de oriente colombiano.

La catalogación de bolero resulta más amplia de lo que podría imaginarse, aquí no sólo se habla del bolero cubano (o antillano si se quiere) y del mexicano, cuyas formas no siempre coinciden, sino de las asunciones del bolero en países como Chile, Colombia, Ecuador y Argentina, que produjeron composiciones propias, cercanas a sus aires, con matices más románticos. De allí la relevancia de su separación con las músicas mexicanas, donde básicamente aparecerán rancheras, corridos y canciones huastecas y de las antillanas que, a pesar del nombre genérico, pretenden aunar lo que se dio en llamar "música caliente" pero en los géneros foráneos como la guaracha, el mambo, la rumba, el chachachá, la parranda, el son montuno, el merengue dominicano o la tambora panameña.

Tango y folclor argentino son una suma compleja si se mira la competencia de ambos géneros en la Argentina, pero menos difícil si se recuerda que intérpretes como Gardel y Magaldi se movieron en ambas esferas.<sup>17</sup> Más complicado resulta explicar que se agrupen en un solo espacio las músicas suramericanas en habla hispana como los valeses peruanos, los pasillos ecuatorianos, guaranías y polcas paraguayas o cuecas y tonadas chilenas, esta decisión se toma porque varios de los intérpretes que acometieron estos ritmos, con excepción de los dedicados al folclor de sus patrias, interpretaron al menos

---

<sup>17</sup> PUJOL, Sergio, *Cien años de la música argentina. Desde 1910 hasta nuestros días*, Buenos Aires, Biblos-Osde, 2012; CORRADO, Omar, *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010.

dos de estos géneros musicales. También por los intérpretes y por la cercanía se unen fox y beguines, aclarando que aquellos entendidos como subgénero (verbigracia tango/fox), se ubicaron en el género abarcador.

Que desde mediados de los años 50 Discos Zeida se refiera a sus propias producciones como música de carrilera, y la identificación dentro de ésta de denominaciones como "corrido", "merengue" y "guaracha" hacen que se proponga un espacio (no previsto en el principio de la investigación) para las músicas parranderas y guasca (o de carrilera), al identificarse en ellas una articulación de múltiples géneros.

La agrupación de músicas españolas obedece a pasodobles, canciones y guitarras flamencas y algunos boleros morunos de amplia difusión en el país. Los fenómenos musicales de la Nueva Ola, el Rock y el consiguiente surgimiento de la balada (transformación del bolero) ocurren dentro del tiempo de la investigación y se asumieron en un solo grupo; huelga decir que la mayoría de los intérpretes en otros idiomas<sup>18</sup> fueron ubicados en este grupo, cuando no eran intérpretes de jazz o de blues. Hablando de estos dos últimos, no se cedió a la posibilidad de agruparlos porque, aunque pocos, se encontraron intérpretes hispanohablantes que clasificaban como blues algunas de sus canciones.

Con respecto al término *estilizada*, este se ha seleccionado por su acepción coloquial, ya que da la idea exacta de lo

---

<sup>18</sup> De los artistas que se identificaron varios interpretaron ritmos en distintos idiomas y no se encontraron registros de grabaciones en español de 103 de estos intérpretes.

que sucede con las músicas que se popularizan, los procesos de *blanqueamiento* o de *culturización* que sufren para llegar a múltiples lugares; así, con un formato instrumental que se acerca al jazz y a la música académica, orquestas internacionales se apropian y difunden distintos aires de distintas latitudes (quizá como una primera forma de escaparate de la *world music*), para que puedan instalarse en la sala de cualquier casa. Es decir, estos músicos les dan *estilo* a las músicas, jugando en ocasiones algún elemento que incrementa su exotización, como las guitarras hawaianas de Toño Fuentes o las múltiples agrupaciones de marimba mexicanas, un ejemplo interesante es que la versión del grupo mexicano Marimbas de Chiapas del merecumbé *Ay cosita linda*, estuvo entre los primeros lugares en el gusto colombiano en 1957.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> *Desfile musical*, Vol. 1, No. 2, México, noviembre de 1957, p. 26.

# Capítulo 3

## Capítulo 3.

### **Músicos que llegan, músicos que salen, músicos que permanecen**

El período que va de 1942 a 1965 en Colombia es convulsionado, no sólo en el aspecto político, por ocurrir allí el cambio de la República Liberal a la Restauración conservadora, la dictadura rojaspinillista y la instauración del Frente Nacional, sino que también, en este mismo espacio de tiempo, la consolidación de la industria de la música dio pie a la estadía de músicos de todas las latitudes del continente que, como estrategia de ingreso, adoptaron en su repertorio piezas y aires colombianos e hicieron varias composiciones de homenaje al país, como por ejemplo Pedro Vargas, Armando Moreno o la Sonora Matancera.

A la vez, y por el mismo fenómeno que afectó el consumo musical, aunque hubo voces que se levantaban en defensa de la "música nacional", que se entiende, en los años 40, encarnada en el bambuco y los aires con él asociados, se da la adecuación e interpretación de músicas extranjeras e, incluso, la composición original de canciones con sus temáticas, acentos y ritmos,

varias de las que lograron éxito internacional; denotando la viabilidad comercial de estas producciones, que dejaron en un plano subsidiario el problema nacionalista.

Adicionalmente, serán los años 40 del siglo XX el momento en el que se inicia el ingreso de las músicas del Atlántico colombiano a las tierras andinas y a los lugares de encuentro de las élites del interior; hasta entonces, como lo muestra *Semana* en 1949 al hablar del afamado Lucho Bermúdez y ratificando la noción propuesta de músicas viajantes, variada había sido la disputa:

Hace 20 años [el baile de moda] esa música era el tango. Carlos Gardel el ídolo. Después vinieron los ritmos de Estados Unidos, gracias a las películas musicales con Fred Astaire y Ginger Rogers: fox, swing, blue, charleston. [...] La composición 'cheek-to-cheek' (mejilla contra mejilla), interpretada en una película [...] pasó a dar el método para una manera de bailar, de caras pegadas. Hace 10 años, 'Allá en el Rancho Grande', una película musical mexicana, con Tito Guizar (repetida recientemente en colores, y con Jorge Negrete de protagonista), popularizó el corrido 'Rancho Grande', y comenzó la era mexicana, cuyos frutos más recientes fueron la Raspa y la Bamba (SEMANA, 113, pág. 10). De aquí se estaba a un paso de la música antillana. Rumbas sensuales ('mueve, mueve la cadera, negra!') y resbalosos boleros (títulos típicos: ' Toda una vida', 'Canción del Alma', 'Infortunio') se pusieron de moda [...] Estos sucesivos ritmos bailables chocaban con la música folklórica nacional y la vencían por temporadas.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949, pp. 24-25. La cita no es descabe-llada, piénsese, por ejemplo que en la revista quincenal *Tierra Libre* (órgano

Lo cierto es que en 1943, por encima de la preferencia por lo andino, había ya consciencia de que la música era una forma de integrarse al mundo a través de los medios de comunicación y que, en ese proceso de exhibición y consolidación, el país no podía relegarse en un mundo en el que, según *Micro*,<sup>21</sup> el reconocimiento del tango argentino y los corridos mexicanos era tal que ya estos países podían suprimirlo de su cine, la radio estaba inundada de grabaciones de pasillos ecuatorianos, el samba brasileño triunfaba en Estados Unidos y las músicas de Cuba y Puerto Rico dominan las salas de baile:

Cuenta Colombia con variada, completa y bella colección de aires típicos a cual *más rico en originalidad melódica más susceptible de bella armonización. Bambuco, Torbellino, Guabina, Porro, Bullerengue, Cumbia* y quizás algunos más. Vale decir que tenemos un repertorio folklórico envidiable. Pero nadie nos lo envidia pues permanece inédito. En plena mitad del siglo XX, en la era del radio y el cine, Colombia no ha entrado entre los países con expresión musical propia. [...] nues-

---

de las Industrias Nacionales en Medellín), en 1933 aparece la publicidad del Café Danubio que ofrece jazz todos los sábados entre las 10 p.m. y las 2 a.m. *Tierra Libre*, Año V, Volumen 21, No. 85, Medellín, 1933.

<sup>21</sup> La revista, publicada en Medellín entre 1940 y 1949, se dedicó a la cobertura del escenario radial, musical y cinematográfico en el país, así como la actividad de artistas nacionales y extranjeros. Ver: VILLÉ-GAS VÉLEZ, Álvaro Andrés, "Revista Micro: publicidad, información y crítica para agitar El ambiente cinematográfico colombiano, 1940-1949" (ponencia), en *XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas "Narrar Colombia: Colombia narrada"*, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 3 a 5 de agosto de 2011, en [http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXVII/Villegas\\_Velez\\_Alvaro.pdf](http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXVII/Villegas_Velez_Alvaro.pdf) [13/1272017]

tro bello país colombiano duerme criminalmente sobre la belleza de jutas musicales que parece no merecer. Qué si nó un crimen es que a estas alturas aún no existan cánones de transcripción e interpretación para los aires nacionales? Qué otra cosa distinta a delito de lesa patria es el abandono oficial que no ha creado los derechos de autor, que no ha legislado sobre prelación de los aires nacionales en programaciones de radio, que no ha ofrecido premio anual para la mejor composición típica, que no ha nombrado la comisión compiladora del repertorio popular? A la verdad no se comprende cómo un gobierno hecho por intelectuales –más o menos– da tan poca importancia a cuanto expresa y representa el alma de la patria.

Han hecho infinitamente más los hermanos Hernández –tres trashumantes del colombianismo musical– que los gobiernos colombianos en igual lapso de tiempo: 24 años de cantar bambucos, guabinas, pasillos desde los Estados Unidos hasta la Argentina representa una labor que ni en pequeño porcentaje han querido hacer los seis presidentes y las legislaturas correspondientes. Tres hombres que trabajan para ganarse la vida han hecho labor de patria con su arte. Un gobierno, elegido por el pueblo para que lo represente y haga honor a la república, no ha querido desarrollar esa “labor de patria” que en sus manos sería una cosa simple, trivial. No querrá el doctor Alfonso López ubicar en la Historia su segundo período como Cuatrenio Folclórico?<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *Micro*, No. 53, Medellín, septiembre de 1943, p. 18. Claro que el colombianismo musical de los Hernández no impidió que grabaran el joropo venezolano La mula rucía.

### 3.1. El tránsito y la confluencia de músicos y músicas extranjeros

Dora Rueda de González, directora de la Escuela Intendencial de niños y Lilia de Parrado, directora de la Escuela Nacional de niñas, ubicadas ambas en Acacías, localidad de la intendencia del Meta, cuentan (o mejor, le cuentan al ministro de Educación), que “las gentes elegantes” de allí cantan canciones de moda, que la gente del pueblo baila “danzas, marchas, tangos, vales, boleros y conga, es decir, baile moderno”, mientras que *en el campo* se baila el joropo que es “una especie de pasillo”.<sup>23</sup> En Cumaral, corregimiento de Restrepo (Meta), según reporta el director de la escuela, Luis María Garrido, existe un trío de músicos aficionados, todos ellos tocan de oído y cuentan con un amplio repertorio:

En algunas partes del poblado se baila al son del conjunto Cumaral el cual toca muchas piezas modernas, tales como boleros, rumbas, sones, pasillos, congas, fox, vales, bambucos, danzas y joropos. Estos últimos son los que más gustan por su alegre música y el rápido movimiento que hace que lleven los que van bailando. También se baila con la música de los radios y la de las victrolas.<sup>24</sup>

Es 1942, e incluso en los lugares donde no hay radio ni victrolas, hay grupos musicales que tienen en su haber rumbas

---

<sup>23</sup> Archivo General de la Nación, Fondo Ministerios, Colección Ministerio de Cultura (Instituto Colombiano de Antropología-ICAN), Caja 9, Carpeta 38, Informes del Folclor, 10 de noviembre, 1942, f. 3.

<sup>24</sup> AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 41, Informes del Folclor, 22 de diciembre, 1942, f. 12.

y ritmos modernos, al menos así lo demuestran los informes que, respondiendo a la Encuesta del Folclor, enviaron los docentes de la intendencia del Meta, parte de los Llanos Orientales, una de las regiones más constantemente mostrada, por la historiografía, como desconectada del centro del país.

Una mirada retrospectiva halla que a finales de 1933 y en los primeros meses de 1934 el indeleble trío Matamoros de Cuba se había presentado en Colombia, incluyendo en su recorrido ciudades como Girardot e Ibagué, habiéndose presentado en Tunja, Cúcuta, Bogotá, Cali, Palmira y Medellín, para mencionar sólo algunos de los lugares en los que compartió escenario con colombianos como Carlos Julio Ramírez.<sup>25</sup>

Las músicas antillanas, sobre todo de Cuba y Puerto Rico; las mexicanas, bolero, corrido y ranchera; y las del sur: primero el tango y luego la zamba argentinos, los pasillos ecuatorianos y valeses peruanos, hicieron su ingreso al país desde los inicios de la radio difusión aficionada. No es deleznable que Cuba y México hayan sido los principales exponentes de la radio latinoamericana ni que Argentina se constituyera en el centro de producción discográfica de Suramérica hasta la consolidación de Medellín (Colombia) como eje de este negocio para la zona meridional del continente y los países bolivarianos.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> BETANCOURT ÁLVAREZ, Fabio, *Sin clave y bongó no hay son. Música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1993; GÓMEZ VELÁSQUEZ, Octavio y SANTANA ARCHBOLD, Sergio, *Medellín tiene su salsa*, Escuela de Ingeniería de Antioquia, Medellín, 2014; CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La música nacional...*

<sup>26</sup> Según lo muestra Jaime Cortés Polanía, en 1925 existen en la colección *Mundo al día* tangos compuestos por colombianos y, al menos desde 1928, aires cubanos; esa publicación, que circuló entre 1924 y 1938,

En 1942 se publica en Medellín *Día de la Radio*,<sup>27</sup> parte de un homenaje a la radiodifusión que también contempló la celebración de un reinado cuya ganadora da declaraciones a la publicación, comentarios sobre los que volveremos en la tercera parte, pero baste por ahora decir que la reina, perteneciente a una prestante familia de la ciudad, manifiesta su gusto por el bolero y las canciones románticas interpretadas por españoles y mexicanos, así como su afición por el cine estadounidense.<sup>28</sup>

La revista *Micro* fue un medio con relevancia, principalmente en Medellín, pero con presencia en otras ciudades, que abordó temas de radio, cine, espectáculos y folclor, dejando ver programaciones y discusiones nacionales; por ejemplo, una mirada a sus números entre 1943 y 1949 muestra que en la sección *Temperatura radial* no faltó nunca la mención a músicos y compositores extranjeros, así como los que contrataron con la radio nacional y los músicos colombianos que tuvieron suerte de compartir tarima con aquellos. Otro indicio del gusto de sus

---

muestra también las expectativas de posicionar, por ejemplo, al pasillo en Colombia así como lo hizo Argentina con el tango. CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La música nacional*...

<sup>27</sup> *Día de la radio. Publicación oficial de las festividades de la radio organizadas por "Las damas de la Caridad"*, No. 1, Medellín, agosto 11 de 1942.

<sup>28</sup> Al respecto, dice Jensen, basado en Webster (1988): "Quizá resulte paradójico que la música popular y otros artefactos culturales que nutren a las diversas subculturas en gran parte han sido producto de la industria mediática estadounidense y de otras industrias transnacionales. Desde una perspectiva histórica, la cultura popular de los Estados Unidos ha ejercido una fascinación de tipo ambivalente en todos los lugares del mundo después de la Segunda Guerra Mundial, simultáneamente, ha sido un recurso que es posible reapropiarse en aras de propósitos alternativos en ciertos contextos locales y subculturales". JENSEN, Klaus Bruhn, "Los contextos culturales de los medios y la comunicación"... p. 333.

lectores está en el alto porcentaje de preguntas relacionadas con músicos foráneos en una sección denominada *Cultura general*.

En 1943 se puede leer un artículo sobre el tango del escritor y periodista Eduardo Caballero Calderón, al lado de la reseña de la visita a Cali y Medellín del tenor mexicano Juan Arvizu, reconocido por sus versiones de boleros y tangos, quien por problemas con el vuelo no fue a Bogotá y se encontraba de tránsito hacia Buenos Aires. Arvizu es uno de los intérpretes que incorporará algunos aires andinos de Colombia a su repertorio;<sup>29</sup> también de tránsito para Buenos Aires, pero en noviembre del mismo año el mexicano Trío Tarasco cumple presentaciones radiales en Medellín cantando temas tan representativos como Cielito lindo, mientras que artistas colombianos como Martha Domínguez ya han incorporado, dice *Micro*, boleros del puertorriqueño Rafael Hernández a su repertorio.<sup>30</sup>

Algo más de seis meses después, la revista se ocupa de la cantante y actriz argentina Libertad Lamarque con un amplio perfil en el que se especula sobre su paso por Colombia en medio de la gira continental que la llevará a México; también referenciará la revista a Violeta Stoll, La Alondra Gaucha,<sup>31</sup> otra

---

<sup>29</sup> *Micro*, No. 52, Medellín, julio de 1943, pp. 13, 19.

<sup>30</sup> *Micro*, No. 54, Medellín, julio de 1943. Además, entre 1943 y 1944 los guitarristas Leoncio Gómez, peruano y el español Andrés Segovia también estuvieron en Colombia.

<sup>31</sup> Una de las canciones interpretadas por Stoll es el tango Infamia de Enrique Santos Discépolo; la letra de este aparecerá en *Micro* mencionando al autor pero agregando que es "creación de La alondra Gaucha". Constantemente aparecen en esta publicación letras y notas de "tangos de moda en Buenos Aires" como Sombras nada más, un tango argentino, junto con entrevistas a compositores e intérpretes entre los que se cuentan Maruja Pacheco,

argentina que, entre otros lugares, ha estado en Cali, Medellín y Bogotá; asimismo, llama la atención sobre la gira latinoamericana de varios cantantes argentinos entre los que se destaca a Hugo del Carril. Ese mismo año hará presencia en Colombia el Dueto García de Ecuador y estará de visita, tras su recorrido por Panamá, México, Argentina, Chile y Brasil, la cubana Zoraida Marrero, puesta en *Micro* al nivel de otras visitas patrocinadas por Kresto<sup>32</sup> como las de René Cabel y Rosario García.<sup>33</sup>

Durante el período, conviven en los medios la atención por las músicas mexicanas y argentinas.<sup>34</sup> El interés por estos aires y los antillanos se evidencia en las grabaciones que se comercializan en el país; antes de Sonolux, almacenes J. Glottmann fue el representante de la RCA en Colombia. En un recorte de publicidad, fechado por Hernán Restrepo Duque como del 27 de octubre de 1946, se evidencia que el almacén oferta: "Sus compositores, artistas y orquestas favoritos en discos RCA" (imagen No. 2), allí, aparte de 9 *porros* interpretados por Lucho Bermúdez y José Barros, se encuentran 10 *canciones* que incluyen, sin mencionar el género, tangos, rancheras y boleros mexicanos cantados por Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Pedro Vargas y Juan Arvizu, entre otros; 10 *boleros*, grabados por colombianos como Bermúdez y extranjeros como Vargas

---

creadora de Melodías de arrabal, el cantante Héctor Palagios y notas como la del sexteto rítmico de Roberto Moya, guitarrista que acompañara a Gardel.

<sup>32</sup> Esta cadena de alimentos, con matriz argentina, patrocinó varios de los programas radiales más relevantes en distintos países del continente, su presencia en Colombia no fue prolongada.

<sup>33</sup> *Micro*, Nos. 55-59, Medellín, 1944.

<sup>34</sup> El acápite referido a la prensa mostrará cómo en ese mismo espacio se presentan notas que relievan el folclor nacional.

o el boricua Tito Rodríguez; y 10 *guarachas*, interpretadas por agrupaciones antillanas como la orquesta Casino de la Playa.<sup>35</sup> Lo anterior ratifica lo que señala la Encuesta del Folclor en la que, desde 1942, municipios como Honda, en Tolima, oyen bolero y son y bailan rumba<sup>36</sup> de cuenta de radios y fonógrafos que han desplazado pasillos y bambucos.

Así, no es de extrañar que un fragmento del catálogo de marzo a diciembre de 1949 de discos Odeón-Columbia<sup>37</sup> para el país muestre, entre sus discos, 2 afrocubanos, 4 beguines, 9 boleros, 1 *one-steps*, 11 pasodobles, 13 polkas, 31 porros, 1 *quik-steps*, 6 rancheras, 13 rumbas, 9 sambas y 79 tangos;<sup>38</sup> este año, según registra una nota enviada por Hernán Restrepo a *Selecciones Musicales*, en Colombia hay grabaciones y presentaciones de un variado grupo de intérpretes internacionales: el bolerista Jacinto Hidalgo y el trío Los Yumbos de Ecuador, la bolerista mexicana Chela Campos, de Cuba Olga Chorens y su esposo Tony Álvarez y, de España, Los Bocheros,<sup>39</sup> Carmen Castellón, Paquito Lucena y Estrellita, quien continuará sus presentaciones en Cuba y México. También anotará Restrepo

---

<sup>35</sup> Colección Hernán Restrepo Duque (CHRD), Recorte publicidad J. Glottman-RCA Victor, 27 de octubre de 1946 [¿?].

<sup>36</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*, Medellín, La Carreta, 2006, p. 245, 251.

<sup>37</sup> En la CHRD subsisten unas 32 páginas de un catálogo que contó con más de 300. Cada disco catalogado obedece a dos canciones de un mismo intérprete.

<sup>38</sup> *Discos Odeón-Columbia*: Publicaciones del 1º de marzo al 31 de diciembre de 1949.

<sup>39</sup> Los bocheros, vascos que han recorrido el continente, incluyendo a los Estados Unidos, e integrado a sus presentaciones canciones de los países que visitan, estuvieron por primera vez en Colombia en 1947. *Micro*, No. 62, Medellín, julio de 1949.

la presencia de los boleros de Rafael Hernández en las grabaciones de los cantantes colombianos.<sup>40</sup> La simultaneidad de músicas como el tango y la ranchera se pueden evidenciar en la imagen No. 1.

La nómina es más amplia, ya que ese mismo año coinciden en la segunda visita a Colombia de Juan Arvizu<sup>41</sup> y la tercera del mexicano Alfonso Ortiz Tirado; ambos cantantes han interpretado canciones andinas colombianas, es más, el médico Ortiz Tirado, quien no desconoce la influencia del bambuco en la canción yucateca,<sup>42</sup> tiene entre sus éxitos la canción *Hacia el calvario* (pasillo de Carlos Vieco) y participa ese año en un homenaje al compositor colombiano Pelón Santamarta.<sup>43</sup> Arvizu, por su parte, en sus presentaciones en Colombia interpreta *El pescador*, *Ibaguereña* y, nuevamente, *Hacia el calvario*; no extraña que todas sean andinas, cuando el cantante declara que las nuevas canciones han perdido en sus letras por favorecer la músicaailable y, mientras destaca a sus compatriotas Ortiz Tirado, Toña la Negra y Agustín Lara, se queja de no haber grabado

---

<sup>40</sup> *Selecciones musicales*, No. 12, México, 13 de octubre de 1949, p. 91.

<sup>41</sup> Habrá una tercera visita de Arvizu en 1961; en 1949 Juan Arvizu tenía 22 años de carrera artística y 1.120 discos grabados, los que para entonces sólo superaba Carlos Gardel; como consta en la entrevista que da el cantante, le da mucha relevancia a las giras para mantenerse en el gusto popular y evoca algunas presentaciones internacionales. *Cantando*, No. 221, Buenos Aires, Argentina, 27 de junio de 1961, p. 14; *Micro*, No. 61, Medellín, junio de 1949.

<sup>42</sup> Es reconocido que la influencia del bambuco en la canción yucateca será uno de los elementos constituyentes del bolero mexicano.

<sup>43</sup> Ni siquiera Ortiz Tirado dirá la crítica a raíz de las canciones que interpretó en ese homenaje, está capacitado para cantar el bambuco, que está reservado para los naturales de Colombia.

más canciones colombianas (tiene grabadas varias con su co-terránea Margarita Cueto), ya que no hay suficiente difusión ni musicalizaciones que faciliten su presentación fuera del país.<sup>44</sup>

Otro cantante internacional que está en el país en 1949 es el puertorriqueño Bobby Capó<sup>45</sup> quien, en sus inicios como solista en la Columbia Broadcast System (CBS) interpretó en Nueva York aires colombianos en medio de un homenaje al país; Capó coincide en el gusto de Arvizu por la voz de Toña la Negra, sumándole los mexicanos Pedro Vargas y Eva Garza, y al boricua Daniel Santos; en lo que no concuerda con el mexicano es en la crítica a los aires modernos: si el gusto está en los boleros y la música antillana “por algo ha de ser” y, aunque alaba la música colombiana, acota que debe ser modernizada para internacionalizarse.<sup>46</sup> También la figura argentina Libertad Lamarque y su esposo Alfredo Malerba cumplen una temporada en Colombia que incluye ciudades como Cali y Medellín, ciudad en cuyo aeropuerto la pareja puso una placa de homenaje por el 14 aniversario de la muerte de Carlos Gardel; al tiempo, con los argentinos se encuentran en el país los mexicanos Pedro Vargas, Chucho Martínez Gil<sup>47</sup> y

---

<sup>44</sup> *Micro*, No. 60, Medellín, mayo de 1949; *Micro*, No. 61, Medellín, junio de 1949.

<sup>45</sup> En 1940 el compositor y cantante había hecho parte de la gira del Conjunto Victoria de Rafael Hernández que pasó por Barranquilla y Cali; en aquel entonces el origen afro de Hernández fue razón de varios incidentes; el caso de Medellín fue registrado en su momento por *Micro*. Para entonces el boricua prepara su sexta incursión a Cuba y tercera a Venezuela.

<sup>46</sup> *Micro*, No. 61, Medellín, junio de 1949.

<sup>47</sup> Una década atrás había compartido escenario en Colombia con Lupita Palmera, patrocinados por Kresto. Este cantante y compositor se había

María Luisa Landín,<sup>48</sup> así como el trío paraguayo Los guaireños y, por tercera vez, la cantante y declamadora argentina Berta Singerman.<sup>49</sup>

---

presentado en Brasil, Argentina y EEUU, grabado para la película Música maestro de Disney y compartido escenario con los colombianos Carlos Julio Ramírez y Sarita Herrera.

<sup>48</sup> Landín y Martínez se fotografían con Arvizu en la placa a Gardel del aeropuerto Olaya Herrera de Medellín.

<sup>49</sup> *Micro*, Nos. 60-62, Medellín, 1949. Con el paso del tiempo se mantiene en la publicación el interés por el tango, pero aparecen también el bolero y la música española, de tal forma, mientras en un número aparecen pasodobles como *Sí vas por Calatayud* o *Farolito de Madrid*, en otro comparten protagonismo la antología de canciones hechas por Agustín Lara para María Félix y la conmemoración al aniversario de la muerte de Gardel.

### Imagen No. 1. Del tango a la ranchera



La relevancia de Jorge Negrete en el país es tal que amerita notas confrontando el hecho de que, en 1949, no se haya concretado una visita del cantante a Colombia. *Micro*, No. 61, Medellín, junio de 1949.

Fuente: *Micro*, No. 56, Medellín, febrero de 1944, pp. 34-35

Imagen No. 2. Publicidad J. Glottmann

DGO. 27-X-1946

  
**J. GLOTTMANN S.A.**

**SUS COMPOSITORES, ARTISTAS  
Y ORQUESTAS FAVORITOS EN  
DISCOS**



PORROS	BOLEROS
23-0443 SUAYE <u>Lucho Bermúdez</u> y su Orquesta. Canta <u>Matilde Diaz</u>	23-0448 SOLAMENTE A TI <u>Matilde Diaz</u> con la Orquesta de <u>L. Bermúdez</u> .
30-0620 EL VAIVEN. <u>José Barros</u> con Juanito López y su Orquesta.	30-0446 HAS VUELTO. Custer Castilla con Orquesta de <u>L. Bermúdez</u> .
30-0619 LA RANA. <u>José Barros</u> con Juanito López y su Orquesta.	30-0632 LUNA EN EL RIO. <u>Hernando Muñoz</u> con Orquesta de <u>L. Bermúdez</u> .
23-0447 NAVIDAD. <u>Lucho Bermúdez</u> y su Orquesta.	30-0632 NO VUELVAS A LLORAR. <u>Eduardo Lanuza</u> . Orquesta de <u>L. Bermúdez</u> .
23-0448 PAPA BOLIVAR. <u>Lucho Bermúdez</u> y su Orquesta. Canta <u>John Bolívar</u> .	30-0631 SIEMPRE. <u>Francisco Cristóbal</u> y su Orquesta.
30-0618 FRENTE A FRENTE. <u>Antonio Silva</u> y su Orquesta.	23-4213 MI ÚLTIMO ADIÓS. <u>Pedro Vargas</u> . Orquesta de <u>S. Garrido</u> .
23-0438 DOCTOR PEREQUE. <u>Lucho Bermúdez</u> y su Orquesta.	43-483 VENGANZA. Grupo Marciano. Canto por <u>Tito Rodó</u> y <u>M. Jiménez</u> .
23-0431 LA CITA. <u>J. Acosta Calderón</u> y su Orquesta. Canta <u>John Bolívar</u> .	23-0238 EXTRAÑA VIDA. <u>Carlos Beltrán</u> . Orquesta <u>Miguel Ángel Pizarro</u> .
30-0648 QUIEN FUERA. <u>José Barros</u> con Juanito López y su Orquesta.	23-0238 CUANDO YO TE QUISE. <u>Chelo Fideíz</u> . Orquesta de <u>L. Bermúdez</u> .
23-0444 MIRIAN. <u>Lucho Bermúdez</u> y su Orquesta. Canta <u>John Bolívar</u> .	60-4343 CORAZON, PARA QUE? <u>Juan Arvizu</u> . Orquesta dirigida por <u>M. Maurano</u> .

**CANCIONES**

23-0460 AIRES CRIOLLOS. Libertad Lamarque.	23-4236 QUE AMIGOS. Conjunto Casino. Cantan <u>Faz y Espl.</u>
60-4314 VIDA MIA. <u>Pedro Vargas</u> .	23-4101 AZÚCAR PA' UN AMARGO. Orquesta Casino de la Playa.
70-0209 AY, ZALISCO, NO TE RAJES. <u>Jorge Negrete</u> con el Sr. <u>Alcibi Vargas</u> .	23-8317 COMO SE BAILA LA SEIZA. Orquesta <u>Hermanos Palla</u> .
30-0519 NEGRITA LINDA. <u>Dof Enne-Marie</u> acompañada de guitarras.	23-0237 CAPULLETO DE ALELLI. <u>Sacasa</u> y su Orquesta.
30-0223 MUCHACHAS DE MI BARRIO. <u>Chito Fato</u> y su Orquesta.	23-0243 YEN YE. Orquesta de <u>M. Mercader</u> y sus <u>Muchachos de la Orquesta</u> .
83-825 DESPEDIDA. <u>Pedro Vargas</u> con la Orquesta de <u>Gonzalo Manóvil</u> .	23-4143 CHANGO ME PIDE TAMBO. Orquesta <u>Hermanos Palla</u> .
70-7227 TEQUILA CON LIMON. <u>Jorge Negrete</u> con el Trio <u>Caleveras</u> .	30-0629 NEGRA RIMBELL. <u>Antonio Silva</u> y su Orquesta.
70-7234 RANCHITO LINDO. <u>Fernando Fernández</u> .	83-431 TU ERES BRUTERA. Orquesta de <u>Mercader</u> y sus <u>Muchachos de la Orquesta</u> .
83-741 EL TANGO DE RAMONA. Trio <u>Nadio-Naffia-Spinosa</u> .	83-369 NAGUE. Orquesta de <u>Mercader</u> y sus <u>Muchachos de la Orquesta</u> .
83-744 TENGO MIEDO. <u>Juan Arvizu</u> con Orquesta.	83-351 GOLPE DE BIDIAGUA. <u>Rita Montañez</u> .

En 1946, J. Glottman, almacén de amplia cobertura en el país y representante de la RCA ofrecía, junto con músicas del caribe colombiano, ritmos y artistas antillanos, mexicanos y argentinos, catalogándolos como los favoritos del público.

Fuente: CHR, Recorte publicidad J. Glottman-RCA Victor,  
27 de octubre de 1946 [¿?].

Entre agosto de 1950 y febrero de 1951 está programada la gira continental del tanguero argentino Alberto Castillo por cuenta de la que el artista estará en Bogotá y, para noviembre de ese año, el periódico *El Colombiano* de Medellín registra la visita de la española Sarita Montiel,<sup>50</sup> dando cuenta de que el país es, en efecto, una plaza que da expectativas a los intérpretes de tangos, aires españoles como el cuplé y boleros.<sup>51</sup> Ratificando lo anterior, entre 1952 y 1953 el director e intérprete argentino Juan Carlos Barbará estuvo en Medellín, Cartagena y Bogotá, siendo protagonista en la radio y en clubes nocturnos de la capital;<sup>52</sup> durante 1953 la orquesta de don Américo, intérprete de tango y boleros con voces de reconocimiento continental, la soprano Emma Puyo y la tanguera Lita Morales, los tres argentinos, fueron parte de la escena musical colombiana; la que compartieron con las boleristas, Ana María

---

<sup>50</sup> *Radiofilm*, No. 251, Buenos Aires, Argentina, 3 de mayo de 1950, p. 4; *El Colombiano*, Medellín, 6 de noviembre de 1951, p. 3.

<sup>51</sup> En octubre de 1953 *Radiolente*, basándose en puestas en radio, ventas de discos y ejecuciones de orquestas, presenta las 10 canciones más populares en Colombia: 1) El corneta (guaracha) Daniel Santos; 2) Brujerías (guaracha) Johnny Albino y su trío San Juan; 3) Chivirico (Suby) Ramón Márquez y su orquesta; 4) Cabeza de hacha (merengue folk) Noel Petro; 5) Mujer cantinera (tango) Los Canarios; 6) Ana (Baiao) con tres versiones de Stella Gil y el trío Nocturno, Tito Ávila y Los Tecolines; 7) Adiós mi vida (bolero) trío Los Imbayas; 8) Mary cielo (bolero) con cuatro versiones del trío San Juan, José Luis Escobar, trío Los Murcianos y trío Los Panchos; 9) Pénjamo (ranchera) con cuatro versiones de Fernando Z. Maldonado, Doña María, Martín y Lily y Pedro Infante; y 10) Cenizas (bolero) con tres versiones de Nita Delgado, Los tres amigos y Toña la Negra. *Radiolente*, No. 1, Medellín, octubre de 1953, p. 13. La publicación, dirigida por Hernán Restrepo Duque, surge del programa radial del mismo nombre y se anuncia como la primera revista nacional especializada en discos.

<sup>52</sup> *Radiofilm*, No. 401, Buenos Aires, Argentina, 18 de marzo de 1953, p. 7.

González de México y Anita Domínguez de Ecuador (ahora con Los Provincianos y antes con Los Yumbos); la hispanoargentina Marquesita Radell, la música española de Julio Romero y la peruana de Alicia Lizarraga. Además, emisoras bogotanas contratan a las boleristas Olga Guillot y Eva Garza, de Cuba y México respectivamente y, aparte de presentarse en el país, graba para Sonolux la española Pilarín Távira.<sup>53</sup> A propósito de Lita Morales, como constata una foto publicada por la revista argentina *Radiofilm*, otros argentinos coincidieron con ella el año siguiente en Bogotá: la cantante Raquel Rodrigo con su esposo Eduardo Muratore, el cantante Carlitos Valdez, Marchese y Tita Duval. La última se radicaría en Medellín, donde se dedicó al tango y la música tropical conformando una orquesta con la que, por ejemplo, participó en el Festival de la Frontera realizado en Cúcuta en 1961.<sup>54</sup>

Nótese que la presencia de estos artistas no es sólo para las presentaciones en teatros, que dejarán dividendos a los promotores y músicos, sino también para contratos de grabación que también dejan ingreso a las disqueras (no pocas reeditan con el tiempo los discos) y los programas radiales, cuyas contrataciones suponen la promoción de los productos que auspician los programas y de las mismas emisoras, para la obtención de patrocinadores; es decir, las presencias movilizan

---

<sup>53</sup> Se menciona además la llegada a Cuba de Emma Puyo, el triunfo en Estados Unidos de Miguelito Valdez, el cantante cubano que había sido artista de Caracol y se presenta un homenaje a Agustín Lara. *Estampa*, ND, Bogotá, mayo de 1953; *Radiolente*, No. 1, Medellín, octubre de 1953; *Los discos*, No. 1 Medellín, 1953.

<sup>54</sup> *Radiofilm*, No. 451, Buenos Aires, Argentina, 3 de marzo de 1954, p. 16; *Sintonía*, No. 575, Buenos Aires, Argentina, febrero de 1955, pp. 14-15; *Pantalla*, Colombia, 14 de junio de 1961, p. 10.

en consumo musical, lo cual también incidirá en las producciones de los artistas nacionales. Valga señalar, a la vez, el síntoma de intermedialidad que esto denota y la perdurabilidad del repertorio que permiten las grabaciones de las disqueras.

No solo en las grandes capitales tuvieron lugar las presentaciones de los extranjeros, gracias a que las compañías y revistas procuraban recorridos con mayor número de escalas; pero más allá de este tipo de espectáculos, ciudades intermedias y pequeñas contaron con la presencia de figuras como Daniel Santos, quien arriba por primera vez a Colombia en 1953<sup>55</sup> y se presentó en Ciénaga, Magdalena, donde, por cierto, hubo un incidente que trascendió a los medios nacionales dejando ver que los impases no eran extraños:

En Colombia prosiguen los desórdenes con los cantantes populares. Esta vez le tocó el turno a Daniel Santos, astro portorriqueño. El ardiente bolerista, después de cantar "Bigote de gato", en el teatro Variedades de Ciénaga, se negó a seguir actuando, alegando que tenía mal acompañamiento. El público reaccionó violentamente contra la determinación de Santos, causando serios destrozos en la sala. Daniel Santos debió salir resguardado por la policía, trasladándose en coche hasta Santa Marta, desde donde abandonó el país.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> El cantante y compositor puertorriqueño, que en varias ocasiones visitó el país y llegó a interactuar con Pedro Laza y sus Pelayeros, fue conocido por su defensa nacionalista y compuso una canción al cura Camilo Torres. RAMOS, Josean, *Vengo a decirle adiós a los muchachos*, Puerto Rico, Gaviota, 2016.

<sup>56</sup> *Radiofilm*, No. 415, Buenos Aires, Argentina, 24 de junio de 1953, p. 16.

Dejando entrever las preferencias por el bolero, hasta 1954 duró el periplo de la orquesta del reconocido compositor y músico mexicano Luis Alcaraz por Colombia y Venezuela, año en el que también se presentó en el país el trío Los Tres Diamantes de México.<sup>57</sup> Volviendo a Daniel Santos, tal vez la cercanía de sus boleros con la música tropical favoreció el ascenso del boricua en el continente, por lo que, como se mostró, las guarachas de Santos estuvieron entre las canciones más oídas (ver infra 51, Parte 2), promoviendo que en países como Argentina surjan orquestas que se ocupan de estos géneros, como en el caso de la orquesta Santa Anita que anduvo en Colombia en 1955,<sup>58</sup> año en el que el trío mexicano Los Delfines, dentro de su paso por países centroamericanos y Venezuela, sumó a Colombia.<sup>59</sup>

La revista semanal *Candilejas*, editada en Bogotá, registra la rotación de artistas extranjeros en los principales programas de las emisoras de cadena nacional, casas disqueras que los graban y espectáculos; allí se consigna la contratación en 1956 de Roberto Pansera,<sup>60</sup> compositor e intérprete argentino, para la orquesta de don Américo y que por alguna temporada se presenta en grilles capitalinos; también resulta del interés

---

<sup>57</sup> *Selecciones musicales*, Extra No. 1, México, 1 de enero de 1965, p. 19; No. 48, México, 5 de marzo de 1954, p. 48-49.

<sup>58</sup> *Cantando*, No. 21, Buenos Aires, Argentina, 27 de agosto de 1957, p. 20.

<sup>59</sup> *Selecciones musicales*, No. especial Álbum de XEW por su aniversario de plata, México, 15 de septiembre de 1955, p. 90.

<sup>60</sup> Pansera es considerado uno de los pioneros del nuevo tango y estuvo radicado en Colombia varios años. *Cantando*, No. 70, Buenos Aires, Argentina, 5 de agosto de 1958, p. 9; *Cantando*, No. 75, Buenos Aires, Argentina, 9 de septiembre de 1958, p. 15.

de la publicación la presencia de la agrupación cubana Sonora Matancera con sus principales cantantes en las Emisoras Nuevo Mundo,<sup>61</sup> justamente el 17 de mayo se había dado la presentación en Barraquilla de este grupo con Daniel Santos, Celio González, Carlos Argentino y el colombiano Nelson Pinedo.<sup>62</sup> Medios extranjeros muestran cómo, en ese mismo año, se presentarán en Colombia el mexicano Ramón Márquez, intérprete de músicas tropicales como el chachachá, y los cantantes de tango Alberto Marino (italo-argentino) y Horacio Deval (argentino).<sup>63</sup>

Allí mismo se cubre el establecimiento en Colombia del ecuatoriano Olimpo Cárdenas, su tremendo éxito en el sur y occidente del país que le lleva a tener conciertos en Caquetá, donde tienen acogida los pasillos ecuatorianos y tangos que interpreta, así como su cambio de sello del Victoria a Sonolux,<sup>64</sup> dando cuenta de que entre 1955 y 1956 en aquella región amazónica, el sentimentalismo del tango y del pasillo (entonces el éxito del cantante era *Tu duda y la mía*) tuvo un espacio y que este debió generarse en la radio y el disco. Ibagué, más cercano a las posibilidades del centro del país puede contar, en 1956, con la orquesta salvadoreña de Pepe Sandoval, no solo para

---

<sup>61</sup> *Candilejas*, No. 1 y 12, Bogotá, 1956.

<sup>62</sup> PÉREZ VILLAREAL, Fausto, *Nelson Pinedo el almirante del ritmo*, Barranquilla, La iguana ciega, 2006, p. 104.

<sup>63</sup> *Selecciones musicales*, No. 51, México, 1 de febrero de 1956, p. 12; *Cantando*, No. 20, Buenos Aires, Argentina, 20 de agosto de 1957, pp. 16-17; *Cantando*, No. 33, Buenos Aires, Argentina, 19 de noviembre de 1957, p. 12.

<sup>64</sup> *Candilejas*, No. 1, Bogotá, 28 de abril de 1956, pp. 16-17.

presentaciones de radio y conciertos específicos, sino como parte de la planta del grill del hotel Escorial<sup>65</sup> de esa ciudad.

En Colombia, según editorializa una publicación argentina, gracias a la lengua, sensibilidad e idiosincrasia latinas, "el tango es una 'primera figura argentina' que se impuso por Gardel y un puñado de cantores que se animaron a intentar la gran aventura",<sup>66</sup> y la revista *Bim-Bo*<sup>67</sup> le da la razón en un artículo dedicado a Caminito, la famosa calle en el barrio bonaerense de La Boca, en la que el periodista colombiano es guiado por Mario Clavell, el músico argentino, y cuyo desenlace es el encuentro con un ya anciano Juan de Dios Filiberto, compositor del tango que puso en el mapa mundial aquella calle.<sup>68</sup> Este hecho se complementa con el cuestionario realizado a la tanguera Mercedes Simone<sup>69</sup> que se encuentra en Colombia como parte de su gira internacional. El panorama musical de la revista *Bim-bo* se amplía, además de letras de canciones, con alusiones a la pianista mexicana Consuelo Velásquez, quien ha participado en programas radiales patrocinados por las empresas Coltejer y

---

<sup>65</sup> *Tribuna*, Ibagué, 5 de mayo de 1956, p. 7.

<sup>66</sup> *Cantando*, No. 21, Buenos Aires, Argentina, 27 de agosto de 1957, p. 4.

<sup>67</sup> Patrocinada por la Radio Cadena Nacional (RCN) que publicita en la revista estar preparada para dar el salto a la televisión.

<sup>68</sup> *Bim-Bo*, "Caminito: la calle por donde se van los tangos", *Bim-Bo*, Año 1, No. 1, Medellín, Octubre de 1957, p. 9.

<sup>69</sup> Según la publicación argentina *Cantando* para entonces también se encontraba en Colombia el tanguero argentino Guillermo Rico quien hizo presencia en Medellín y Bogotá tanto en radio como en la Televisora Nacional. *Bim-Bo*, Año 1, No. 1, Medellín, Octubre de 1957, pp. 14-15. *Cantando*, No. 24, Buenos Aires, Argentina, 20 de septiembre de 1957, p. 3.

Sedeco, así como con un cuestionario a la bolerista mexicana Amparo Montes.<sup>70</sup>

Manteniendo la tendencia bolerista, antillana y tanguera, Sabina Olmos y Charlo, cantantes argentinos, cumplieron compromisos en Colombia, fruto de los cuales su acompañante al piano, Armando Lacava, se encuentra en 1957 en el país y graba durante su estadía varias canciones gauchas con la voz de su esposa; también acompañó el pianista las voces de sus compatriotas Alberto Gómez, Alberto Marino y Julio Martel;<sup>71</sup> un argentino más, pero dedicado al bolero y la música caribe, Leo Marini, quien para entonces ya había sido parte de la Sonora Matancera, fue recurrente en Colombia entre 1956 y 1958, con numerosos contratos radiales en varias ciudades y grabando con Codiscos,<sup>72</sup> coincidentalmente en el 58 viaja a Colombia, bajo contrato, el tanguero Alberto Podestá, quien cantará en Bogotá, Medellín, Cali y Cartagena.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Aparecen, en *Bim-Bo* y las demás publicaciones del país y el resto de Latinoamérica, cantantes como Sinatra, Belafonte, Crosby y otros que son éxito en el mundo entero y que, como se verá, no sólo son accesibles en el país, sino que también sus canciones son versionadas tanto en inglés como en español. Al mismo tiempo la revista mexicana *Desfile musical* sostiene que en Colombia se encuentran en primer lugar Los Tres Caballeros con el bolero El reloj, que suena junto con Marcelino pan y vino y con la versión de ¡Aycosita linda! de La marimba de Chiapas. *Bim-Bo*, Año 1, No. 1, Medellín, Octubre de 1957; *Bim-Bo*, Año 1, No. 2, Medellín, diciembre de 1957; *Desfile musical*, Vol. 1, No. 2, México, noviembre de 1957, p. 26.

<sup>71</sup> *Cantando*, No. 29, Buenos Aires, Argentina, 22 de octubre de 1957, p. 20. En palabras de Lacava, para esa época el artista argentino más conocido en Colombia es Alfredo de Angelis.

<sup>72</sup> *Cantando*, No. 56, Buenos Aires, Argentina, 29 de abril de 1958, p. 3.

<sup>73</sup> *Cantando*, No. 57, Buenos Aires, Argentina, 6 de mayo de 1958, p. 26; No. 69, Buenos Aires, Argentina, 29 de julio de 1958, p. 8.

Los obsequios de las músicas viajantes permiten que poco a poco sean más evidentes las incorporaciones de nuevos aires, así, tal como entran los pasillos que Olimpo Cárdenas alterna con el bolero Sabrás (Sabras que te quiero), que triunfa en México en la versión del boliviano Raúl Shaw Moreno,<sup>74</sup> también cobra relevancia el vals peruano y en 1958 suenan el pasillo Con locura y el vals La flor de la canela.<sup>75</sup> Incluso, según la revista *Cantando*,<sup>76</sup> la canción más vendida en Colombia en enero de 1958 es la versión de El baión de Madrid, de Los cuatro

---

<sup>74</sup> *Radiolente*, No. 1, febrero 1958, Medellín, 1958.

<sup>75</sup> Los éxitos de *Radiolente* en sus primeros números de 1958 son, del número 1: 1) Baión de Madrid, en versiones de Los cuatro amigos y la Orquesta Italian Jazz [hay otra pero no es legible el intérprete]; 2) La flor de la canela, en versiones de Luis Alberto Martínez, Aníbal Troilo y Vicente Vianchi; 3) Cachito, en versiones de Fernando Albuerno, trío Colombia, Jorge Beltrán, María E. Rubio y Raúl López; 4) Disco rayado, en versiones de Roberto Faz, Carlos Román y Ramón Vásquez; 5) Despedida en el puerto, en versiones de Olimpo Cárdenas y Bowen-Villafuerte; 6) Encadenados, en versiones de Lucho Gatica y Las Hermanitas Pérez; 7) Brujería cantada, Víctor Hugo Ayala; 8) Triana, en versiones del Cuarteto Rufino y Mary Sánchez; 9) Sabrás que te quiero, en versiones de Olimpo Cárdenas, Jorge Fernández y David Lama; 10) Loco rock and roll (merengue), Fabio Torres. Del número 2: 1) Que pare la vida, Víctor Hugo Ayala; 2) Triana; 3) La flor de la canela; 4) Quiéreme, en versiones de Víctor Hugo Ayala y Lucho Gatica; 5) Cuando tú me quieras, Lucho Ramírez y Los Romanceros; 6) Sabrás que te quiero; 7) Hastío, Lucho Ramírez; 8) Con locura; en versiones de Olimpo Cárdenas y Lucho Bowen; 9) Traición, Lucho Ramírez; 10) Luna de miel en Puerto Rico, Cuarteto Rufino. *Radiolente*, Nos. 1-2, febrero-abril 1958, Medellín, 1958.

<sup>76</sup> Desde el número 867 del 27 de junio de 1962 de la revista *Radiofilm*, la revista *Cantando* se vuelve parte de ésta por lo que las citas referenciadas como *Radiofilm* posteriores al número 867 son tomadas del suplemento *Cantando*, que funciona aún como la revista pero sin numeración.

amigos;<sup>77</sup> y se reseñan grabaciones recientes de grupos que han hecho giras en el país como el Cuarteto Rufino, que allí es comparado con Los Panchos (mexicanos) y Los churumbeles (españoles), o las últimas grabaciones de Sarita Montiel, entre ellas *La violetera*;<sup>78</sup> así mismo muestra que hay expectativa por los cantantes extranjeros que han sido reconocidos, como José Mojica, el cantante mexicano que se convirtió en fraile y regresa al espectáculo por orden de la iglesia.<sup>79</sup>

Entre 1958 y 1964 Colombia sigue siendo destino, o parte del recorrido, de músicos de varias latitudes, como el francés Sebastián Solari, que vive en Cali y es galardonado en Manizales por sus composiciones de aires andinos colombianos, y el italiano Emilio Ferrari, integrante del Conservatorio de Ibagué; mientras que de Argentina vienen intérpretes de tango, pero también de bolero, zamba y pachanga, como Elsa Rivas, Fernando Torres, Mario Mores, Rubén Maldonado, Enrique García Páez, Antonio Tormo,<sup>80</sup> el "rey de la pachanga" Carlos Argentino, Raúl Garcés,<sup>81</sup> la orquesta de Miguel Caló y Óscar

---

<sup>77</sup> *Cantando*, No. 42, Buenos Aires, Argentina, 21 de enero de 1958, p. 27.

<sup>78</sup> A propósito de *La violetera*, su éxito fue tal que la grabaría la Estudiantina López. Ver: RENDÓN MARÍN, Héctor, *De lirás a cuerdas...* p. 115.

<sup>79</sup> Varios medios reseñan el regreso del artista que fue contemporáneo de Juan Arvizu, quien lo menciona en una entrevista con *Micro* en 1949, en la que también habla de Ortiz Tirado, Tito Guizar, José Moriche, Adolfo Utrera, Carlos Mejía y Juan Pulido como coetáneos suyos. *Micro*, No. 60, Medellín, mayo de 1949, pp. 6-7; No. 61, Medellín, junio de 1949, pp. 36-37.

<sup>80</sup> Sus acompañantes formarán en el país el dueto Moreyra y Asis.

<sup>81</sup> Intérprete del tango colombiano *Lejos de ti*, grabado en los años 50 por Garcés con Los Caballeros del Tango; la canción vendrá a convertirse en un éxito en 1961. El cantante permaneció medio año en el país con

Larroca;<sup>82</sup> así se presentaron en varias ciudades, ciudades que incluyeron a Bogotá, Cartagena, Cali y Medellín, Hugo del Carril, Armando Moreno y Argentino Ledesma.<sup>83</sup> También es destacable la visita de la cubana Norma Naranjo, que compartió escenario en el II Festival de Cine de Cartagena de 1960<sup>84</sup> con el colombiano Bob Toledo (Alberto Basmigi); además habrá presencia de peruanos, brasileños, chilenos, venezolanos y mexicanos, entre los que genera expectativa el posible arribo de Carlos Duval. Siendo comunes las presentaciones de cantaores españoles en ciudades como Ibagué, cual es el caso de Goyo Fuente o Conchita Marín, no sorprende que durante la visita de la española Lola Flórez<sup>85</sup> al

---

contratos de grabación y presentándose en un grill de la capital. *Mundo de tango*, No. 2, Medellín, 1963.

- <sup>82</sup> La popularidad de Larroca en Argentina y Colombia es notoria, pero la orquesta de moda desde los últimos años de la década de 1950, en Buenos Aires, es la de Héctor Varela.
- <sup>83</sup> Como se ve, no es gratuito que Antonio Cantó compusiera, sobre letra de José Márquez, el tango Noches de Colombia, que grabara Roberto Flores para discos Fuentes. *Mundo de tango*, Nos. 1-4, Bogotá y Medellín, 1963-1964. La publicación con ánimo internacional que empieza en la capital de la república y luego se instala en Medellín presenta junto con notas sobre el tango, que pasan por historia, noticias, grabaciones y vocabularios, varias letras de canciones.
- <sup>84</sup> La publicación española *Ondas*, en su sección Discomanía informa que los éxitos del momento en Colombia eran: Di, A qué negar, Sabor a mí, Burbujas, Tengo una debilidad, Al claro de luna, Ansiedad, Total, Pepito y De cigarro en cigarro. No es coincidencia el nombre de la publicación periódica que se originó en América y consolidó en España, la sección está a cargo del mismo Raúl Matas y cuenta con los colaboradores extranjeros que lo ayudarán a consolidar la revista, entre ellos, el colombiano Hernán Restrepo. *Ondas*, Año VIII, No. 178, Barcelona, España, 1 de mayo de 1960, p. 27.
- <sup>85</sup> No extraña, con el gusto por los aires musicales españoles, que en 1965 una de las canciones favoritas en el país era Esos ojitos negros, cantada por

país, haya contemplado su participación en el II Festival Folclórico de esa ciudad,<sup>86</sup> creado en 1959.

Para 1961<sup>87</sup> un cantante argentino que probará suerte en Colombia es Marty Cossens, quien coincidió en el país con sus compatriotas Mariquita Gallegos<sup>88</sup> (que en 1963 incurso-

---

el Dúo dinámico de España. *Discomanía*, No. 74, Madrid, España, mayo de 1965, p. 21; No. 78, septiembre de 1965, p. 5.

<sup>86</sup> Ver al respecto las siguientes publicaciones: *Radiolente*, Nos. 1-2, febrero-abril 1958, Medellín, 1958. *Cantando* (Buenos Aires, Argentina), números 46, 18 de febrero de 1958, p. 22; 88, 9 de diciembre de 1958, p. 23; 106, 14 de abril de 1959, p. 21; 137, 17 de noviembre de 1959, p. 22; No. 143, 29 de diciembre de 1959, p. 23; 160, 7 de junio de 1960, p. 7; 171, 12 de julio de 1960, p. 28; 258, 13 de marzo de 1962, pp. 8-9. *Audiomúsica* (México), Año IV, No. 73, 15 de octubre de 1962, pp. 18-20; Año I, No. 20, 1 de agosto de 1960, p. 29; Año IV, No. 78, 1 de enero de 1963. *Show*, Año VII, No. 76, La Habana, Cuba, junio de 1960, pp. 18, 72-73. *Mundo de tango* (Medellín), No. 2, 1963; Nos. 3-4, 1964. *Radiolandia*, No. 1785, Buenos Aires, Argentina, 10 de agosto de 1962, p. 11. *El cronista* (Ibagué), 29 de septiembre de 1963, p. 6; 9 de enero de 1963, p. 5; 4 de agosto de 1963, p. 5; 22 de agosto de 1964 p. 8; 23 de octubre de 1964 p. 6., 6 de noviembre de 1964, p. 6.

<sup>87</sup> Según la lista de la emisora Mil veinte para la semana del 8 al 16 de julio de ese año, la escala de éxitos en el país es: La novia, interpretada por Antonio Prieto, Los Isleños, Los hispanos y Alberto Granados; Llorando me dormí, en versiones de Bobby Capó, Los hermanos Rigual y Alberto Granados; El lunar de María, interpretado por Daniel Riobobos; *Adiós Sylvia*, Raúl Zepeda Novelo; Muchacho solitario, cantada por Roky Pontoni; Moliendo café, La dama X; Paco Peco en versiones de Baión Son y Los Limeliner; y Los campos verdes, interpretado por Los cava gengal. Nótese que la aparición de artistas nacionales se da a partir de sus versiones de éxitos de artistas foráneos, como el caso del colombiano Alberto Granados y el dúo Los Isleños interpretando el éxito del chileno Antonio Prieto. *Pantalla*, Colombia, 14 de junio de 1961, p. 14.

<sup>88</sup> Gallegos y Cossens hacen parte de la Nueva ola. Otros argentinos de la nueva ola, baladas y bolero que suenan en la radio colombiana de 1961 son Baby Bell (mexicano-argentina), Los Navarro y Fernando Borges, así

nará en la música tropical de la mano del bonaerense Carlos Argentino),<sup>89</sup> la bolerista Gladys Viera y Lidia Moreno. Moreno y Vieira grabaron para RCA y Sonolux e hicieron presentaciones en Bogotá, Cali y Medellín; entre tanto, en la edición extraordinaria de 1962 de *Selecciones musicales* hay una interesante alusión a Colombia, ya que una de las letras elegidas como relevantes por la revista es la de la canción Colombiana (o Colombiana, colombiana), del cubano Armando Oréfiche, aunque es llamativo que la letra publicada sufre una alteración: en la frase que implica la nacionalidad del remitente, Cuba es reemplazada por el país donde se edita revista, México;<sup>90</sup> justamente ese año una ranchera encabezará un listado de éxitos en Colombia: La enorme distancia, de José Alfredo Jiménez.<sup>91</sup> Otros homenajes musicales a Colombia son los tangos Tango en Colombia, compuesto por el argentino Charlo, cuya letra publica *Cantando* en noviembre

---

como los uruguayos TNT. *Cantando*, No. 201, Buenos Aires, Argentina, 28 de febrero de 1961, p. 20; No. 218, 13 de junio de 1961, p. 10; No. 225, 25 de julio de 1961, p. 12; No. 230, 29 de agosto de 1961, p. 26; No. 232, 12 de septiembre de 1961, p. 26.

<sup>89</sup> *Radiofilm*, No. 877, Buenos Aires, Argentina, 15 de diciembre de 1962, pp. 22-23.

<sup>90</sup> *Selecciones musicales*, Extra No. 42, México, 15 de agosto de 1962, p. 8. Otra dedicatoria a Colombia la hace el que fuera el niño prodigio de la canción española y que estuvo en el continente en los años finales de la década del 50, Joselito, quien en su repertorio incluía el tema Colombia tiene una copla. *Cantando*, No. 58, Buenos Aires, Argentina, 13 de mayo de 1958, p. 24.

<sup>91</sup> *Radiofilm* muestra los éxitos de diversos países del mundo y en septiembre de 1962, la lista de Colombia es encabezada por La enorme distancia de José Alfredo Jiménez. *Radiofilm*, No. 871, Buenos Aires, Argentina, 15 de septiembre de 1962, p. 56.

de 1961<sup>92</sup> y Colombiana, cantado por Armando Moreno<sup>93</sup> con la orquesta de Enrique Rodríguez.

Como se puede ver, es frecuente el flujo de músicos extranjeros en Colombia, lo que suscita que el 12 de abril de 1961 la Asociación de Cantantes Colombianos (ADECOL) suscriba una carta al Jefe de Cultura Popular y Espectáculos, Ángel Jaramillo, adscrito entonces a Extensión Cultural del Ministerio de Educación, solicitando se restablezca la solicitud de licencia de trabajo para artistas extranjeros.<sup>94</sup> En 1964<sup>95</sup> puede evidenciarse la coincidencia de la variedad de gustos y nacionalidades en un mismo escenario gracias a la solicitud de exoneración de impuestos que la empresa Zúñiga hace para la gira nacional del espectáculo "La Greca y su show internacional de estrellas", que tendrá tres españoles: Olivia Martínez Alonso "La Greca", Antonio Muñoz de la Espada "El brujo" y Fernando Lucena; dos mexicanos: Aidé Gracia y Raúl Roqueta; y tres colombianos: Carlos Julio Ramírez, Víctor Hugo Ayala y el trío Colombia.<sup>96</sup> Es

---

<sup>92</sup> *Cantando*, No. 243, Buenos Aires, Argentina, 28 de noviembre de 1961, p. 20.

<sup>93</sup> Codiscos, *Catálogo general Codiscos de larga duración Codiscos, Zeida, Musart, Capitol, Ángel, Odeon, Warner Bros, Reprise*, Medellín, 1966.

<sup>94</sup> AGN, FM, CMC-MEEC, Caja 6, Carpeta 7, Correspondencia recibida f. 41, 12 de abril, 1961

<sup>95</sup> *Discomanía* publica los éxitos en Colombia según su corresponsal DiscOpinión para junio de 1964: Entrega total (Javier Solís), Una copa (Kary Infante), La tabacalera (Antolín), Mosaico sanoja (Chucho Sanoja), La hora (Alberto), Desencanto (Felipe Pirela), No me toquen ese vals (Adela Canales) y Dominique (Las Dominicas). *Discomanía*, No. 63, Madrid, España, junio de 1964, p. 23.

<sup>96</sup> AGN, FM, CMC-MEEC, Caja 8, Carpeta 4, Correspondencia recibida f. 67, 5 de mayo, 1964. Que grabaciones de Margarita Cueto y Carlos Mejía,

necesario destacar la presencia en Ibagué, en 1965, del mexicano Antonio Aguilar con su esposa Flor Silvestre.<sup>97</sup> no son pocas las películas que los artistas mexicanos han protagonizado y que han sido exhibidas en las salas de todo el país desde más de una década antes de su arribo a Colombia.

Aún falta un ingrediente al panorama musical internacional colombiano: las presentaciones y comentarios evidencian que, entre los extranjeros, los aires antillanos, mexicanos, españoles y argentinos son los de mayor gusto, y artistas de la nueva ola ya tenían tarima en el país; no obstante, según anuncia la publicación española *Discomanía*, durante 1964 los artistas extranjeros más vendidos en Colombia son: "Estrellita del Llano, Dueto Miseria, *Los Beatles*, Leo Dan, Angélica María, Fernando Valadés (sic) y Alfredo D'Angelis"; mostrando que el grupo de Liverpool también ha surtido efecto en el país. Según esta publicación, 161 canciones fueron éxito en el 1964: 100 colombianas, 17 mexicanas, 13 argentinas, 8 puertorriqueñas, 6 cubanas, 4 brasileñas, 3 estadounidenses, 3 venezolanas y 1 de Inglaterra, Japón, Italia, Bélgica, Francia, España y Panamá respectivamente.<sup>98</sup>

---

quienes iniciaron sus carreras a finales de la década de 1920 interpretando aires mexicanos, argentinos, españoles y colombianos, sean reeditadas por Sonolux en 1962, da cuenta de las constancias en el gusto musical; quizá por eso mismo tuvo acogida con temas de esos países y de Cuba, el italiano Tito Schipa.

<sup>97</sup> *El cronista*, Ibagué, 26 de febrero de 1965, p. 6, 27 de febrero de 1965, p. 1, 1 de julio de 1965, p. 6.

<sup>98</sup> *Discomanía*, No. 74, Madrid, España, mayo de 1965, p. 21. Subrayado propio.

Lo que no dice la medición es cuántas de esas canciones colombianas corresponden a aires nacionales o a versiones de cantantes como El caballero Gaucho, Los Trovadores de Barú, Alberto Granados o Nelson Pinedo, de boleros, guarachas, tangos y pasodobles; tampoco si entre las mexicanas están los porros que cantó Tony Camargo o el Bésame morenita de Álvaro Dalmar que cantó Pedro Infante.

Al final de este recorrido temporal, lo que sí se puede decir es que cuando los gobiernos de Eduardo Santos (1938-1942) y Alfonso López Pumarejo (1942-1945) asumieron la tarea de la Encuesta del Folclor, en el territorio nacional, no sólo en las ciudades grandes era consumida música foránea, sin que esto quiera decir que en el país no se oyeran ritmos propios.

También es posible decir que el tránsito constante de músicos y músicas por el país fue dejando elementos en el gusto que tuvieron que irse incorporando en los nuevos intérpretes, vehículo de las músicas viajantes. Piénsese primero en Juan Arvizu, Margarita Cueto o Carlos Mejía, mexicanos que sumaron a su repertorio aires ibéricos y de la América hispana, y que aún después de 30 años seguían siendo favorecidos por el público; después véase a Olimpo Cárdenas, un ecuatoriano que decide vivir en Colombia y que termina sumando a los pasillos de su terruño, además de tangos, algún bolero mexicano que inmortaliza un cantante boliviano como Raúl Shaw Moreno.

De igual manera, la mirada a este tránsito junto con los escalafones musicales planteados en varias publicaciones soportan la afirmación de que las músicas argentinas, mexicanas y antillanas primero (atravesadas todas por el bolero); las españolas, ecuatorianas y peruanas después; son aquellas que,

en el período que atañe, lograron con mayor evidencia mantener su cualidad de viajantes y, a la vez, arraigarse como propias (lo que terminará conformando nuevas músicas); no es coincidente que sean tantas las versiones que resultan grabadas de una misma canción, incluso por el mismo cantante, como tampoco lo es que los intérpretes internacionales graben y compongan canciones que halagan a su país anfitrión.

Por supuesto la relación es de doble vía, es decir, músicas colombianas viajaron a otras latitudes, como se verá en el siguiente aparte, pero al final el diálogo de éstas suscita efectos en el consumo de las poblaciones que acceden a ellas a través de la radio, los discos en victrolas o en las radiolas, las compañías de artistas que hacen periplos por múltiples territorios o por los músicos locales que asumen, como ya lo ha mostrado Carolina Santamaría,<sup>99</sup> un repertorio a partir del gusto común y la moda. Algo de esto contienen los acápites que completan esta parte del trabajo.

### 3.2. Apologías, diálogos y periplos en los músicos (y las músicas) colombianos

Suficiente se ha hablado de la preponderancia que en la primera mitad del siglo XX se daba a las músicas andinas nacionales lo que, dada su permanencia, logró instaurar figuras como Pedro Morales Pino o Emilio Murillo, que fueran émulos del "*verdadero folclor*"<sup>100</sup> e intérpretes que se mantuvieron en ese entonces

---

<sup>99</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros...*

<sup>100</sup> Cf. AÑEZ, Jorge, *Canciones y recuerdos*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1951; ZAMUDIO, Daniel, "El folclore musical en Colombia", en DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y*

como los más destacados del género; no obstante ese relieve que continuó en las notas de prensa, para la década del 40 del siglo XX las músicas viajantes han dejado una huella imborrable en el gusto y, por ende, en los intérpretes colombianos, lo que valdrá críticas y especulaciones sobre la "deformación" del folclor de cuenta de la presencia en radio de "rumbas, boleros y joropos",<sup>101</sup> cuya mirada está puesta, como se ha anotado, en los intercambios comerciales antes que en el "fortalecimiento del espíritu nacional".

Se ha dicho antes que hubo canciones del repertorio colombiano asimiladas, momentánea o permanentemente, por intérpretes foráneos; aquello ocurrió en los países donde transitaban estos músicos que esperaban, con esta estrategia, allanar el camino a los oídos populares; pero a la vez, esto facilitó el tránsito de las músicas *exóticas* por los países en el itinerario de los cantantes. En el mes de marzo de 1942 se anuncian en La Habana los varios discos que tiene a la venta la RCA Victor con la voz de Pedro Vargas, "El ruiseñor de las américas"; entre las grabaciones del tenor mexicano disponibles en Cuba, con el número 83198 aparecen el bambuco El trapiche y la Guabina chiquinquireña.<sup>102</sup>

A la vez que el mexicano llega a los hogares cubanos con bambucos y guabinas, en Medellín se presenta el

---

*folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71, (Vol. 1), Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 398-421.*

<sup>101</sup> *Micro*, No. 53, Medellín, septiembre de 1943. En este contexto, el término joropo alude, más que a la música llanera, a la acepción de la palabra de "fiesta".

<sup>102</sup> *Radioguía*, Año VIII, No. 93, La Habana, Cuba, marzo de 1942, p. 35.

dueto Mexicano,<sup>103</sup> compuesto por dos cartageneras que cantan bambucos y diversidad de aires "indo-americanos" y la caleña Lucy Figueroa, quien se especializa en músicas foráneas y se dedica a cantar tangos en la radio nacional; Gonzalo Rivera, de Aguadas, Caldas, pasa de cantar canciones de Agustín Lara a Rigoletto, con Alba del Castillo (Libia Ochoa) quien también interpreta aires populares en la radio; conviviendo con Obdulio y Julián, dueto consagrado a los aires andinos colombianos y con amplio reconocimiento;<sup>104</sup> Obdulio Sánchez, luego en carrera como solista y con otros acompañantes, también interpretó tangos.

Para 1944 el colombiano Carlos Julio Ramírez se presenta en el teatro Colón de Argentina, su repertorio ya contiene, además de aires colombianos, españoles y del resto de Hispanoamérica. Fortich y Valencia<sup>105</sup> que interpretan porros, entre otras músicas del Caribe colombiano y géneros antilla-

---

<sup>103</sup> Un ejemplo diciente del gusto por la música mexicana en el país es el conjunto que tenía el guerrillero liberal Guadalupe Salcedo: "Las labores del campo [el abigeato] y la instrucción militar [que le daba un amigo exmilitar que llevó a trabajar con él] eran complementadas con su afición a la música. Conformó un grupo donde lo acompañaba Enrique Álvarez, apodado *Lorito*, y su instructor militar Víctor Blanco. Con un repertorio de joropos, corridos y rancheras mexicanas recorrían la región de parrando en parrando. No ocultaba su gusto por las mujeres bonitas, por los buenos caballos y monturas". VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, p. 462.

<sup>104</sup> *Micro*, No. 52, Medellín, julio de 1943; *Micro*, No. 53, Medellín, septiembre de 1943; *Micro*, No. 56, Medellín, febrero de 1944.

<sup>105</sup> Este grupo, como se mostrará más adelante, provee un ejemplo de la tensión ente las músicas caribeñas y andinas; el tránsito se hace evidente con la nota de dos páginas que le dedicará poco tiempo después *Micro* a la chirimía.

nos, registran exitosas audiciones en las emisoras radiales la emisora La voz de Medellín y la Nueva Granada de Bogotá. Vuelven al país el guitarrista Antonio Rivas, de Perú, y el barítono Alberto Ángel Vallejo, de Venezuela y Ecuador. El teatrero tolimense Carlos Emilio Campos "Campitos", quien con su compañía de teatro habría de recorrer el país, llevando de paso varios músicos, es recurrente en los medios; forman parte de la élite radial el cantante Luis Macía con José María Tena<sup>106</sup> y José Rozo, ambos compositores y directores que, además de dirigir orquestas radiales y acompañar en grabaciones a una importante variedad de artistas nacionales y extranjeros, compusieron obras en distintos campos, incluyendo la zarzuela, de la que Tena tuvo compañía.<sup>107</sup> Al mismo tiempo, en Sogamoso, Boyacá, el periódico *Acción Cívica* da cuenta de que esta ciudad tiene una orquesta local que anima fiestas realizadas allí, en los llanos del Casanare.<sup>108</sup>

En ese mismo año Berta Cardona,<sup>109</sup> cantante nacional, se encuentra en Venezuela y de tránsito hacia México, Cuba, Panamá y Puerto Rico; la intérprete confirma en la entrevista dada a la revista *Mi-film* de Caracas y transcrita en medios colombianos, que su preferencia está en los tangos y la can-

---

<sup>106</sup> Aunque Tena es español de nacimiento, su reconocimiento en las músicas colombianas en la amplia estancia que ya entonces tenía en el país hace que se prefiera ponerlo como músico colombiano antes que como extranjero.

<sup>107</sup> *Micro*, Nos. 55-59, Medellín, de 1944.

<sup>108</sup> *Acción cívica*, No. 14, Sogamoso, 7 de marzo de 1944, p. 4.

<sup>109</sup> Una pesquisa sobre la discografía de la cantante arroja que para 1958 habría grabado un disco cuya portada tiene ediciones en francés e inglés con aires andinos y tropicales colombianos.

ción española, pero que incluye aires de los países a los que se dirige en sus presentaciones y, en Colombia, el barranquillero Luis Carlos Meyer canta un bolero de autoría colombiana: Cartagena.<sup>110</sup> Entretanto, en Argentina, 3 de los 4 grupos en el listado de éxitos de la revista *Sintonía* son o interpretan aires colombianos:<sup>111</sup> Emilio Sierra y su orquesta con los porros El negrito satanás y Esto es bailar, la conga La reina de la alegría, los bambucos Adentro los de corrosca (fiestero) y Cariñito, Las rumbas criollas Borrachita y parrandera y Caleñita, y el bolero Orgullo; José A. Rivera y su orquesta con el bolero Corazón y el porro Jorgito tiene novia; y Arroyo y Peláez con el pasillo Colombia, la rumba criolla Rica zamba, el porro Yo no quiero mujer y el bambuco Linda porteña.<sup>112</sup>

En 1946, para el cuarto aniversario de la muerte de Emilio Murillo, reconocido compositor y defensor de la música colombiana, es decir, de la música andina colombiana, el "semanario popular ilustrado"<sup>113</sup> *Clarín* le dedica su portada

---

<sup>110</sup> *Micro*, No. 58, Medellín, de 1944, p. 18. Son las letras de Cartagena y de La guabina chiquinquireña las que comparten página con el mencionado tango Infamia, que cantara en Colombia La alondra gaucha.

<sup>111</sup> Como suele suceder en las revistas argentinas del período estudiado, se ubica a Colombia en Centroamérica.

<sup>112</sup> *Sintonía*, No. 445, Buenos Aires, Argentina, 1 de marzo de 1944, p. 63. Esta revista, enfocada en los medios y las artes, registrará como suceso la visita de María Eugenia Rojas, la hija del presidente colombiano, y la transmisión especial de televisión que se hizo en su honor. *Sintonía*, No. 564, Buenos Aires, Argentina, marzo de 1954, pp. 12-13.

<sup>113</sup> Que debía en efecto ser popular dadas las numerosas crónicas rojas, datos curiosos e historietas (entre las que se cuenta Tarzán) con las que cuenta el impreso.

y varias páginas a su recuerdo,<sup>114</sup> evocando el viaje que hizo a España para difundir la música nacional. La imagen de Murillo como apóstol de la música nacional hace que se destaque su relación con Carlos Gardel a quien se dice que, durante en su encuentro en Bogotá, le entregó algunos bambucos, entre los que se menciona Hambre tenía la madre, los cuales saldrían en futuras películas del argentino.<sup>115</sup> Será durante ese año Luis Carlos Meyer, en México, grabará con la orquesta del mexicano Rafael de Paz los porros Micaela, del propio Meyer, y El gallo tuerto, de José Barros.<sup>116</sup>

Un año después, en 1947, Nelson Pinedo inicia su carrera como cantante profesional en su natal Barranquilla,<sup>117</sup> primero con los Olímpicos del Jazz de Julio Lastra y luego con la Emisora Atlántico Jazz Band, dirigida para entonces por Pacho Galán; el repertorio con el que Pinedo amenizaba fiestas de hoteles y balnearios, aparte de porros, cumbias y boleros, incluía canciones en inglés de Frank Sinatra, Bing Crosby y Benny Goodman. Antes de su llegada a la Sonora Matancera, en su paso y colaboraciones con distintas agrupaciones, como la de Antonio María Peñaloza, don Américo y sus Caribes y la

---

<sup>114</sup> *Clarín*, Año 1, No 31, Bogotá, 1946.

<sup>115</sup> La nota aparece en la conmemoración del 29 aniversario de la muerte de Gardel y es acompañada con la letra del bambuco. *Mundo de tango*, No. 4, Medellín, diciembre de 1964.

<sup>116</sup> PÉREZ VILLAREAL, Fausto, *Nelson Pinedo...* p. 37.

<sup>117</sup> Juan Arvizu, Ortiz Tirado, Daniel Santos, Leo Marini, René Cabel, Esther Borja y Luis Alcaraz son algunas de las voces que, según el propio Pinedo, marcaron su gusto antes de dedicarse al canto.

orquesta Alma de España (u Orquesta Casino de Sevilla), el barranquillero interpretó bundes, pasillos, pasodobles y tangos.<sup>118</sup>

Será Pacho Galán, con el porro A la carga, el ganador del concurso de 1948 para definir el himno de la campaña de Jorge Eliecer Gaitán,<sup>119</sup> dando cuenta del gusto musical de los sectores que acompañaban al caudillo liberal, pero también del paulatino ascenso social de esta música.

La campaña gaitanista tenía un fondo de música popular. Esta fue quizá su innovación más significativa, ya que eludía el discurso tradicional entre dirigentes y dirigidos en Colombia... *Las canciones gaitanistas eran porros, un ritmo popular bailable poco conocido por las élites...* estas innovaciones en la política colombiana parecen conocidas y triviales. Pero sus implicaciones no se deben menospreciar. Gaitán le estaba llegando al pueblo como nadie antes había soñado hacerlo. No tenía que convocar a sus partidarios a la plaza pública, sino que podía dirigirse a ellos en sus horas de descanso. Ingresaba a sus hogares convirtiéndose en parte de su vida diaria. Sus partidarios se congregaban en torno a la radio para oír sus programas y sus discursos y para bailar los ritmos de la campaña. Las noticias emocionales de Guzmán, la oratoria apasionada de Gaitán y los ideales románticos intercalados con los porros creaban lazos entre el jefe y sus seguidores que ningún otro político podía emular. Los convivalistas sentían que

---

<sup>118</sup> PÉREZ VILLAREAL, Fausto, *Nelson Pinedo...*

<sup>119</sup> STEVENSON SAMPER, Adlai, *Pacho Galán el rey del merecumbé*, Barranquilla, La iguana ciega, 2015, p. 53.

las reglas del juego cambiaban sin su participación. El gaitanismo estaba en todas partes, en sitios donde nunca antes había penetrado la vida pública.<sup>120</sup>

Al año siguiente, el compositor atlanticense ganaría el premio de música Coltejer<sup>121</sup> con el pasillo Te quiero,<sup>122</sup> otro caribeño que compone aires andinos con suficiente soltura como para ganar concursos es Antonio María Peñaloza,<sup>123</sup> nativo del Magdalena y recordado por Te olvidé, canción de relieve internacional emblemática del Carnaval de Barraquilla, que acompañó a cantantes como Nelson Pinedo o Estercita Forero y alternó en escenarios, por ejemplo, con Fortich y Valencia. Lucho Bermúdez también cuenta con aires andinos entre sus composiciones;<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> BRAUN, Herbert citado en JIMÉNEZ LARROTA, Ángel N. "El gaitanismo en Boyacá: elecciones y crisis de la República Liberal" en GUERRERO BARÓN, Javier y ACUÑA RODRÍGUEZ, Olga Yanet (comp.) *Para reescribir el siglo XX. Memoria, insurgencia, paramilitarismo y narcotráfico*, Medellín, La Carreta, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2011, p. 310. Subrayado propio.

<sup>121</sup> En Colombia, las textiles Fabricato y Coltejer fueron auspiciadoras primordiales de la radio y, dentro de su pugna por el protagonismo radial organizaron y promovieron varios concursos musicales, algunos de ellos que alcanzaron algún prestigio y varias ediciones, con ánimo de "rescate" de la música nacional. Al respecto se pueden ver las obras citadas de Héctor Rendón, Carolina Santamaría y Sergio Santana con Rafael Bassi.

<sup>122</sup> STEVENSON SAMPER, Adlai, *Pacho Galán...* p. 53.

<sup>123</sup> Peñaloza es de la misma generación y formación que Pacho Galán y Lucho Bermúdez y para 1946 ya contaba con presentaciones fuera del país. Además en la primera mitad de los años 40 estaba en Bogotá con presencia en el Club Campestre y en emisoras Siglo XX. *Micro*, No. 59, Medellín, 1944; *Micro*, No. 61, Medellín, 1949; STEVENSON SAMPER, Adlai, *Peñaloza en tono mayor*, Barranquilla, La iguana ciega, s.f.

<sup>124</sup> *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949.

un caso excepcional es el de José Barros, que compuso prácticamente en todos los aires que sonaron en el país, incluyendo rancheras y tangos; otro caso recordado es el del barranquillero Julio Erazo, compositor del tango *Lejos de ti*.<sup>125</sup> El caso inverso se verá en compositores como Marfil, Julio Torres y Alex Tovar que, siendo originarios del área andina lograron éxito con composiciones de corte tropical; dando cuenta, por un lado, de la aceptación y adaptación de los distintos aires por parte de los compositores y, por el otro, de la búsqueda de estos de la empatía de las audiencias con sus obras. También hay extranjeros que se atreven a la composición de aires andinos colombianos: el argentino José María Barone creó por lo menos una canción catalogada como pasillo colombiano, *Pobre tristeza*,<sup>126</sup> lo que responde al gusto que hubo por este aire fuera de Colombia, por ejemplo en México, mientras se criticaba al porro; la letra del pasillo *Romance de mi destino*, grabado como *El buque fantasma* en 1952 por la mexicana La Panchita, es descrita como melancólica y bonita; en Argentina la letra de *Flores negras*, pasillo de Julio Flórez que grabara Carlos Gardel, es una de las solicitadas por los lectores de *Cantando*,<sup>127</sup> sin embargo, la revista dirá que su

---

<sup>125</sup> *Mundo de tango*, No. 2, Medellín, 1963.

<sup>126</sup> *Radiomelodía*, No. 20, Buenos Aires, Argentina, 24 de agosto de 1954, p. 6. En 1962 aparece junto con twist, foxtrot y otras "preferencias de la juventud" la letra de *La novia gordita*, presentada como bambuco de Onega y Casal, pero no se encontró referencia ni de la canción ni de los compositores como colombianos. *Cantando*, No. 267, Buenos Aires, Argentina, 15 de mayo de 1962, p. 27.

<sup>127</sup> Este pasillo es recurrente en el repertorio argentino como muestra una crítica de *Sintonía* al cantante Jack Erick: "el muchacho tiene muy buena voz y sabe elegir su repertorio de música americana, sólo que cuando canta 'Flores negras' en castellano pero con acento extranjero tratando de

letra y música son de Rafael D'Agostino,<sup>128</sup> de igual manera, Óscar Larroca grabaría para la Victor en Argentina los pasillos *Lamparilla y Sombras* (ecuatoriano).<sup>129</sup>

Los aires andinos son reconocidos, entonces, tanto en el extranjero como en el interior y los Hermanos Hernández fueron unos de sus principales exponentes en la década de 1940, formando parte de los músicos que sirvieron de ejemplo de "lo nacional" para los círculos "cultos" del país. También forman parte de este grupo las Masas Corales del Conservatorio de Ibagué, que se presentarán en 1948, año de la separación de los Hernández, en la Conferencia Panamericana que se realizó en Bogotá y que dio origen a la Organización de Estados

---

imitar a Bing Crosby, la presión me sube a veinticinco". *Sintonía*, No. 576, Buenos Aires, Argentina, marzo de 1955, p. 10.

<sup>128</sup> En distintos números de revistas mexicanas y chilenas se encuentra la letra y alusiones al pasillo de Flórez, no siempre con referencia al país o a su autor; en una edición de 1954 de *La voz de la Victor* aparece como si la letra fuera autoría de Porfirio Díaz, interpretado por la orquesta de éste y bajo el ritmo de pasodoble, caso que resulta curioso cuando, apenas en 1952, esta obra fue puesta en la misma revista como ejemplo de la música colombiana. Por otro lado la confusión argentina frente a la autoría del pasillo se repetirá en la serie de homenaje a Gardel de la revista *Cantando* por los 25 años de la muerte del cantante. *Selecciones musicales*, No. 41, México, 15 de diciembre de 1952, p. 28; *La voz de la Victor*, No. 69, Santiago, Chile, junio de 1954, p. 31; *Cantando*, No. 45, Buenos Aires, Argentina, 11 de febrero de 1958, p. 6; No. 170, 5 de julio de 1960, p. 38; No. 229, 22 de agosto de 1961, p. 22.

<sup>129</sup> *Cantando*, No. 242, Buenos Aires, Argentina, 21 de noviembre de 1961, p. 16.

Americanos (OEA); es destacable que en el repertorio de la presentación también cantaron canciones llaneras.<sup>130</sup>

Retomando el panorama de final de los años 40 en el país, en 1949 la llegada de la orquesta de Lucho Bermúdez con la voz de Matilde Díaz como orquesta de planta del Hotel Nutibara de Medellín<sup>131</sup> concuerda con su aparición en la portada de la revista *Semana* (imagen No. 3). Aunque en algunos sectores la música de Bermúdez aún no sea entendida como parte del folclor:

Colombia tiene en Matilde Díaz un real valor en interpretaciones del género menor: boleros, guarachas, porros, paseos, etc. Con el 'agravante' de que se destaca rotundamente, también, cuando pone su voz al servicio de páginas *auténticamente folklóricas*. Fuera este otro país y ya Matilde andaría por el mundo en centenares de

---

<sup>130</sup> El evento mereció cobertura de la prensa nacional desde el ensayo; el repertorio del grupo en la presentaciones de Bogotá de 1948 incluía: Marcha turca, Arrurú, Guabina, La canción de Platoff, Galerón llanero, O sole mio, Pescador, Borrachito, Bunde, Alma llanera, La guabina tolimense; en 1949 las Masas también interpretarán boleros. PARDO VIÑA, Carlos Orlando, *Itinerario de una hazaña*, Ibagué, Pijao Editores, 1997, pp. 77 y 89. Según cuenta Andrea Hernández Guayara, la participación en las Masas obedecía exclusivamente al resultado de las audiciones, sin que constan exclusiones de otro orden. Andrea Hernández Guayara, docente Conservatorio del Tolima, entrevista personal, Ibagué, 17 de junio de 2013.

<sup>131</sup> La posibilidad de entrada a los escenarios de alcurnia de la música del Caribe se da, en buena medida, por el formato de *big band* que toman desde la década del 40 Lucho Bermúdez y Pacho Galán, para mencionar los más reconocidos; la asunción de este formato, relacionado con el jazz y el baile social estadounidense, se dio también entre los años 30 y 40 en la música argentina dando paso a la orquesta típica. PUJOL, Sergio, *Cien años de la música argentina...* pp. 70-78.

discos, diciendo cómo aquí tene-[mos] voces que nada envidian a las que se importan a todo costo.<sup>132</sup>

*Semana* anota la presencia constante de la orquesta en Medellín, Cali y Bogotá, y su paso por Bolivia, Chile y Perú, posicionando porros, sonsonetes, cumbias y guarachas; aún se anima a mirar más allá dentro de la música tropical colombiana, así que muestra como pionero de ésta a José María Peñaranda, cuyas obras han aparecido en películas mexicanas y quien ha debido entrar en disputa en la Argentina por los derechos de El Caimán (canción de 1940) con un "indio guajiro" llamado Crescencio Salcedo;<sup>133</sup> ese Caimán, para entonces, había conquistado Brasil, Uruguay, Chile, Argentina, Rusia y censurado en España. El artículo sobre Bermúdez habla de dos vertientes de la música popular colombiana: la costeña y la del interior; en la primera destaca compositores como Peñaranda, Daniel Lemaitre (Sebastián rómpete el cuero, Pepe), José Barros (Guéreguére, El gallo tuerto, El camaján), Abel Marrugo (La vaca vieja), el escolar Rafael Escalona (El retrato de compae Chipuco, El testamento), Abel Antonio Villa, Pacho Rada y Chema González,<sup>134</sup> sin dejar de

---

<sup>132</sup> *Micro*, No. 62, Medellín, julio de 1949, p. 37, Subrayado propio.

<sup>133</sup> En 1952 la revista mexicana *Selecciones musicales* reseñará, con foto de Salcedo, el caso del pleito a causa de la apropiación por parte de Discos Fuentes de la canción El cafetal. *Selecciones musicales*, No. 35, México, 20 de mayo de 1952, p. 8.

<sup>134</sup> En el artículo, en un recuadro inferior, aparecen "Éxitos de Lucho": Añoranza (bolero), El país (pasillo), Huracán (pasillo), Plinio Guzmán (gaita), Caprichito (sonsonete), Fantasía tropical (bolero), Cadetes navales (porro), Prende la vela (mapalé), Nochebuena (porro), Navidad (mapalé), Amparito (son montuno), Lucrecia (son montuno), Tus recuerdos (pasillo) y Danza negra (cumbia).

mencionar la invención bailable de la rumba criolla por parte de compositores del interior.<sup>135</sup>

En México se publicará ese mismo año sobre la industria musical colombiana que, aunque se está especializando en porros,<sup>136</sup> paseos vallenatos y cumbias, con discos como los de la orquesta de Lucho Bermúdez y de Bovea y sus vallenatos, no ha dejado de lado pasillos, bambucos y canciones románticas, como lo evidencia la permanencia en las casas disqueras de los duetos Espinosa y Bedoya (que se separará ese año), Garzón y Collazos y del Dueto de Antaño, y lo ratifican los homenajes por las bodas de plata de Obdulio y Julián.<sup>137</sup> Esta presencia de lo andino es coherente con el homenaje que se realizó, también en 1949, con la participación de Obdulio y Julián y de Alfonso Ortiz Tirado, a uno de los principales exponentes de estas músicas desde finales del siglo XIX, el compositor y tiplista Pelón Santamarta.<sup>138</sup>

Justamente gracias la estadía de Ortiz Tirado en Colombia, Gilma Cárdenas tendrá la oportunidad de compartir micrófono con él en la Cadena Radial Colombiana (Caracol); además de Cárdenas, formaba parte de los músicos de planta de esta cadena José María Tena quien, aparte de su coral, acompañaba los bambucos, pasillos y boleros rancheros del Dúo Maravilla (las Hermanas Ortiz), a la vez que se presenta allí, de manera

---

<sup>135</sup> *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949.

<sup>136</sup> La relevancia que alcanza el porro en el contexto internacional es tal que merece que Carlos Julio Ramírez hable de su presencia en distintos países del mundo. *Micro*, No. 61, Medellín, 1949.

<sup>137</sup> *Selecciones musicales*, No. 12, México, 13 de octubre de 1949, p. 91.

<sup>138</sup> La caleña Chila Ramos, nieta de Santamarta, está incursionando ese mismo año en la interpretación de la música andina. *Micro*, No. 61, junio de 1949.

exclusiva, el tenor Carlos Julio Ramírez, quien en una entrevista alabará la labor de las Masas Corales del Conservatorio de Ibagué.<sup>139</sup> Para entonces, otro tenor colombiano, Luis Dueñas Perilla, se presenta en Nueva Granada; en el horario de las 8 de la noche la emisora La Voz de Colombia tiene en vivo blues, swing y música popular estadounidense con Gloria Ruth Gómez, "Gloria Lee"; el joven Sergio Camargo Spolidore, músico boyacense, empieza a ser reconocido como director y compositor de valía; y la compañía de Campitos estará en Líbano e Ibagué, Tolima. Entretanto, en Argentina, Fortich y Valencia triunfan en Buenos Aires y, en Radio Mundo, Cecilia Chávez,<sup>140</sup> acompañada del guitarrista Pedro de Castro, interpreta aires colombianos.<sup>141</sup>

En diciembre del año siguiente *Semana* le da la portada a Julio Torres, un músico que vive en Bogotá y que, sin haber conocido el mar, se convirtió en uno de los principales compositores de músicaailable del país; Torres, con el grupo los Alegres Vallenatos, ya ha grabado los éxitos El aguacero y

---

<sup>139</sup> En ese momento el tenor ya habría aparecido en Hollywood en la película "Escuela de sirenas". La permanencia de Ramírez en el país trascenderá por mucho a 1963, año en el que en México se habla del éxito del intérprete en Colombia. *Audiomúsica*, Año IV, No. 78, México, 1 de enero de 1963.

<sup>140</sup> Posiblemente Cecilia Chávez sea la hermana de la famosa cantante Berenice Chávez, con quien empezó su carrera artística.

<sup>141</sup> *Micro*, Nos. 60-62, Medellín, 1949; *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949; *Radiolente*, No. 1, Medellín, octubre de 1953. Los números de *Micro* de esas fechas, junto con varias letras de canciones internacionales contienen también: los bambucos Rosalinda de Tocayo Ceballos; Serenata, sin autor; Amor campesino con música de Luis Uribe Bueno y letra de Víctor Romero; y Gitanilla, anónimo con letra de T. Gutiérrez Calderón; Rondalla, vals de Alfonso Esparza; el porro Don Gonzalo; y Si u no (sic), tonada campesina de Sergio Camargo Spolidore.

Los camarones. El artículo menciona dentro de la categoría de músicas populares a Emilio Murillo, Alejandro Wills y Jorge Añez e ilustra cómo la músicaailable colombiana ha logrado reemplazar en las festividades de diciembre a la antillana (y al bolero mexicano ejemplificado en Los Panchos) que dominaba hasta hacía años esas fechas; el listado de las 10 canciones más populares de 1950 propuesto por la revista, todas ellas acompañadas de las letras, no contiene ningún aire andino.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Los camarones (merengue), El aguacero (paseo), Yo fui la callejera (bolero), *María Cristina* (guaracha), Salsipuedes (porro), La cocaleca (tamborera panameña), Qué te parece cholito (tamborera panameña), La piña madura (parranda), Allí donde tú sabes (bolero) y Contigo (bolero). *Semana*, No. 219, Bogotá, diciembre de 1950, pp. 26-28.

**Imagen No. 3.** Lucho Bermúdez. Un oligarca del ritmo



Lucho Bermúdez ejemplifica los viajes de las músicas colombianas tanto fuera como dentro de las fronteras del país, porros, gaitas y cumbias que otrora fueran proscritos a los salvajes, le merecen el título de "oligarca".

Fuente: *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949.

La barranquillera Estercita Forero, exponente de la músicaailable y otros aires caribeños, que en 1943 hacía giras nacionales como vocalista de Juan Manuel y sus vagabundos, inicia un periplo en 1951 que la lleva a Panamá, Venezuela, Santo Domingo, Cuba, Puerto Rico y Estados Unidos, siendo uno de sus aires más recurrentes el porro.<sup>143</sup> Un año después el porro San Fernando, de Lucho Bermúdez, aparecerá en el listado de las más populares de 1952 en México, donde la versión de Benny Moré será uno de los discos más vendidos por la Victor, así como la interpretación del propio Bermúdez (a veces confundido con "Licho") para Musart; además se distribuyen allí las versiones de la orquesta de Rafael de Paz, Ramón Márquez, Domingo Vernier y Los xochimilcas.<sup>144</sup> En 1952 aparecerán en el mercado, con la voz de Matilde Díaz y el acompañamiento de la orquesta de Bermúdez, los porros Bolombolo y Ahí viene el cochero.

A pesar del auge allende las fronteras de las músicas del Caribe, el "heredero insigne" de la composición andina, José A. Morales sentencia: "La verdadera música folklórica, para mí, es el bambuco, el pasillo y la guabina, y entre esas, la verdaderamente folklórica, la guabina. [La música de la costa] es un ritmo muy agradable al oído, pero no construye

---

<sup>143</sup> *Micro*, No. 54, Medellín, noviembre de 1943, pp. 38-39; No. 59, septiembre de 1944, p. 68; SANTANA ARCHBOLD, Sergio, BASSI LABARRERA, Rafael, "Segunda salida internacional: un colombiano en La Habana", SANTANA ARCHBOLD, Sergio y BASSI LABARRERA, Rafael (coord.), *Lucho Bermúdez...* p. 129.

<sup>144</sup> *Selecciones musicales*, No. 27, México, 20 de mayo de 1951, pp. 10, 23; No. 28, 1 de julio de 1951, pp. 5, 10; No. 52, 15 de noviembre de 1952, p. 20; en el mismo listado que cubre desde 1935 aparece Mi cafetal en la selección de 1952.

absolutamente nada".<sup>145</sup> Los vacíos identificados por Morales no parecen extenderse a los aires extranjeros si se tiene en cuenta que su primera composición, consignada en 1939, fue un tango; de ese año data también su primer bambuco, al que prosiguieron varios boleros grabados por RCA y por Odeon.

Más allá de percepciones internas, en 1950, la versión chilena de la revista *La voz de la Victor*, anota que "Carlitos Llanos tiene la orquesta más tropical de Chile, la prueba la tenemos en su nuevo disco con 'LAMÚCURA', el porro sensacional del momento..."<sup>146</sup> y que "'El Porro' es el son preferido entre el público latino, dado el colorido que halla en su ritmo y la sencilla festividad de sus argumentos",<sup>147</sup> en 1952, hablando de los bailes de América dice de Colombia: "Nación romántica y sentimental, autora de los famosos **Pasillos**, baile suave y agradable, semejante al vals, de tema siempre amoroso ('Flores Negras'). El **Porro**, en cambio, es rápido, vibrante y picaresco

---

<sup>145</sup> *Candilejas*, No. 12, Bogotá, 1956, p. 17.

<sup>146</sup> *La voz de la Victor*, No. 28, Santiago, Chile, marzo-abril de 1950, p. 2. La letra de *La múcura* volverá a aparecer en la revista, por ejemplo, en 1959, otra vez anunciando la interpretación de Carlitos Llano, diciendo que el autor es Paco Fuente. *La voz de la Victor*, ND, Santiago, Chile, septiembre de 1959, p. 14. Otro ejemplo de la relevancia de esta canción en el ámbito internacional es la presencia de su letra en uno de los números extra de la publicación mexicana *Selecciones musicales* cuyo contenido se centra casi exclusivamente en artistas mexicanos y residentes en aquel país, lo mismo que las letras de canciones compiladas son de autores o popularizadas por músicos de esa nacionalidad. En esta publicación se le otorga la autoría a Antonio Fuentes, *Selecciones musicales*, Extra No. 1, México, 1 de enero de 1965, p. 64.

<sup>147</sup> *La voz de la Victor*, No. 47, Santiago, Chile, mayo de 1952, p. 21.

('Se rompió la Múcura')'.<sup>148</sup> Anuncia además, entre sus novedades un disco de 45 rpm. grabado por Los Magos que consta de la canción Mi cafetal (o El cafetal) y el porro El aguacero (en la versión de 78 rpm. ambas canciones aparecen como porro), otro del trío Atlántico<sup>149</sup> con el porro El tigre de la montaña y el "joropo" Galerón llanero y uno más del mexicano Tony Camargo con la orquesta de su compatriota Rafael de Paz, interpretando El bayón y el porro El alacrán: "un disco muyailable, nos ofrece los ritmos que encuentran mayor acogida entre la juventud latinoamericana"; tanto Mi cafetal como El aguacero hacen parte del cancionero de la revista.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> *La voz de la Victor*, No. 48, Santiago, Chile, junio de 1952, p 7. Subrayado en el original.

<sup>149</sup> El trío Atlántico está conformado por tres caleños y esta revista de la RCA los anuncia en Chile en 1952, cuando ya han recorrido, desde 1950, Panamá, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina, fue en ese año que el conjunto grabó en ese país, además del Tigre de la montaña y El galerón llanero, Los porros Doña Carlota y Se rompió la múcura, que dirá la revista, es una respuesta a la "guaracha" La múcura; ambas letras aparecen en el mismo número de la publicación. *La voz de la Victor*, No. 57, Santiago, Chile, mayo de 1952, pp. 3, 21-22, 27, 30.

<sup>150</sup> *La voz de la Victor*, No. 50, Santiago, Chile, agosto de 1952, p. 20-24. Frente a las novedades reza en una viñeta: "Un gran conjunto vocal debuta para nuestro Sello. Se trata de *Los Magos*, especializados en la interpretación de porros a la manera auténtica de Colombia. '*Mi Cafetal*' y '*El Aguacero*' serán todo un éxito en nuestro público" (subrayado en el original). En mayo del 53 aparecen nuevamente Los Magos en la sección de novedades con el porro Micaballo alazán y el "merengue colombiano" Elsancocho, y en septiembre con El mochilón y La vieja de Panco. *La voz de la Victor*, No. 58, Santiago, Chile, mayo de 1953, p. 11; No. 62, septiembre de 1953, p. 15. Los Magos también llegarán a México con Mi cafetal: *Selecciones musicales*, No. 32, México, 1 de febrero de 1952, p. 9; No. 33, 1 de marzo de 1952, p. 6.

Chile y Argentina son nichos importantes de la música del caribe colombiano, catalogada la mayoría de las veces como porro, ganando espacio a la presencia de sus letras y promoción incluso en revistas como *Cantando*, dedicadas al tango. Así, *Me duele aquí y Salsipuedes*, en la voz de Matilde Díaz con la orquesta de Lucho Bermúdez, están entre las favoritas en junio de 1953,<sup>151</sup> como lo hace dos años después otra composición de Bermúdez en versión de Rafael de Paz;<sup>152</sup> la popularidad del porro y, luego, del merecumbé *Aycosita linda* de Pachó Galán, de innegable permanencia,<sup>153</sup> abrirán paso a varias versiones,<sup>154</sup> composiciones e intérpretes, colombianos y no colombianos.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> *La voz de la Victor*, No. 59, Santiago, Chile, junio de 1953, p. 11. En 1954 aparece la letra de un porro llamado *Deme usted la bolita*, interpretado por la orquesta de Izidor Handler y la voz de Jorge Belmar, con la autoría de Rafael Godoy. *La voz de la Victor*, No. 74, Santiago, Chile, noviembre de 1954, p. 27.

<sup>152</sup> *La voz de la Victor*, No. 76, Santiago, Chile, enero-febrero de 1955, p. 10.

<sup>153</sup> *Cantando*, No. 34, Buenos Aires, Argentina, 26 de noviembre de 1957, p. 25; No. 36, 10 de diciembre de 1957, p. 27; No. 39, 31 de diciembre de 1957, p. 11. Además, en varios números se hace referencia a la interpretación de estos éxitos por orquestas argentinas, así como composiciones locales bajo ese ritmo, de las que llama la atención *Merecumbé chiquita*, por decir que la que aparece es una "versión en español", lo que hace suponer que la original fue compuesta en otro idioma. *Cantando*, No. 61, Buenos Aires, Argentina, 3 de junio de 1958, p. 18.

<sup>154</sup> *La voz de la Victor*, No. 81, Santiago, Chile, agosto de 1955, pp. 8-9, 1; No. 94, marzo de 1957, p. 7; No. 96, septiembre de 1957, p. 11; No. 84, noviembre-diciembre de 1955, p. 6.

<sup>155</sup> Por ejemplo: Mario Aguilera con la orquesta de Federico Ojeda; El negrito nervioso; Jackie Kohan y su orquesta o los Hermanos Reyes, que interpretarán temas como *María Victoria*, *Espinita*, *Merecumbé*, *Carmen* y el porro o *La media naranja*. No puede perderse de vista, de todas formas, que tanto música como letra de *Espinita* son del mexicano Nicolás Jiménez; y, nuevamente en *La voz de la Victor*, aparecerá como bolero mambo.

El reconocimiento alcanzado por Galán lo llevó a una gira nacional e internacional que incluyó, en 1959, a Ibagué.<sup>156</sup> La aceptación del merecumbé, acarreará al reconocimiento de un argentino en su difusión:

Carlos Argentino [...] Decidió viajar a Colombia en 1953 con la orquesta de Efraín Orozco y en febrero de 1956 se trasladó a Cuba [...] es la figura más cotizada en América. Cabe señalar que obtuvo el Disco de oro del sello SEECO en los EE.UU. por haber vendido más de un millón de copias de la canción "Cosita linda".<sup>157</sup>

Efraín Orozco, reconocido compositor e instrumentista colombiano, recorrió el continente con su orquesta (Los alegres Muchachos, primero, y Gran orquesta de las Américas, después), tuvo su base en Buenos Aires por cerca de veinte años y para 1942 era un artista reconocido en Argentina; la relevancia de su agrupación se evidencia en los vocalistas que por allí pasaron (Carlos Julio Ramírez, Gregorio Barrios, Alex Tovar o los argentinos Lita Nelson y Leo Marini) y el interés que, por lo mismo, suscitaba en la prensa.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Despierta la atención que el compositor del himno gaitanista de 1948 haya sido contratado para amenizar la campaña electoral del conservador Guillermo León Valencia en 1960. STEVENSON SAMPER, Adlai, *Pacho Galán...*

<sup>157</sup> *Cantando*, No. 135, Buenos Aires, Argentina, 3 de noviembre de 1959, p. 26.

<sup>158</sup> *Radiolandia*, No. 726, Buenos Aires, Argentina, 14 de febrero de 1942, p. 47; *Radiofilm*, No. 265, Buenos Aires, Argentina, 9 de agosto 1950, p. 30; NIETO NOVOA, Alfonso, *Aires y notas colombianas*, Bogotá, el autor, 2001; PINILLA AGUILAR, José I., *Cultores de la música...*

Por su parte, en enero de 1953, la portada de *Semana* es el dueto tolimense Garzón y Collazos, ya legendarios en aquellos días como cultores de los aires andinos colombianos,<sup>159</sup> el artículo anota varias particularidades de aquel dueto, sin duda permeado por el agotamiento que provoca La Violencia partidista que para entonces suma 7 años en el país, muestra que uno es conservador y el otro liberal,<sup>160</sup> uno toca de oído y el otro es músico de academia, los dos son una forma de resurgimiento de lo andino: se ganaron un espacio en las victrolas de tango, bolero y guaracha, tanto con canciones añejas, anónimas o de símbolos como Pelón Santamarta, Emilio Murillo y Jerónimo Velazco, como con composiciones propias, que les valieron, en ese año, un sonado éxito en Barranquilla; recuerda *Semana* que en 1946 el dueto llegó y se hizo conocer en Bogotá, desde donde recorrió el país (dice el articulista que recogen aires “indo-negroides” y músicas del interior y costeñas, lo que los pone en la vanguardia) y, luego, en Cuba, EEUU y Venezuela.<sup>161</sup>

En 1953, cuando Carlos Argentino sale de su patria, un cantante colombiano se encuentra haciendo una temporada en la emisora Radio Belgrano de ese país: Nico Forero. Un año después “reaparecerá” en las ondas radiales argentinas Cecilia

---

<sup>159</sup> Dentro de estos recuerdos es llamativo el comentario de Camilo Pérez referido a que prevaleció la afición por Garzón y Collazos, más “populares” en su forma de interpretar, por encima de artistas de mayor técnica como Régulo Ramírez. Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

<sup>160</sup> El dueto, que se conforma cerca de 1937, canta *Cámbulos* y *Gualandayes*, bambuco que habla de la convivencia de rojos y azules, colores representativos de los liberales y los conservadores, protagonistas de La Violencia.

<sup>161</sup> *Semana*, No. 328, Bogotá, enero de 1953, pp. 25-28.

Chávez "el alma de Colombia"<sup>162</sup> y continúa en el radar de los medios de ese país el barítono Carlos Julio Ramírez, quien es alabado por su grabación de *Tuve que besarte* y *Un poquito de tu amor*, quien estará en la lista de estrellas que han participado en los programas del principal auspiciador de Radio Belgrano.<sup>163</sup> A la vez, en Colombia, por un lado el dúo Maravilla, colombiano, anuncia un disco dedicado a los aires andinos del país, la orquesta de Manuel J. Bernal acompaña en grabación al español Julio Romero, la de Camargo Spolidore es protagonista en los espectáculos capitalinos y Lucho Bermúdez sigue triunfando en Medellín; y, por el otro, el caldense Noel Ramírez se dedica al tango retomando los temas que cantara Juan Arvizu, se crea el trío Andantino en Antioquia para interpretar, acompañados de guitarra eléctrica, los boleros de Los Tres Diamantes, quizá esperando el éxito que el tumaqueño Tito Cortés está alcanzando con sus imitaciones de Daniel Santos y, por su parte, el dúo Ramírez Arias,<sup>164</sup> hasta entonces dedicado a tangos y pasillos, incursiona en el bolero con las composiciones del también colombiano Edmundo Arias.<sup>165</sup>

La imitación es un camino para entrar y evidenciar el gusto por las músicas y no son pocos los grupos creados con

---

<sup>162</sup> *Radiofilm*, No. 438, Buenos Aires, Argentina, 2 de diciembre de 1953, p. 16; No. 446, 27 de enero de 1954, p. 16.

<sup>163</sup> *Sintonía*, No. 566, Buenos Aires, Argentina, mayo de 1954, p. 31; No. 580, julio de 1955, pp. 22-23, 69.

<sup>164</sup> En el dueto participan el mencionado Noel Ramírez y Obdulio Arias.

<sup>165</sup> *Radiolente*, No. 1, Medellín, octubre de 1953. La revista habla también de que, en Estados Unidos de Norteamérica, el trío Maravilla, al parecer de origen puertorriqueño, toca "plena con sabor a porro y porro con sabor a plena".

esta intención, así como los solistas que afectan su voz, como el mencionado Tito Cortés, para iniciar su carrera emulando alguna estrella, aunque tal práctica no sea siempre reconocida, ni mucho menos halagüeña, lo que se puede constatar con las declaraciones de Uriel Mejía, tenor cuyabro que en 1956 forma parte de la compañía de Campitos y de las Emisoras Nuevo Mundo:

Quiero aclarar una cosa que me incumbe directamente: muchas personas dicen que imito a un cantante célebre, por cierto y mexicano. No creo que mis capacidades tengan que limitarse a imitaciones y que quienes sostienen lo anterior, confunden el material de voz con un estilo.<sup>166</sup>

O la decisión de tomar retos de Víctor Hugo Ayala en 1957

Sin duda acongojado porque decían que imitaba a Ortiz Tirado, Víctor resolvió hacer de 'Congoja', antaño éxito de Juan Arvizu y 'hogañón' de Alfredo Sadel, una linda creación. La orquesta le ayudó al hombre, y 'Congoja' salió perfectamente. Tendrá demanda este disco, y acrecentará los aplausos que crecen como flores silvestres en el camino artístico de Víctor Hugo. Al respaldo va 'Puente de piedra'. Un bolero moruno del autor y del corte de 'Camino Verde' y 'Dos Cruces', Carmelo Larrea. Así completa Larrea un paisaje atractivo con resonancias triunfales. Y Ayala un magnífico disco.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> *Candilejas*, No. 1, Bogotá, 1956, p. 32. Otro caso es el de Gabriel Gil imitador caleño de Lucho Gatica. *Radiolente*, No. 2, Medellín, abril de 1958.

<sup>167</sup> Bim-Bo, "Chismograbando", *Bim-Bo*, Año 1, No. 2, Medellín, Diciembre de 1957, p. 26.

Si Tito Cortés inicia imitando a Daniel Santos, Nelson Pinedo consolida su carrera al ser seleccionado para reemplazarlo en la Sonora Matancera. Para 1956 "el almirante del ritmo", de gira por Colombia, ya había grabado varias composiciones colombianas (Momposina, Me voy pa' la Habana)<sup>168</sup> y antillanas (Muñeco de la ciudad) con esa agrupación.<sup>169</sup> Es innegable que la figura de Pinedo será determinante para la difusión de aires del Caribe colombiano en todo el continente tanto como voz de la Matancera como con las otras agrupaciones que lo acompañaron; no en vano La Habana, Buenos Aires, México y Nueva York fueron sedes de su ejercicio en los años de apogeo de su carrera<sup>170</sup> y su papel como difusor lo ratifica que varios de los éxitos que lo llevaron a ese lugar con composiciones de Rafael Escalona, José María Peñaranda, Álvaro Dalmar, José Barros, Pacho Galán y Luis Carlos Meyer.<sup>171</sup>

Si bien la importancia de Pinedo es innegable, no serán para él ninguna de las dos portadas musicales de *Semana* en 1956. La primera fue el compositor y tiplista Francisco "Pacho"

---

<sup>168</sup> Cuyo estribillo es transformación del original "me voy pa' Cataca", en referencia a Aracataca, Magdalena.

<sup>169</sup> *Candilejas*, No. 1, Bogotá, 1956.

<sup>170</sup> Además de las giras y de las grabaciones con firmas internacionales, los artistas se muestran en el extranjero a través de sellos nacionales que cuentan con representaciones fuera del país, es el caso de la distribuidora cubana Discos Meca que en 1958 vende en La Habana grabaciones realizadas para Discos Fuentes por artistas como José María Peñaranda (y Daniel Santos) y la Fábrica venezolana de discos – Favedica, para los sellos Tropical y Vergara. *El operador*, Año 1, No. 5-6, La Habana, Cuba, 1958, p. 39; *Noticias Favedica*, No. 13, Caracas, Venezuela, diciembre de 1962, p. 13.

<sup>171</sup> PÉREZ VILLAREAL, Fausto, *Nelson Pinedo...*

Benavides, acompañada con un artículo similar al de tres años antes sobre Garzón y Collazos, que deja ver que el santandereano pertenece a la élite del campo, lo que le permitió gastar \$50.000 en la gira que realizó por Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Guatemala, Salvador, México, Estados Unidos, Portugal, España, Francia, Italia, Suiza, Alemania, Austria, Chile, Uruguay, Venezuela y Perú.<sup>172</sup> La segunda será para otro músico perteneciente a la clase acomodada, esta vez de la costa Atlántica, Rafael Escalona, el agricultor y ganadero que, a sus 29 años, ya tiene varias canciones pegadas fuera del "Valle" o "La Provincia" perteneciente al departamento de Magdalena y bañada por el río Cesar; aunque el artículo brinda apartes de las letras exitosas de Escalona (El testamento, La despedida, La patillalera, El bachiller o La casa en el aire), el tema central es el vallenato, por lo que menciona a Alejo Durán y a Guillermo Buitrago, y habla de la figura de Escalona en Bogotá, en función de sus derechos de autor, augurando la musicalización de estas historias de amor y parranda a cargo de grandes orquestas.<sup>173</sup>

También en 1956, músicas andinas, caribes y académicas, harían parte de la presentación de la Banda Departamental del Guamo, Tolima, en las fiestas de San Juan; esta práctica es recordada por Vilma Cala, hija de Benigno Cala "Garrocha", quien fuera músico de la banda de El Espinal y se pensionara de la de Ibagué, quien ratifica que la banda tocaba también músicas que estuvieran de moda, tropicales y boleros por ejemplo, en las presentaciones que realizaba; también que los músicos solían

---

<sup>172</sup> *Semana*, No. 485, Bogotá, febrero de 1956, pp. 33-35.

<sup>173</sup> *Semana*, No. 504, Bogotá, julio de 1956, pp. 36-39.

reunirse en grupos más pequeños para hacer presentaciones de otro tipo y lograr dinero extra.<sup>174</sup>

La presencia múltiple de músicas en el gusto nacional se ratifica en la revista *Candilejas*, donde Bob Toledo, que fuera cantante de Lucho Bermúdez,<sup>175</sup> aparece junto a la reseña de las giras de Régulo Ramírez,<sup>176</sup> Alberto Granados y Berta Cardona, y a las Hermanitas Pérez, adolescentes del sello Vergara que cantan aires andinos y boleros, y pasaron de La voz de Cúcuta a Emisoras Nuevo Mundo.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> *Tribuna*, Ibagué, 24 de junio de 1956, p. 1; Vilma Cala, profesora, entrevista personal, Ibagué, 7 de junio de 2013.

<sup>175</sup> Lucho Bermúdez consolidó su carrera en Argentina donde, por ejemplo, dirigió a la orquesta de Eduardo Armani en grabaciones de temas como *Me voy pa'l salto*. Según Fabio Álvarez Betancur, para 1957, la orquesta de Lucho Bermúdez habría acompañado dentro y fuera del país, entre otros, a La Rumba Habana de Cuba (1949), la orquesta de Laito Castro, de Cuba (1951); al año siguiente a la Noro Morales y, bajo la dirección de Luis Uribe Bueno, la orquesta Anacaona, ambas cubanas; en 1953 a la orquesta de don Américo de Argentina y a las mexicanas María Luisa Landín y Eva Garza, a la cubana Isolina Carrillo en 1954; un año después a la orquesta de Benny Moré y a Bola de Nieve y, en 1957 a Pacho Galán; así mismo, acompañó para grabaciones del sello Silver al trío de Luisito Plá (Cuba), *Bienvenido Granda* (Cuba), Leo Marini (Argentina) y de Colombia a la Sonora Cabecenido de Edmundo Arias y la Sonora Antillana. BETANCUR ÁLVAREZ, Fabio, "Bajo el cielo azul un viento verde: Lucho Bermúdez en Medellín", en SANTANA ARCHBOLD, Sergio y BASSI LABARRERA, Rafael (coord.), *Lucho Bermúdez...* p.103.

<sup>176</sup> El tolimense se encuentra ese año en Chile tras haber trasegado, acompañando a importantes orquestas, por Ecuador, Bolivia, Argentina, Uruguay y Perú, y se preparaba para ir a España y Portugal.

<sup>177</sup> *Candilejas*, No. 1, Bogotá, 1956; *Candilejas*, No. 12, Bogotá, 1956.

No pareciera que las músicas andinas tuvieran, para 1957, mucha relevancia en las celebraciones regulares, como lo sugiere la agrupación Los virtuosos amenizando con variados ritmos los bailes de los hoteles de Ibagué,<sup>178</sup> tampoco puede pasar desapercibido que la orquesta Garavito,<sup>179</sup> conformada en Honda en la década de 1920 y cuyo reconocimiento continuaba en la década de los 50, con presencia en ciudades como Ibagué, Armenia, Bogotá, Cali, Medellín y Manizales, incluyó en su repertorio de pasillos, rumbas criollas<sup>180</sup> y bambucos fiesteros, congas y porros como *Sigan la conga* y *Micaela*; pero esto no hace que se pierda el halo que cubre a las músicas andinas, pues en 1956 se homenajeará al compositor José A. Morales con la presencia de destacados intérpretes: Garzón y Collazos, las Hermanitas Pérez, Los Provincianos,<sup>181</sup> Los Tolimenses, Los Isleños, Alberto Granados, Alfonso Restrepo, Jaime Llano González, Luis Dueñas Perilla, José Rozo Contreras, Oriol Rangel, Bonifacio Bautista, Jimmy López, Berenice Chaves, Víctor Hugo Ayala, Alberto Osorio y Los Cuatro Amigos.<sup>182</sup> Tono de homenaje tiene también la portada de *Semana* de 1957: Jerónimo Velasco, compositor de músicas académicas y andinas que tuvo en suerte representar en 1929 a Colombia en

---

<sup>178</sup> *Tribuna*, Ibagué, 1 de noviembre de 1957, p. 1.

<sup>179</sup> La orquesta Garavito es el inicio de la dinastía de los Garavito Wheeler; la agrupación grabó para sellos como Tropical y RCA Victor, y contó entre sus integrantes con Luis Carlos Mayer.

<sup>180</sup> Hay quienes le adjudican a Milciades Garavito Wheeler, hijo del fundador de la orquesta, integrante y luego director de la misma, la creación de este ritmo a partir de la fusión de aires andinos y costeños. Milciades Garavito Wheeler es el compositor de *San Pedro en el Espinal*.

<sup>181</sup> Quienes en 1954 estuvieron con Anita de gira en Venezuela.

<sup>182</sup> *Candilejas*, No. 12, Bogotá, 1956.

el festival Iberoamericano de España. Velasco, de quien aparece una partitura en la nota, pertenece a la generación que vio el apogeo del bambuco; siendo caleño llegó a la capital de la república a principios del siglo XX (cuenta con 71 años cuando sale la publicación) y sigue en actividad como músico dirigiendo Ecos de Colombia;<sup>183</sup> el eje de la nota está en la Sociedad de Autores y Compositores, Sayco, por entonces bajo la dirección de Velasco, y que cumple 10 años de funcionamiento. Velasco defiende los aires andinos y llegó a tener un programa en la joven televisión colombiana que, sin explicación, salió del aire.<sup>184</sup>

Ahora bien, aunque ese halo de respeto se mantenga dentro del país y se haya logrado internacionalizar algunos temas andinos, la música caliente es la que predomina en las esferas internacionales. Así como hay músicas y músicos colombianos sonando en el sur del continente, en 1957, en México, Micafeetal se ubica dentro de las 12 guarachas populares cuya letra publica la edición extra de *Selecciones Musicales*, la canción aparece como porro de C. Salcedo y, junto a él, sin género ni autor, está la letra de El gallo tuerto;<sup>185</sup> también aparecerá un año después sin ninguna acotación más que su nombre (errado) la letra del bambuco Las mirlas.<sup>186</sup> Mi cafetal es, sin duda, un porro relevante,

---

<sup>183</sup> Ecos de Colombia fue uno de los participantes en la segunda edición del Festival del Folclor de Ibagué.

<sup>184</sup> *Semana*, No. 531, Bogotá, enero de 1957, pp. 38-41.

<sup>185</sup> *Selecciones musicales*, Extra No. 4, México, 1 de marzo de 1957, pp. 22-23. Recuérdese que para entonces ya habían pasado 11 años de la grabación de Luis Carlos Meyer con la orquesta Rafael de Paz y por lo menos 5 de las primeras grabaciones de ésta con Tony Camargo.

<sup>186</sup> *Selecciones musicales*, Extra No. 8, México, 1958, p. 55. Este bambuco es uno de los más conocidos en el extranjero y forma parte de los que

en 1951 fue una de las canciones más vendidas para Columbia en versión de Las hermanas Lima<sup>187</sup> y, para el año siguiente, se distribuían en México versiones de Marimba Tuxtecla, Conjunto mucambo y Marimba Paniagua.<sup>188</sup>

[...] el porro colombiano que se convirtió de repente en un soberano jitazo [sic] en todos los Estados de la República y sucedió que cuando las otras marcas [distintas a Columbia] se disponían a lanzar sus respectivas versiones, la Columbia muy seria sacó un contrato en exclusiva con el autor, que no permitía la salida de ningún otro Cafetal que no fuera el de las hermanas Lima por un período de un mes [...ahora es Peerless] quien lanza porros, también con un letrerote así de grande que dice: EXCLUSIVO, y que no son otros que El burro solterón y El gallo Kiko, ambos de procedencia colombiana [Musart] se ha agenciado media docena de melodías colombianas también en exclusiva.<sup>189</sup>

---

se instauraron en Yucatán tributándole al bolero; se conoce también una versión de Benny Moré quien gustaba de interpretarlo.

<sup>187</sup> Las hermanas Lima, de México, grabaron varios temas tropicales colombianos, como *Compae Eleodora*; usaron también el nombre de Las Atlixqueñas para la interpretación de corridos y otros aires mexicanos con los que sonaron en Colombia.

<sup>188</sup> *Selecciones musicales*, No. 31, México, 10 de diciembre de 1951, p. 16; No. 32, México, 1 de febrero de 1952, pp. 6-7. Vale la pena señalar que en el caso del No. 32 de *Selecciones*, mientras en una página aparece la letra de Micafetal como de autoría de C. Salcedo, en la página de enfrente, donde señalan los éxitos y las diversas grabaciones de estos, el porro aparece como de C. Fuentes.

<sup>189</sup> *Selecciones musicales*, No. 32, México, 1 de febrero de 1952, pp. 8-9.

La misma publicación mostrará más adelante que El burro solterón y El gallo Kiko son interpretados en México por el cantante y compositor caleño Nano Molina. Este repentino auge por la exclusividad de composiciones y compositores colombianos llevó a que en el siguiente número de *Selecciones musicales* se publicara una caricatura criticando la actitud de las disqueras mexicanas y su indiferencia frente a los compositores de su país (imagen No. 4).<sup>190</sup> El impacto del porro conlleva menciones constantes, el surgimiento de títulos periódicamente, la inclusión de los temas más solicitados en las "sinfonolas"<sup>191</sup> (victrolas), la multiplicidad de versiones de las canciones y, como es notorio, la permanencia en el tiempo.

Como en cualquier otro país latinoamericano, la presencia de una música extranjera suscita reticencias en algunos críticos mexicanos que dirán que, contadas excepciones, las letras del porro son "babosas" y no valen "tres cacahuates";<sup>192</sup> idea que se mantiene en 1956 cuando Tony Camargo, con la orquesta de Rafael de Paz, lanza el porro Compadre mochila, al cual un reseñista no le augura mayor futuro;<sup>193</sup> contrario a lo que evidencia un año después la revista chilena *Radiomanía*, ocupada de la radio, la

---

<sup>190</sup> *Selecciones musicales*, No. 33, México, 1 de marzo de 1952, p. 4. Por supuesto, El cafetal (con mayor variedad de versiones) sigue apareciendo en las listas de este número, acompañado de la versión del Gallo Kiko de la Marimba de los hermanos Paniagua y la de El burro solterón de las hermanas Hernández, aparte de las originales de Nano Molina que suma El caballo alazán y, además, La tinajita y Casimiro grabadas por las Hermanas Vélez y por las Hermanas Lima.

<sup>191</sup> *Selecciones musicales*, No. 34, México, 10 de abril de 1952, p. 30.

<sup>192</sup> *Selecciones musicales*, No. 35, México, 20 de mayo de 1952, p. 6

<sup>193</sup> *Selecciones musicales*, No. 54, México, 15 de junio de 1956, p. 18.

televisión y el cine de México, Argentina, Chile y EEUU, al presentar este tema en la sección de éxitos de la RCA,<sup>194</sup> o a lo que muestra en EEUU *Discomanía tribuna musical* ubicando en las canciones de mayor éxito en América Latina entre diciembre de 1957 y enero de 1958 a *Ay cosita linda*, de Pacho Galán.<sup>195</sup>

Efectivamente, en 1958 trascenderá en Colombia el éxito de *Ay cosita linda* en países como Uruguay, a la vez que surgen nuevas voces como la de Amparo Jiménez y otras, ya consolidadas, como la de Alberto Granados, se disponen a grabar boleros.<sup>196</sup> Tres años más tarde *Pantalla*, una publicación colombiana de distribución internacional, difunde el éxito de Los Isleños en Canadá, su próximo viaje a Venezuela y los compromisos que tienen en México;<sup>197</sup> en noviembre de ese año, *Audiomúsica*, de México, cubre la visita realizada por el argentino Francisco Silva (Yoni), gerente de Eco Mus (Editorial Colombiana e Internacional de Música), lo que permite deducir que la industria colombiana del disco ve opciones en el mercado mexicano; en la nota realizada, tras la mención a varias de las empresas ubicadas en Medellín, se afirma:

---

<sup>194</sup> *Radiomanía*, No. 170, Santiago, Chile, mayo de 1957, p. 26.

<sup>195</sup> *Discomanía tribuna musical*, Nos. 14-18, Nueva York, USA, diciembre de 1957; enero-abril de 1958. Esta publicación contó constantemente con colaboraciones de la *Discomanía* de Raúl Matas.

<sup>196</sup> *Radiolente*, Nos. 1-2, Medellín, febrero-abril de 1958.

<sup>197</sup> *Pantalla*, Colombia, 14 de junio de 1961, p. 5.

Imagen No. 4. El auge de las composiciones Colombianas



El debate no es un asunto meramente mexicano. Un año después de la caricatura, en Colombia se establecerá la ley de proporcionalidad en la música popular de la programación radial; 9 años después, también en Colombia, los músicos estarán solicitando que se reactive el cobro de impuestos y la solicitud de licencias de trabajo a los artistas extranjeros.

Aunque en las grandes ciudades crece la afición por el rock, prevalece en el país el gusto por los 'ritmos calientes' de tipo folklórico, como el porro, el merecumbé, la gaita y la cumbia. Entre los artistas, Lucho y Omar Ramírez conservan su popularidad. El elemento femenino está representado por Dione, Lita Nelson, Amparo Jiménez, Blanca Sierra, etc. [...] destaca la argentina Gladys Viera, que graba para Sonolux-Victor, acompañada por la mejor orquesta, la de Edmundo Arias. Uno de sus últimos 'hits', 'Algo se me va', cantado por Lita Nelson, tiene precisamente letra de Yoni.<sup>198</sup>

Esa prevalencia por los ritmos calientes, facilitada también por la labor de medios como *Semana*, que abogaron desde finales de los años 40 por su aceptación dentro de lo folclórico y lo popular, equiparándolos con los ritmos andinos y que obedece, entre otros, al consumo cotidiano de estos en el país (ver imagen No. 5), se podrá constatar también con los anuncios clasificados en los que orquestas locales se ofertan para animar las fiestas como lo hace en Villavicencio, donde desde 1942 se identifica que hay gusto por tangos, congas y boleros,<sup>199</sup> la del señor Juaco Noguera<sup>200</sup> y, en Ibagué, Sono

---

<sup>198</sup> Dione, con el bolero *Abandono cruel* (del mexicano Carlo Gómez Barrera y famoso en la voz del venezolano Alfredo Sadel), y Lucho García, con el bambuco *Todito el año*, aparecerán entre los éxitos de Colombia que publicó la argentina *Radiofilm* en 1962. *Audiomúsica*, Año III, No. 50, México, 1 de noviembre de 1961, p. 16; *Radiofilm*, No. 871, Buenos Aires, Argentina, 15 de septiembre de 1962, p. 56.

<sup>199</sup> AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 62, Informes del Folclor, noviembre, 1942.

<sup>200</sup> *El candil*, Villavicencio, 26 de junio de 1965, p. 8.

Visión y los Bec Bosps;<sup>201</sup> o que se muestre como un logro para Tolima la aparición en la Televisora Nacional del conjunto ibagueraño los Tell Star;<sup>202</sup> asimismo, en Líbano se forman y toman fama Los Ruiseñores<sup>203</sup> y son recurrentes los servicios de la orquesta Ritmo en Honda<sup>204</sup> (por lo que no es curioso que tengan mercado violines como los que anuncia en El Salto el señor Rafael Cardoso).<sup>205</sup>

Recuérdese que en Acacías (Meta) se baila conga y bolero desde 1942 y que en Cumaral, facción de Restrepo, el conjunto Cumaral, también desde entonces, interpreta rumbas, sones y congas, al lado de boleros, bambucos, pasillos y joropos; así como que en El Calvario, aún antes de la presencia de radios y victrolas, ya se bailaban rumbas; que la banda de Serevitá tienen un repertorio "variado y selecto" y en Villavicencio hay gusto tanto por los tangos como por los aires andinos, las rumbas, congas y boleros interpretados tanto por artistas nacionales como extranjeros, lo que se constata esto en la banda con 20 músicos originarios de la ciudad, la Lira Villavicencio y una banda de jazz.<sup>206</sup>

---

<sup>201</sup> *El cronista*, Ibagué, 20 de julio de 1963, p. 5; 2 de julio de 1964, p. 6, y números siguientes.

<sup>202</sup> En la foto que acompaña el artículo, se puede ver cómo la orquesta incluye teclado, percusión, saxo y acordeón. *El cronista*, Ibagué, 15 de diciembre de 1964, p. 6.

<sup>203</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de agosto de 1965, p. 5.

<sup>204</sup> *Panorama*, Honda, 1 de mayo de 1956, p. 4.

<sup>205</sup> *El salto*, Honda, 3 de agosto de 1953, p. 1.

<sup>206</sup> AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 38, Informes del Folclor, 10 de noviembre, 1942; AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 41, Informes del Folclor, 22 de diciembre, 1942; AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 46, Informes del Folclor, 1942; AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 59, Informes del Folclor, 30 de noviembre, 1942; AGN, FM, CMC-ICAN, Carpeta 62, Informes del Folclor, noviembre, 1942.

**Imagen No. 5** Música caliente compuesta en la región andina.



Julio Torres, el bogotano que sin conocer el mar compuso canciones tropicales como El aguacero y Los camarones

No solo los aires y las canciones colombianos se instauran en el gusto popular de los países latinoamericanos, también lo hacen artistas nacionales cuyo repertorio se nutre de las músicas viajantes, tal como lo indica el reconocimiento que se da al colombiano Armando Duval en un medio argentino por su labor en Venezuela como difusor del tango,<sup>207</sup> o como revela el caso de Sofía Álvarez, a quien un articulista considera “la reina de la opereta” y evidentemente propia del país anfitrión

Chofi nació en Bogotá, Colombia, pero eso no importa. De todos modos es muy linda y resulta a veces tan mexicana, casi casi, como la propia Rosita Álvarez. Sus estudios los realizó en esta ciudad y era empleada del Monte de Piedad, cuando en un festival particular se reveló como poseedora de un temperamento artístico poco común [...] ingresó a las filas del cine nacional donde ha obtenido muy señalados triunfos, entre los cuales merece mención especial su actuación en *Diario de una mujer*. Sofía Álvarez es una de las artistas que más países ha recorrido [...].<sup>208</sup>

Otro aspecto que soporta el caso de “Chofi” es que los medios cumplen una labor importante en acercar a los artistas extranjeros que arriban a un país extraño visibilizando, construyendo interés y reputación. *Discomanía*,<sup>209</sup> una publicación con ejes en Madrid, Santiago y Nueva York que frecuentemente con-

---

<sup>207</sup> *Cantando*, No. 228, Buenos Aires, Argentina, 15 de agosto de 1961, p. 15.

<sup>208</sup> *Selecciones musicales*, Extra No. 2, México, 195[¿5-7?], p. 36.

<sup>209</sup> Publicación articulada a un programa radial que inició a mediados de la década de los 40 en Chile y que se adscribió en 1959 a la cadena Ser de España (en 1964 también se transmitirá en Colombia por Caracol).

tiene notas remitidas desde países americanos y europeos,<sup>210</sup> abre su número 35 con los cantantes colombianos Lucho Ramírez, Víctor Hugo Ayala y Alberto Osorio quienes, tras ganar el primer Festival de la canción colombiana de Manizales (1962) con *Mi bambuquito torero*, *Nostalgia de campo* y *Reclamo*, tendrán lugar en las ediciones radiofónicas internacionales de *Discomanía* en radio Belgrano de Argentina, radio Madrid de España y apariciones en Televisión española.<sup>211</sup> La misma revista muestra cómo, en 1963, se encuentra en Francia el trío Los Colombianos,<sup>212</sup> conformado por los hermanos Curbelo (Evangélica, Rubén y Jorge); la nota, acompañada de una foto de los artistas con “traje típico”, hace referencia a las presentaciones y grabaciones del conjunto, resaltando su interpretación de *Cuchiipe*, canción que cobró fama en 1962 por la interpretación que hizo de ella la actriz Brigitte Bardot<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> *Discomanía*, No. 34, Madrid, España, enero de 1962 p. 15.

<sup>211</sup> *Discomanía*, No. 35, Madrid, España, febrero de 1962 p. 3.

<sup>212</sup> El artículo, firmado por Augusto Poirot, deja ver que el grupo se presentó en España con otro nombre, pero no señala cuál. En otros números hay menciones a artistas colombianos como Nelson Pinedo o Sarita Herrera y su éxito en Panamá; a Sergio Torres en Italia o El cuarteto imperial en Argentina. Con respecto a este último, la publicación mensual estadounidense *Farándula*, dedicada a los artistas latinoamericanos y con secciones enfocadas en Colombia y Argentina, registra el traslado definitivo del Cuarteto a Argentina en 1966. Como muestra esa publicación, en 1963 los latinos en Estados Unidos tenían acceso a información sobre las orquestas tropicales de Lucho Bermúdez o Pacho Galán, así como sobre intérpretes andinos como el reconocido tiplista Pacho Benavides. *Farándula*, Nueva York, USA, No. 155, enero de 1963; No. 194, abril de 1966.

<sup>213</sup> Para la puesta en escena, la francesa trae un vestido que quiere asemejarse al de campesina colombiana, al igual que el de los guitarristas que la acompañan, todos con sombrero y ruana. Se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=Wm1Ji5J17yo> [22/11/2017].

en su show televisivo de fin de año,<sup>214</sup> y que grabara un año después para Philips.

Y la labor de los medios se da tanto entre países, como muestra *Discomanía*, como dentro de ellos, tal cual lo hace *El cronista* de Ibagué destacando los periplos y escenarios nacionales en los que se han presentado los artistas que llegarán a los escenarios ibaguereños: Alma del Mar, cantante y compositora, Pedro Silva y el trío Los Zafiros, contratados por la Voz de Ibagué, tras recorrer Barranquilla y Venezuela;<sup>215</sup> o Estelita Llano y Armando Mejía, conocidos ya en el ámbito nacional y que se presentarán en restaurantes y tabernas de esa ciudad.<sup>216</sup> De igual manera opera con los músicos locales, dando cuenta de la relevancia de estos en la comunidad, así se consigna, por ejemplo, la muerte de quien fuera el director de la banda<sup>217</sup> de Natagaima, José María Chávez<sup>218</sup> y lo ratifica en Villavicencio (Meta) la programación de conciertos dominicales con músicas académicas y folclóricas de la banda departamental, y la Banda

---

<sup>214</sup> *Discomanía*, No. 54, Madrid, España, septiembre de 1963 p. 11. Cabe decir que sólo hasta el número 64-65 de la revista, correspondiente a los meses julio y agosto de 1964, aparecerá un corresponsal colombiano como colaborador de la publicación: Julio Nieto Bernal.

<sup>215</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de febrero de 1963, p. 7.

<sup>216</sup> *El cronista*, Ibagué, 19 de julio de 1963, p. 3; 17 de julio de 1964.

<sup>217</sup> La importancia de las bandas en las ciudades es evidente: en 1943, *Micro* presta atención a estas incluso para plantear la discusión del uso de uniformes de banda por parte de sus directores, aludiendo a que esta práctica es común en las bandas del mundo. *Micro*, No. 52, Medellín, julio de 1943.

<sup>218</sup> *El cronista*, Ibagué, 30 de julio de 1964, p. 5.

infantil que hace presencia en las ferias de Cubarral en 1965.<sup>219</sup> El listado se puede ampliar mirando, como se mostrará en el siguiente capítulo, la cantidad de notas y de publicidad en torno a canciones, establecimientos públicos y músicos que pasan por los grilles y hoteles llaneros y tolimenses, pero también, con la presentación de los mismos en eventos como fiestas patronales y del retorno; es decir, al igual que la orquesta de Lucho Bermúdez es la agrupación de planta del Hotel Nutibara en Medellín, establecimientos en Sogamoso, Villavicencio, Ibagué u Honda, cuentan también con músicos constantes pero, además, cuentan con programación constante de verbenas y conciertos públicos, todos ellos publicitados regularmente en prensa y radio, en los que la música programada es parte de las músicas viajantes.

También es relevante el papel de los medios con las Masas Corales del Conservatorio de Ibagué; las referencias a ellas en la prensa son constantes, se anuncia como un suceso cada una de sus presentaciones y son requeridas siempre que hay un homenaje a cualquier personalidad, para una muestra sirve el titular de 1956 "Grandioso éxito de los coros del Conservatorio" que, a la vez, fue el primero de la temporada y homenaje al gobernador de Tolima.<sup>220</sup> La Masas, a pesar del anuncio en 1962 de una inversión de 4 millones de pesos en sus instalaciones, parecen pasar por un momento precario, por lo que la directora, Amina Melendro de Pulecio, informa en 1963 su viaje a la capital para conseguir recursos dada la "alarmante" situación de la institución; no obstante, el grupo es invitado ese mismo año al festival internacional de

---

<sup>219</sup> *El candil*, Villavicencio, 15 de mayo de 1965 p. 5; 2 de octubre de 1965, p. 2.

<sup>220</sup> *Tribuna*, Ibagué, 20 de mayo de 1956, pp. 1 y 8.

coros en Antofagasta, Chile, donde concursaría contra coros de Brasil, Chile, México y Argentina. Será la Asamblea la que atienda la "alarma" del Conservatorio, lo que le merece homenajes musicales que este dio a la Corporación en noviembre y diciembre de ese año, con ópera y aires andinos.<sup>221</sup> Para octubre de 1963, las Masas Corales y la orquesta del bachillerato del Conservatorio estarán en Bogotá para presentarse en la televisión y en el Teatro Colón; y en 1964 anuncian presentaciones en Francia, Holanda, Italia y Alemania, para lo que realizaron un "suntuoso baile"; del viaje regresarán triunfales en octubre de ese año, luego de una constante cobertura de la prensa local sobre los logros del Coro que llegó a presentarse frente al papa Pablo VI (el periódico de ese día, además de reseñar la noticia, le dedica parte de sus editoriales y una página publicitaria con la bienvenida de varias empresas y negocios, todavía aparecerán notas relacionadas en días posteriores).<sup>222</sup>

En enero de 1963, a pesar de la relevancia que tienen las bandas, la departamental de Tolima está en paro por el mal estado de los instrumentos y a la espera del auxilio autorizado por la Asamblea, situación que tiene al borde de la renuncia a su director José Ignacio Camacho Toscano,<sup>223</sup> pero consta que

---

<sup>221</sup> *El cronista*, Ibagué, 8 de marzo de 1962, p. 5; 9 de enero de 1963, p. 2; 30 de agosto de 1963, p.4; 17 de noviembre de 1963, p. 6; 1 de diciembre de 1963, p. 6.

<sup>222</sup> *El cronista*, Ibagué, agosto 14 de 1964, pp. 1 y 3; 15 de agosto, p. 4; agosto 20 de 1964 pp. 1 y 2; agosto 22 de 1964, p. 1; 16 de octubre de 1964, pp. 1, 3 y 8.

<sup>223</sup> *El cronista*, Ibagué, 5 de enero de 1963, p. 3. Un mes después, el mismo periódico anuncia el cambio de dependencia de esta banda a la Secretaría de Educación, que ya había sido parte de la policía y del conservatorio. *El cronista*, Ibagué, 1 de febrero de 1963, p. 3.

con un repertorio entre composiciones de Rossini, Suppe, Veri, Lezamma y de Morales Pino, se presenta en el barrio Ricaurte de Ibagué en marzo y mayo de ese año.<sup>224</sup> Estos grupos locales y aficionados son también parte de las músicas viajantes, como evidencia la reproducción del periódico *El Herald* de Barranquilla que publica la victoria de los grupos Tolima grande de Ibagué y Folclórico de Armero en el festival de esa ciudad o la presencia en 1963 del conjunto de danzas de Armero en el festival folclórico de Manizales;<sup>225</sup> en noviembre del mismo año, aprovechando su presencia en Bogotá, la Escuela de Danzas Folclóricas de Tolima aparece en la televisión nacional.<sup>226</sup> De igual manera, los músicos aficionados encuentran espacios de apoyo empresarial, como sucede con Los norteños, un quinteto conformado por trabajadores boyacenses de Acerías Paz del Río quienes, tras ganar un concurso organizado por la empresa, irán a presentarse en 5 ciudades estadounidenses (Pittsburgh, Pennsylvania, New Haven, Connecticut y Nueva York);<sup>227</sup> fiestas de pueblos, como la de Picaleña, contemplan un espacio para los aficionados, patrocinando concursos de músicos<sup>228</sup> y, todo ello, sin pasar por alto las orquestas y conjuntos que conformaron las empresas y que alcanzaron renombre, como el conjunto Tejicondor que visitó Ibagué en 1960 con motivo del Festival Folclórico de ese año.<sup>229</sup>

---

<sup>224</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de marzo, p. 6, y 5 de mayo de 1963, p. 3.

<sup>225</sup> *El cronista*, Ibagué, 10 de marzo de 1962, p. 4; 19 de enero de 1963, p. 2.

<sup>226</sup> *El cronista*, Ibagué, 1 de noviembre de 1963, p. 1 y 8.

<sup>227</sup> *El cronista*, Ibagué, 31 de enero de 1963, p. 5.

<sup>228</sup> *El cronista*, Ibagué, 28 de septiembre de 1963, p. 2.

<sup>229</sup> *Tribuna*, Ibagué, 21 de mayo de 1960, p. 5.

Dedicándole un momento a la movilidad interna de los músicos colombianos, Festivales como el de la canción de Villavicencio dejan notar la relevancia de los músicos regionales, es así como, aunque varios de los galardonados en el concurso enmarcado en ese evento pertenezcan a la zona andina y sus composiciones obedezcan a los aires de esa región, también el Festival permite poner en público canciones y compositores de aires llaneros como Gil Arieldo Rey, Héctor Paul y Efraín Azabache,<sup>230</sup> quienes resultaron premiados en las ediciones previas a 1965 o al creador y director artístico de por lo menos las 4 primeras ediciones del concurso, Miguel Ángel Martín.<sup>231</sup> Este Festival de la Canción Colombiana, que se inicia en 1962, alcanzó tal relevancia que, para 1965, el programa La hora Phillips desplazó a Villavicencio a sus principales figuras.<sup>232</sup> Frutos de esa

---

<sup>230</sup> *El candil*, Villavicencio, 15 de mayo de 1965, p. 5.

<sup>231</sup> *El candil*, Villavicencio, 26 de junio de 1965, p. 4.

<sup>232</sup> Algunas de las composiciones favorecidas en el período fueron, en 1962 Ayer me echaron del pueblo, bambuco de José A. Morales; María Jesús, bolero de José Ignacio Camacho; El caficultor, bambuco de Gonzalo Vergara; Ya es, pasillo de Dionisio Escorcia; Lágrimas y esperanzas, bambuco de Dario Ángel y Camilo García; Muchacha de ojos negros, joropo de Héctor Paúl, Caña azucarera; 1963 Florecita andina, guabina de José M. Peláez y Luis F. Wilches; El estanciero, bambuco de Bernardo Gutiérrez y Evelio Moncada; Dulce amor, bambuco; Llovizna de olvido, bambuco; 1964 Pescando cumbia; Nostalgia, pasaje de Efraín Azabache; Zulma, pasaje de Gil Arieldo Rey; Niño del mar, cumbia de Jesús Lara; Bajo el cielo sobre el llano, bambuco de Francisco Cristancho; Muerta ilusión, bambuco de Jaime Verano; 1965 Jaenette, pasillo de Gastón Guerrero; Mis deseos, pasillo de José Rafael Mosquera; Idolatría, pasaje de Domingo Riaño, Alto Menegua, joropo de Héctor Paúl, Sangre de café, bambuco de Iván Calderón; Cumbia del recuerdo de Luis Osorio Castaño; Navidad poblana, porro de Luis A. Valdez; Arroyito montaño, bambuco de "Orlando"; Muchachita, pasillo de Ángel María Camacho; Llano adentro, joropo de Luis A. Valdez; Así es mi tierra, pasillo de Óscar Hernández y Carlos Saldarriaga;

movilidad se pueden ver en el homenaje realizado en diciembre de 1963 a Carlos Lleras Restrepo en Tolima, donde no sólo hay presencia del folclor andino (se presentan entre otros Néstor y Jorge, dúo que tiene un programa en La voz del Tolima o el solista de las masas corales Emilio Díaz) sino también de folclor llanero representado por Álvaro Ramos y Los Embajadores del Llano "con su arpa mágico, el cuatro y maracas".<sup>233</sup>

Pero, con los músicos nacionales y sus alcances dentro y fuera de las fronteras, hay los que se radican y consolidan en el extranjero apoyados en la interpretación de aires colombianos. El chocoano Roberto Valencia, compañero del cartagenero Gustavo Fortich en el dueto Fortich y Valencia, que se quedó en Argentina tras el regreso de Fortich a Colombia en 1954, conformó allí al trío Valencia que, desde entonces y por lo menos durante una década, mantuvo vigencia y reconocimiento en la interpretación de aires tropicales, al punto que el anuncio de una visita a Colombia luego de 9 años de ausencia, amerita una nota completa al compositor e intérprete.<sup>234</sup> Valencia constituyó, también en la capital argentina, entre 1955 y 1955, el exitoso dueto Marfil y Valencia, con Jorge David Monsalve "Marfil", de Liborina (Antioquia), compositor de temas como El camino del café y El vendedor de cocos; el dueto, que contó con un programa radial, contempló reagruparse en más de una ocasión entre 1959 y

---

Noviecita de mi antaño, bambuco de Luis Horacio Castaño. El candil, Villavicencio, 4 de diciembre de 1965, pp. 1-11; octubre 23 de 1965, p. 4.

<sup>233</sup> *El cronista*, Ibagué, 1 de diciembre de 1963, p. 6.

<sup>234</sup> *Sintonía*, No. 575, Buenos Aires, Argentina, febrero de 1955, p. 13; *Cantando*, No. 38, Buenos Aires, Argentina, 24 de diciembre de 1957, p. 12, 22; *Sintonía*, No. 576, Buenos Aires, Argentina, marzo de 1955, p. 15.

1960.<sup>235</sup> La misma revista en la que aparece la nota sobre Valencia habla del éxito del dueto Marfil Morales,<sup>236</sup> conformado por Monsalve con el uruguayo Luis Morales; este dueto, en 1955, compartió los micrófonos de radio Splendit con el barítono tolimense Régulo Ramírez, uno de los intérpretes colombianos que más países recorrió y que, al igual que el dueto, contó con un programa regular en la emisora argentina.<sup>237</sup>

Este panorama hace que no sea extraño que en 1950 una revista argentina publique la letra de un porro colombiano: La múcura<sup>238</sup> y que, a más de diez años, la sección de complacencias de la revista tanguera *Cantando* presente la letra de Pepe<sup>239</sup> y la de Quiero amanecer, de Raúl Saladen, popularizado por la orquesta de Pacho Galán con la voz de Sarita Lascarro, catalogado entre los éxitos de ese año para la RCA en Argentina;<sup>240</sup> de igual

---

<sup>235</sup> A pesar de que el posible reencuentro se menciona en varias ocasiones, no se encontró ninguna nota que muestre que se haya realizado en algún momento dentro del período. *Cantando*, No. 126, Buenos Aires, Argentina, 1 de septiembre de 1959, p. 27; No. 14329 de diciembre de 1959, p. 20; *Radiofilm*, No. 418, Buenos Aires, Argentina, 15 de julio de 1953, p. 16; *Sintonía*, No. 555, Buenos Aires, Argentina, junio de 1953, pp. 4-5.

<sup>236</sup> *Cantando*, No. 38, Buenos Aires, Argentina, 24 de diciembre de 1957, p. 22.

<sup>237</sup> *Sintonía*, No. 578, Buenos Aires, Argentina, mayo de 1955, pp. 6-7.

<sup>238</sup> *Radiofilm*, No. 266, Buenos Aires, Argentina, 16 de agosto 1950, p. 24.

<sup>239</sup> *Cantando*, No. 179, Buenos Aires, Argentina, 6 de septiembre de 1960, p. 9. Como es normal, aparecerán composiciones locales hechas en el ritmo de moda y aludiendo a la composición original, como La hermanita de Pepe o La pulguita, esta última de origen puertorriqueño; *Cantando*, No. 186, Buenos Aires, Argentina, 25 de octubre de 1960, p. 25; No. 209, 4 de abril de 1961, p. 28; No. 255, 20 de febrero de 1962, p. 7.

<sup>240</sup> Lógicamente artistas argentinos también hicieron versiones. *Cantando*, No. 233, Buenos Aires, Argentina, 19 de septiembre de 1961, p. 10; No.

manera que aparecerá en el "Suplemento de la juventud"<sup>241</sup> de *Radiofilm* La lluvia de mujeres, de José María Peñaranda.<sup>242</sup> Resulta diciente que la revista *Juventud nueva ola*, centrada en ese género, contenga la letra del cumbión El gavián,<sup>243</sup> del chileno Pacho Febo, que forma parte del disco Explosión de cumbias grabado por la Sonora Palacios, pionera de la cumbia en Chile. *Disco información* muestra entre noviembre de 1964 y mayo de 1965, como música tropical, grabaciones de varios grupos colombianos: Los caucanos, El cuarteto imperial, Bovea y sus vallenatos, Pacho Galán, Los tagangas, Los barranquilleros, Trío Colombia, Los cartageneros,<sup>244</sup> Marfil y sus

---

235, Buenos Aires, Argentina, 3 de octubre de 1961, p. 9; *Cantando*, No. 248, Buenos Aires, Argentina, 2 de enero de 1962, p. 10.

<sup>241</sup> *Cantando* después de ser suplemento de *Radiofilm* en junio 1962, se transformó en el "Suplemento de la juventud" en diciembre de ese año.

<sup>242</sup> *Radiofilm*, No. 880, Buenos Aires, Argentina, marzo de 1963, p. 45.

<sup>243</sup> *Juventud nueva ola*, No. 7, Buenos Aires, Argentina, 13 de marzo de 1964, p. 14.

<sup>244</sup> Según Sergio Pujol, la cumbia es difundida en Argentina desde la década de 1960 de la mano de Los cartageneros, Wawancó y el Cuarteto Imperial (con músicos nacionalizados argentinos) e incluso Chico Novarro compuso basado en la cumbia. Agrega Pujol que esta música terminará instaurándose y siendo apropiada por las zonas paupérrimas del Gran Buenos Aires y cita a Héctor Fernández L'Hoeste, quien relaciona la adaptabilidad de la cumbia con la debilidad del nacionalismo colombiano: "A diferencia de la música exportada desde Estados Unidos, México, Cuba, Brasil y la Argentina durante el siglo XX, la cumbia no enfatizó en forma abierta su país de origen ni celebró agresivamente su *colombianidad*", PUJOL, Sergio, *Cien años de la música argentina...* pp. 222-226.

marfiles, David y sus mapalé, y Clímaco Sarmiento, algunos de ellos radicados en ese país.<sup>245</sup>

Simultáneamente, en México continúa vigente Tony Camargo con Rafael de Paz<sup>246</sup> y surgen nuevos grupos que hacen carrera con el género tropical, interpretando cumbias y porros, como La Sonora Santanera;<sup>247</sup> pero quien representa la apropiación en este país de la cumbia es Carmen Rivero: en 1964 esta cantante graba el LP "A bailar cumbia", que contiene: La pollera colorá, La media, Navidad negra, Cumbia del monte, El pescador, La cumbia, Cartagenera, Cumbia de la media noche, Cumbia que te vas de ronda, Cumbia del sol, Cumbia cambiamba y Cumbia sobre el mar;<sup>248</sup> para abril de 1965 ya se venden LP con versiones de estos y otros títulos.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> La publicación menciona porros, cumbias, vallenatos y otros aires. *Disco información*, No. 15, Buenos Aires, Argentina, noviembre de 1964; No. 16, febrero de 1965; No. 17, mayo de 1965. De las cuatro cumbias que aparecen en la lista de 20 éxitos en la Argentina presentada en *Por el mundo del disco* entre noviembre y diciembre de 1964, sólo una, Santander de Batunga de La charanga del caribe, es interpretada por un grupo argentino, pero también tuvo versión del Cuarteto imperial. *Por el mundo del disco*, No. 24, Buenos Aires, Argentina, noviembre de 1964, pp. 8-9; No. 25, diciembre de 1964, pp. 8-9.

<sup>246</sup> *Audiomúsica*, Año III, No. 50, México, 1 de noviembre de 1961.

<sup>247</sup> Un ejemplo puede ser El ladrón, grabado para Columbia con la voz de Sonia López. *Audiomúsica*, Año IV, No. 78, México, 1 de enero de 1963, p. 33.

<sup>248</sup> *Audiomúsica*, Año VI, No. 124, México, 15 de noviembre de 1964, p. 32. Dos meses después estas versiones de La pollera colorá y Navidad negra aparecerán en la lista de éxitos, según reporta *Audiomúsica a Discomanía*, No. 70, Madrid, España, enero de 1965, p. 27.

<sup>249</sup> Por ejemplo, Cumbias con la marimba de Chiapas y Cumbias + cumbias con Kika, Cayito y Mike y en junio se suman Cumbia con Mike Laure, Flor

Curiosamente, mientras en México se canta la cumbia, Néstor Ramírez, un tolimense que ha vivido en ese país, interpreta y ha grabado rancheras con el nombre de El Charro de Tecalitlán, se encuentra en Ibagué.<sup>250</sup>

Ese mismo año aparece por primera vez en *Discomanía* de Argentina el nombre de **la cumbia**, dentro de los nuevos ritmos que se abren camino en el mundo: "La cumbia colombiana gana camino con el Trío Imperial y la 'Cumbia sobre el mar'";<sup>251</sup> y, en Ecuador, el primer número de *Estrellas* señala que:

Siguen saliendo al mercado más 'polleras'. Primero la 'Colorá' luego la 'Azul' después la 'Remendá' y finalmente 'Qué pollera, ni qué pollera', esta última cantada por Mary

---

de cumbia con Gloria Estela, Cumbias sensacionales (Enrique Lynch y su orquesta). El número 134 de *Audiomúsica*, en la página 22, promociona grabaciones de Pancho (sic) Galán: un LP llamado *Cumbiando* que incluye *La pollera colorá*, *La maya*, *La tabacalera* y *Cumbia sobre el mar*, el otro disco (identificado simplemente como *Pancho Galán y sus solistas*) contiene las canciones *San Fernando* y *La estereofónica*. Ambos están grabados bajo el sello *Tropical* y, como se supondrá, la revista cometió un error para referirse a Pacho Galán. *Audiomúsica*, Año VI, No. 134, México, 15 de abril de 1965, p. 5; Año VI, No. 138, 15 de junio de 1965, pp. 31-32.

<sup>250</sup> *El cronista*, Ibagué, 3 de febrero de 1965, p. 6.

<sup>251</sup> Aludirá la publicación a la presencia en España del compositor e intérprete colombiano Gabriel "Tabaquito" Alzate y del éxito que alguna composición suya ha tenido en Colombia con la interpretación de Lucho Bermúdez y al éxito en Cali de Guillermo Lamus, colombiano que ganó un concurso de tango en Buenos Aires. Según la revista, los artistas colombianos más vendidos en Colombia durante 1964 fueron: "Noel Petro, Lucía Herrón, Garzón & Collazos (sic), Los Golden Boys, Tommy Arraut, Alfredo Gutiérrez y Los corraleros de Majagual". *Discomanía*, No. 67, Madrid, España, octubre de 1964, p. 23; No. 68, noviembre de 1964, p. 10; No. 74, mayo de 1965, p. 21.

Fuentes, cantante guayaquileña que ha logrado éxito en su primer disco. Al parecer, amantes de la músicaailable, vamos a tener 'polleras' de todo género y color por series.

Y... hablando de cumbias, les recomendamos las siguientes que son Foormidables [sic]: Onix 55285 La sultana y El casamiento, interpretadas por ese magnífico cantante Alfredo Barrantes y Blacio Junios; Orión 25200 Lacumbia desal con los Falcones; Centenario 73016 Colombia con Julio Erazo.<sup>252</sup>

A lo anterior se suma, páginas después, las letras de Cumbia sal y de Colombia, señalando a Miguel Velásquez como autor de la primera y a Lucho Bettler de la segunda. En mayo de 1965, el listado de éxitos sonados en Guayaquil tiene una serie de cumbias compuestas en el Ecuador junto con San Fernando y Mi cafetal, de autoría colombiana, interpretadas por Los Diplomáticos.<sup>253</sup>

La cumbia, entonces, ya era parte de las músicas argentinas, chilenas, mexicanas y ecuatorianas, y allí se ha mantenido, con distintas adaptaciones hasta la fecha; se podría pensar que ese camino fue allanado, entre varios ritmos del Caribe, por el porro, pero parece más acertado decir que fue por la variedad de músicas tropicales colombianas, incluyendo la propia cumbia pues, como lo han mostrado las fuentes, no era relevante la distinción tanto como lo era el nombre de moda y la proveniencia: un porro podría ser llamado cumbia, guaracha

---

<sup>252</sup> *Estrellas*, Año 1, No. 2, Guayaquil, Ecuador, abril de 1964, p. 7.

<sup>253</sup> *Estrellas*, Año 2, No. 11, Guayaquil, Ecuador, abril de 1965, p. 14.

o canción, después de que estuviera de moda o un merecumbé podría ser un porro, sólo por su nacionalidad. Si esto es así, resulta tardía la fecha propuesta por Pujol sobre la llegada a Argentina de la cumbia, véanse los casos de Marfil y de Valencia, harto anteriores al Cuarteto imperial. Otro asunto es el de los aires andinos, algunos internacionalizados, con varias canciones grabadas por extranjeros e incluso incursiones en la composición, no obstante, más allá de esas interpretaciones y de la reconocida influencia del bambuco en la canción yucateca y, por su vía, en el bolero mexicano o de la transformación del pasillo en el pasillo ecuatoriano, no hay evidencia de grupos extranjeros que hayan adoptado el género como propio.

El panorama colombiano, al respecto, resulta complejo: ¿es posible soslayar que "La fiera sarda", Guadalupe Salcedo, tuviera un grupo musical que interpretaba rancheras? No lo parece, como no es coincidente que nombres como Dueto mexicano sean adoptados por grupos nacionales. Si, como se dijo en el acápite anterior, hubo mercado para la reedición de las canciones del mexicano Juan Arvizu, tanto más lo hubo para las interpretaciones menos formales de esos temas en la voz de Noel Ramírez. Tango, bolero y música caliente habitan desde los años 40 del siglo XX el consumo musical y la producción colombiana, pero ellos no han exiliado la música andina, la han integrado los traganíqueles con Garzón y Collazos, hecho serenata con el Dueto de Antaño y hecho patrimonio romántico y evocativo con Pedro Morales Pino y Jerónimo Velazco; es posible que lo andino no esté en las pistas de baile, pero varias de esas canciones se mimetizan entre otras que habitan las cantinas.

Esta perspectiva, la correspondencia identificada, las notas de prensa y la forma de referirse a unos y otros aires, insinúan que se presentan diversos circuitos de consumo en

los que los aires andinos se establecen preferente, pero no exclusivamente, en sectores que se presentan como "cultos", mientras que los otros géneros, se instauran en cantinas y fiestas populares.<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> Al respecto, Carolina Santamaría ubica al bolero, de corte más romántico, en las heladerías, donde la clase media y las amas de casa pueden acceder a él. SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros...*

# Capítulo 4

## Capítulo 4. } **Las fiestas y el *star system*: medios, tarimas y solares**

Hasta el momento se ha querido mostrar el flujo de músicos y géneros en Colombia durante el período de estudio denotando, a través de las coberturas mediáticas, la aceptación de estos y procurando un acento en Tolima y los Llanos Orientales, aunque la mayor atención a estas se prestará en la tercera parte del libro. Establecida pues la presencia de las músicas y sus viajes, es pertinente mostrar ahora los mecanismos y escenarios de difusión y consumo de éstas, primero desde las tecnologías que facilitaron su cercanía con el público, luego desde los planteamientos de los impresos y, finalmente, en fiestas y establecimientos públicos; la intención es, como se ha dicho, mostrar la incidencia en los escenarios cotidianos del *star system*, en el marco de la intermedialidad.

Los elementos brindados por este capítulo completarán el panorama de la presencia, permanencia, concurrencia e instauración de músicas en los territorios tratados, insumo necesario, dado que la relación de los mensajes de las músicas con las representaciones sociales es uno de los elementos

principales que hace factible la instauración de las aquellas en el gusto popular, para plantear en la tercera parte de este libro la empatía de la población de los territorios tratados, con las músicas viajantes, a partir de la conjugación de sus representaciones.<sup>255</sup>

Este capítulo tiene en cuenta los elementos de las industrias culturales<sup>256</sup> que, según señala Juan Pablo González, consolidan la industria musical de América Latina desde la segunda década del siglo XX, a saber: lugares de baile y diversión; industria discográfica; radiodifusión; sistema artístico (de estrellas, referido a espectáculos de variedades, compañías y circos); el cine como evento, medio y sentido de la música,<sup>257</sup> y, como

---

<sup>255</sup> Las representaciones sobre el otro y las interpretaciones de lo social son estructuras pertinentes en el entendimiento de la empatía, en tanto esta se presenta como "constructo" aprendido socialmente que conlleva respuestas relativamente previsibles ante situaciones similares. PINEDA, David, et al., "Dimensiones de la empatía en excombatientes del conflicto armado colombiano utilizando una escala estandarizada", en *Revista Colombiana de Psiquiatría*, No. 1, Bogotá, 2013, pp. 9-28.

<sup>256</sup> Cabe recordar que se asume el concepto de un sistema articulador de medios de comunicación (culturales y artísticos) con los procesos creativos (de códigos simbólicos) cuya narrativa obedece a las lógicas de la oferta y la demanda. PUERTA DOMÍNGUEZ, Simón, *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2015, pp. 50-51.

<sup>257</sup> Recordará Andrés Villegas, apoyado en Laurent Gervereau y Jean-Louis Déotte, que el período que ocupa a esta investigación, se cruza con las eras de la proyección y de la pantalla de la imagen industrial, momentos en los que el cine fue parte de la configuración técnica de la sensibilidad de masas. VILLÉGAS VÉLEZ, Álvaro Andrés, "De la crisis del aura a la liberación del aparato cinematográfico: Walter Benjamin y Dziga Vertov", en *Aisthesis*, No. 57, Santiago, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 179-202.

forma de difusión, discurso, visualidad, letra, música y consumo de la canción popular González destaca la partitura<sup>258</sup> que, dadas las condiciones de las audiencias y músicas del ámbito popular que trata la presente investigación, se reemplaza por los cancioneros que cumplen una función promotora, de acercamiento y de alfabetización musical. Quizá la idea es buscar algo de lo que Bajtin llamara el territorio propio de la cultura popular,<sup>259</sup> sin abandonar los planteamientos de Martín-Barbero en los que esa cultura popular y masiva, se ve atravesada por los medios.<sup>260</sup>

No se aborda aquí, por más que en algún momento sea mencionable, el acceso a los programas de onda corta, aunque no se abandona la idea de la intermedialidad,<sup>261</sup> inmersa de por sí en el planteamiento de González. En este contexto es necesario tener en cuenta algunos sobreentendidos acerca de la validez de apostar por la mirada a estos medios: el primero es que las emisoras privadas contratan y programan a los músicos internacionales y propios con fines comerciales, es decir, que saben o promocionan su instauración en el gusto musical, lo mismo que ocurre con los cancioneros, así, los impresos muestran a los artistas y las películas que permiten acceder a las interpretaciones y sentimientos expresados por

---

<sup>258</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Pensar la música...* pp. 189-201.

<sup>259</sup> BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003, p. 139.

<sup>260</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991.

<sup>261</sup> Por cuanto confluencia de tecnologías de comunicación y presencia en éstas de la música. OCHOA GAUTIER, Ana María, "El sonido y el largo siglo XX"...

el actor-cantante, facilitando la identificación por parte de las audiencias de la cercanía o lejanía con la situación y valoraciones propias. De tal forma, la puesta en escena de una canción en la película, interpretada por sus protagonistas, deja que la audiencia comprenda, comparta y genere empatía o antipatía (por cuanto un "individuo crea representaciones y se pone en la misma situación de forma empática")<sup>262</sup> con las sensaciones, decisiones y reacciones del personaje, a partir de lo que el espectador supone como deber ser o de lo que, como sujeto, quisiera ser; de allí la instalación de la película y sus canciones en el gusto. En este mismo sistema, las letras del cancionero apelan a ese gusto para ser solicitadas y reproducidas por los lectores y, en aquellos con influencia de las disqueras, mezclan artistas y canciones que ya cuentan con la aprobación del público, con artistas nuevos que versionan aquellas y con canciones recientes que quieren ser publicitadas.

Vale la pena decir que las travesías de las músicas viajantes tienen un elemento más que aún no se ha mencionado de manera directa y tiene que ver con la sociabilidad, o quizá mejor, la capacidad asociativa de los músicos, de las disqueras y de los encargados de los medios. *Bim-Bo* muestra la cercanía de los medios y de los países, al señalar que, en 1957, por invitación de Sonolux, el encargado de la revista de farándula

---

<sup>262</sup> ALVIS RIZZO, Alexander; ARANA MEDINA, Claudia Marcela; RESTREPO BOTERO, Juan Carlos, "Propuesta de rehabilitación neuropsicológica de la atención, las funciones ejecutivas y empatía en personas con diagnóstico de trastorno antisocial de la personalidad, desvinculadas del conflicto armado colombiano", en *Revista virtual Universidad Católica del Norte*, No. 42, Medellín, 2014, pp. 138-153.

iberoamericana *Discomanía*, Raúl Matas, estuvo en Colombia;<sup>263</sup> el director artístico de Sonolux y RCA en Colombia es Hernán Restrepo Duque, quien además de tener programas radiales dirigió publicaciones como *Radiolente* y colaboró con otras publicaciones nacionales e internacionales, incluyendo, por supuesto, la de Matas. Restrepo, como consigna *Cantando* en 1960, además de tener una relación fluida y de intercambio con la música argentina, en un viaje a Buenos Aires recoge más de 200 matrices musicales de distintos intérpretes para reproducir en la radio colombiana; entre las grabaciones que difundió Restrepo están algunas de Armando Moreno y Roberto Flores (quienes terminarían trasladándose en 1961 a Colombia), Agustín Magaldi, Francisco Romero, Alberto Echagüe, Roberto Malfa, Carlos Acuña, Andrés Falgás y Roberto Lemos.<sup>264</sup> Así, tal como las relaciones de sociabilidad que establecen los intérpretes favorecen que sean vehículo de las músicas (como muestran los múltiples cantantes de la orquesta de don Américo y de la orquesta de Efraín Orozco, o que sea la orquesta Casino de Sevilla la que termina llevando a Nelson Pinedo a Cuba, para que cantara aires hispánicos), también las relaciones establecidas por los encargados de los medios y las industrias resultan siendo un elemento vital para las músicas viajantes, el acceso a los mensajes que ellas proponen y en la ampliación del consumo musical.

---

<sup>263</sup> Sólo en Medellín, RCA Victor, ya tenía instalado en la librería Bedout un distribuidor que ofrecía, incluso, salón musical. La oferta de discos se hace para tertulias, paseos al aire libre y bailes. *Tierra Libre*, Año V, Volumen 21, No. 85, Medellín, 1933.

<sup>264</sup> *Cantando*, No. 192, Buenos Aires, Argentina, 6 de diciembre de 1960, p. 14; No. 218, 13 de junio de 1961, p. 10; No. 227, 8 de agosto de 1961, p. 3, 6.

En este capítulo, primero se abordará la presencia de discos en el país, relacionándola con los géneros musicales que se han establecido y destacando la transversalidad de algunos artistas, para mostrar, soportados principalmente en las programaciones publicadas, la presencia de aquellos artistas en el cine, dando relevancia a las regiones sobre las que se centra la mirada de esta investigación para, luego, hacer lo propio con la programación radial. En segundo lugar se evidencia la variedad de géneros y artistas que contienen los cancioneros, no sin antes mostrar las contraposiciones y anuencias que se presentan en los medios escritos revisados, que resultan ser, a la vez, difusores y detractores de músicas foráneas. En el tercer momento se presentan algunos escenarios en los que acaecen prácticas musicales, principalmente en los Llanos Orientales y Tolima, dando cuenta de los lugares publicitados y las fiestas reconocidas, lo que se complementará con la aparición, en la tercera parte del libro, de escenarios más cercanos, con funciones similares, y que resultan protagonistas en territorios menos visibles.

#### 4.1. La difusión y la cercanía: los discos, el cine y la radio

##### Los discos

Como se ha dicho, Medellín se constituyó como el centro de la producción disquera de Colombia y de la parte norte del sur del continente en un proceso que inició en los años 40 del siglo XX<sup>265</sup> y duró 8 lustros; es por esto que la mayoría de los

---

<sup>265</sup> Discos Fuentes, una de las disqueras más importantes, se instala en la ciudad en 1954, después de 20 años de creada en Cartagena, ejemplo

catálogos y producciones tienen origen en la ciudad, así como que buena parte de los artistas extranjeros que transitaban por el país hicieran presencia en ella.

Como recuerda Carolina Santamaría, será a finales de esa década cuando el negocio discográfico empezó a fortalecerse con la presencia de disqueras internacionales y la incursión de empresas radiales al país. Las disqueras, conformadas en varias de las principales ciudades del país, propician la circulación de grabaciones antiguas, la mayoría de ellas registradas en el extranjero, a la par con nuevas figuras que interpretan géneros como boleros, rancheras, música tropical, tangos, valsos peruanos, pasillos ecuatorianos, en un escenario en el que se empieza a hablar de “música carrilera”. Este panorama favorece la aparición en y de medios especializados en la crítica y el comentario de las novedades musicales, como el mencionado Hernán Restrepo.<sup>266</sup>

Para el desarrollo de esta investigación, la principal fuente de consulta para determinar el tipo de discos que circulaban durante el período fueron los catálogos discográficos: a pesar de que muchos sellos han desaparecido y las disqueras o no conservan (Fuentes y Codiscos) o no permiten el acceso a estos (Sonolux, ahora de RCN), fue posible acceder a 19 catálogos nacionales fechados entre 1954 y 1966.<sup>267</sup> Nueve Intérpretes

---

que siguiera en 1964 la caleña Discos Victoria; en 1958 hay en Colombia 14 fábricas de discos. RENDÓN MARÍN, Héctor, *De líras a cuerdas...* pp. 18-19, 89-90.

<sup>266</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros...* p. 61.

<sup>267</sup> Discos CBS, *Catálogo general numérico y alfabético monaural y estéreo hasta junio de 1965*, Colombia, 1965; Sello Vergara, *Lista anticipada de*

aparecen en el primer y último catálogo, Fuentes de 1954 y Codiscos de 1966: Los Hermanos Rigual, Leo Marini, Daniel Santos y Bienvenido Granda como representantes de la música antillana y del bolero, los tríos Grancolombiano y De Hoy que interpretaron, entre otros, música andina, bolero, zamba y pasillo ecuatoriano; el trío Los Romanceros Ecuatorianos, exponentes del pasillo de su país, Los Chavales de España y el tanguero Raúl Iriarte. De ellos, con excepción de Los Romanceros, el trío De hoy y los hermanos Rigual, todos están mencionados en los cancioneros que se analizaron. Tres artistas aparecen

---

*novedades para el mes de abril*, Bogotá, s.f.; Sonolux, *Lista alfabética de los discos Sonolux y Lyra hasta 1 de noviembre de 1954*, Medellín, 1954 (se complementó con *Discograma Sonolux-Lyra*, 1ª quincena de enero, 1ª quincena de noviembre y 2ª quincena de noviembre, Medellín, 1954); Sonolux, *catálogo de música colombiana Sonolux y Lyra*, Medellín, 1955; Sonolux, *Catálogo general Sonolux hasta 1 de junio de 1955*, Medellín, 1955; Sonolux, *Discos Sonolux, Panart, Pampa hasta septiembre de 1956*, Medellín, 1956; Sonolux, *Catálogo general Sonolux, Lyra y Panart hasta el 31 de enero de 1959*, Medellín, 1959; Sonolux, *Suplemento general al catálogo de long plays RCA, Sonolux, junio de 1964*, Medellín, 1964; Sonolux, *Catálogo adicional en discos de 78 y 45 r.p.m., Sonolux, Orfeon, Lyra, RCA Victor hasta noviembre de 1964*, Medellín, 1964; Sonolux, *Lista adicional Lyra en discos a 78, 45 y 33 r.p.m. hasta 31 de enero de 1964*, Medellín, 1964; Sonolux, *Catálogo general en discos de 78 y 45 r.p.m. RCA Victor Colombia*, Medellín, s.f.; Discos Bambuco, *Bachué. Catálogo Nacional de Música*, No. 1, Bogotá, 1966; Discos Silver, *Catálogo general discos Silver; Discos Champion, Discos F.G. (Ónix), septiembre 1960*, Medellín, 1960; Codiscos, *Catálogo general de discos de larga duración Zeida, Musart, hasta octubre 31 de 1956*, Medellín, 1956; Codiscos, *Catálogo general Codiscos de larga duración Codiscos, Zeida, Musart, Capitol, Ángel, Odeon, Warner Bros, Reprise*, Medellín, 1960; Discos Tropical, *Catálogo general número Tropical de 45 y 78 r.p.m., Barranquilla*, s.f.; Discos Tropical, *Catálogo general L.P. monoaural y estéreo Barranquilla*, s.f.; Discos Fuentes, *Catálogo general de discos Fuentes*, Cartagena, 1954; Discos Fuentes, *Catálogo alfabético por artistas discos Fuentes, Merengue, abril de 1965*, Medellín, 1965.

en todos los años e incluso en los catálogos sin fechas: José María Peñaranda y su conjunto, Tito Cortés y la orquesta de Lucho Bermúdez con Matilde Díaz. Otra agrupación de aparición constante es el Dueto de Antaño, que aunque no se encuentra en los catálogos indagados de Vergara, CBS y Tropical, sí lo hace en los demás de 1954 a 1964 y, además, en los cancioneros.

En marzo de 1966 Discos Bambuco, una de las mayores distribuidoras que tuvo el país y que también grabó discos, presentó el No. 1 de *Bachué*, un catálogo de los acetatos que, hasta entonces, identifica la empresa, han sido ofrecidos en el país. El conocido musicólogo Otto de Greiff señala en el prefacio de este impreso la estructura y relevancia del mismo. Dentro de los datos identificables en el catálogo está la variedad de sellos discográficos internacionales que venden sus discos en Colombia, pero, la lista que propone el autor es inferior a las que acompañan los discos que cataloga,<sup>268</sup> la tabla 3 muestra los sellos que enuncia inicialmente el catálogo; la información del país de origen fue agregada para esta investigación.

---

<sup>268</sup> Varios de los discos aparecen con abreviaturas de sellos que no aparecen en el listado, y aunque algunos podrían ser deducibles, se prefirió no especular al respecto; como se notará, no aparecen sellos como Colombia, Ónix de Ecuador, Warner de USA y otros más que, en efecto, tuvieron presencia en Colombia en distintos momentos del periodo.

**Tabla No. 2** Listado de productoras y sellos con presencia en Colombia en 1966.<sup>269</sup>

Sello	País
ABC	USA
Paramount	
Aburrá	Colombia
Angel	USA
Ansonia	USA
Archiv	Alemania
Bambuco	Colombia
Cameo	Suecia
	USA
Capitol	USA
CBS	USA
Codiscos	Colombia
COLPIX	USA
Command	USA
Daro	Colombia
Decca	Inglaterra
D G G	Alemania
Disneyland	USA
Dorado	USA
Fonoton	USA
Fontana	Holanda
	USA

Sello	País
Fuentes	Colombia
Gema	Cuba-USA
Giron	--
HI-FI Music	USA
Hispa Vox	España
Kapp	USA
Kubaney	Cuba
London	Inglaterra
	Usa
Lyra	Colombia
Mercury	Inglaterra
	USA
MGM Records	USA
Metropoli	Colombia
Montilla	USA
	Pto Rico
Mus art	México
Odeon	Alemania
Orfeon	México
Park way	USA
Peerles	México
Philips	Holanda

Sello	País
Polydor	Alemania
Pchito	Cuba-USA
Real	USA
RCA Victor	USA
Riverside	USA
Seeco	USA
Sello Vergara	Colombia
Sonomusica	Colombia
Sonolux	Colombia
UAS	USA
Telefunken	Alemania
Tropical	Colombia
Velvet	Venezuela
Verve	USA
Virrey	Panamá
Vox	USA
Zeida Alegre	Colombia
Zeida	Colombia

<sup>269</sup> Construcción propia a partir de CHDR, *Bachué*. Catálogo Nacional de Música, No. 1, Discos Bambuco, Bogotá, 1966, la mayoría de las locaciones de los sellos se ubicaron en Discogs. <https://www.discogs.com/es/search/?q=&type=all> [01/05/2017].

Por la posibilidad de cercanía y de preservación, son múltiples los usos que se les da a los discos varios de ellos, como el de la grabación de declamaciones, discursos políticos y servicios religiosos; tienen importancia, pero no son del pecunio de este trabajo, por lo que este tipo de discos, aunque identificables en los catálogos y publicidades, no fue tenido en cuenta (como tampoco villancicos ni músicas académicas).<sup>270</sup> Dentro de los usos está la propia promoción del país; en 1944, por ejemplo, el musicólogo y folclorista Andrés Pardo Tovar fue encargado de una selección de obras colombianas para ser grabadas y difundidas en Canadá, grabación que parece tener un alto contenido de músicas académicas.<sup>271</sup> Como se verá más adelante, en 1962 una selección similar hará Joaquín Piñeros Corpas, pero pensando en las músicas nacionales de corte folclórico.

---

<sup>270</sup> Zeyda y Musart, por ejemplo, en 1956 venden el disco "Plegarias del cristiano" que cuenta con la autorización del arzobispo de Medellín. Ver: Codiscos, *Catálogo general de discos de larga duración Zeida, Musart, hasta octubre 31 de 1956*, Medellín, 1956, p. 106. En 1958 se promocionan 6 discos, dos de los cuales cantan el catecismo del padre Astete y los restantes con 26 cantos religiosos populares. Ver: *El campesino, semanario para la cultura del pueblo*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 31 de agosto de 1958, p. 5. La revista *Conservatorio*, del conservatorio de la Universidad Nacional, dedicada a la música académica contiene publicidad de compañías de discos cuyo mercado se sale de este género, como Discos Ángel, Importaciones Daro y empresas dedicadas a la venta, no solo de instrumentos, sino también de música impresa como la Casa Musical Humberto Conti (con sedes en Bogotá, Barranquilla y Cali). Ver: *Conservatorio*, Nos. 1-3, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, junio de 1959-julio de 1960. Otra práctica regular es la grabación de bandas sonoras de películas para que la gente las cante.

<sup>271</sup> *Micro*, No. 55, Medellín, enero de 1944.

J. Glottmann, representante de RCA Victor a mediados de los años 40 en Colombia, tenía para 1947 puntos de venta en Girardot, Bogotá, Barranquilla, Bucaramanga, Cartagena y Sincelejo,<sup>272</sup> ciudades en las que además de los discos, según muestra la publicidad de 1949, vendía también radio fonógrafos.<sup>273</sup> La revista *Semana* del 30 de diciembre de 1950, en una nota referida a la música popular, sobre todo laailable, revela que en el país hay 8 fábricas con producción de 110 mil discos al mes: Fuentes, Lyra, Zeida, Silver, Tropical, Atlantic, Vergara y Marango a la vez que la importación para 1949 fue de \$328.242.<sup>274</sup>

Como se ve, la entrada a la mitad del siglo XX augura un importante negocio en la distribución de discos, y esto se reafirma en la apuesta que hacen las disqueras por tener presencia directa en distintos puntos del territorio nacional; por ejemplo el sello bogotano Vergara, que durante la década del 50 grabó a Lucho Bermúdez, tuvo distribuidores en *Ibagué*, *Armero*, *Girardot*,<sup>275</sup> *Villavicencio*, *Sogamoso*, Bogotá, Cali, Medellín,

---

<sup>272</sup> *Cancionero de novedades RCA Victor*, No. 2, Colombia, marzo de 1947.

<sup>273</sup> *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949.

<sup>274</sup> *Semana*, No. 219, Bogotá, diciembre de 1950, pp. 26-28. Coincidentalmente, el primer salario mínimo en Colombia se fija por el decreto 3871 de 1949, su monto era de \$2 diarios. Según el portal dolarweb, el dólar en promedio estuvo en 1949 a \$1.75, es decir, que en dólares la importación de discos fue de US\$187.567, el equivalente, según el Índice de precios del consumidor de las Estadísticas históricas de los Estados Unidos, a US\$1.919.245,20, es decir, más de 5 mil seiscientos millones de pesos de 2017 (\$5.669.085.664,12) con el dólar a \$2.953,81 <https://dolar.wilkinsonpc.com.co/dolar-historico/dolar-historico-1949.html> [04/10/2017] <https://westegg.com/inflation/> [04/10/2017].

<sup>275</sup> El municipio es cundinamarqués, pero dentro del área de influencia de Tolima. En los listados que involucren ciudades de varias regiones del

Barranquilla, Armenia, Cúcuta, Manizales, Pamplona, Neiva, Cartago, Cartagena, Pereira, Bucaramanga, Facatativá, Pasto, Montería, Popayán, Magangué, El Banco, Barrancabermeja, Ocaña, Tunja, Palmira, Garzón y Chiquinquirá.<sup>276</sup>

En concordancia, por lo menos desde 1951 se ofrece un inventario de discos de los sellos Ondina (y de su mano de Venus y Azteca) y de Sonolux Lyra<sup>277</sup> y, según lo anuncia *Discograma*, los discos de Azteca, Lyra y Sonolux están disponibles en *El Líbano*, *Girardot*, *Honda*, *Ibagué*, *Sogamoso*, *Villavicencio*, Armenia, Bogotá, Barranquilla, Bucaramanga, Barrancabermeja, Cúcuta, Cartagena, Cali, Chiquinquirá, El Banco, El Socorro, Garzón, Medellín, Magangué, Montería, Manizales, Neiva, Ocaña, Pasto, Pereira, Pamplona, Santa Marta, Tunja y Zipaquirá; dos años después Azteca sale de los sellos vendidos por Sonolux, pero ingresarán Panart y Pampa en 1955 y Compás en 1956; con el incremento de sellos crece también el número de ciudades con disponibilidad de discos, por lo que se suman a la lista *Armero*, Florencia, Fundación, Popayán, Gamarra, El Plato, Sincelejo, Ipiales, La Dorada, Buenaventura, Mompós, Túquerres, Tumaco, Valledupar, San Gil y Rioacha.<sup>278</sup>

---

país, se resaltan los municipios que pertenecen al área de influencia de esta investigación.

<sup>276</sup> Sello Vergara, *Lista anticipada de las novedades para el mes de abril*, Bogotá, S.F.

<sup>277</sup> *Discograma*, Nos. 1 y 2, Colombia, Sonolux-Lyra-Azteca, octubre-diciembre de 1951; *Cancionero de las américas*, Nos. 1, 40, 42, 47, Medellín, Cacharrería La campana, 1949, 1953-1954.

<sup>278</sup> *Los discos*, Nos. 1, 10, 12, 15-19, Medellín, 1953-1957.

Nótese que ambos sellos incluyen poblaciones cercanas y de acceso a los territorios de Tolima y de los Llanos tanto del Meta como del Casanare, lo que confirman los medios locales; en Sogamoso, en 1952, se cuenta con la venta de discos y tocadiscos en el almacén Aladino y en el establecimiento de Juan Avella que venden también radios y otros productos Philips;<sup>279</sup> 12 años después, en otro punto del país, *Líbano*, para la venta de acetatos, Discos Caravanita ofrece llevar uno gratis por la compra de 10;<sup>280</sup> en *Combeima*, para 1965, el alto volumen de las radiolas en horas de la noche ya es un problema de tal envergadura que amerita el cubrimiento de la prensa;<sup>281</sup> y en 1965 los sellos Festival y Zeida grababan, al lado de joropos y pasajes, cumbias y pasillos en LP que se distribuían en los Llanos.<sup>282</sup>

Ahora bien, además de los puntos autorizados y los representantes de las disqueras (y sus sellos), no es desconocida la presencia de los “paqueteros”, quienes se ganaban la vida llevando paquetes de discos de pueblo en pueblo con el ánimo de venderlos sobre todo en las cantinas, pero también a aquellos quienes tuvieran los dispositivos para oírlos. Estos paqueteros, con sus travesías, hicieron parte de la formación de lo que sería la música de carrilera o guasca, cuyo nombre es usado oficialmente en las grabaciones de Zeida, por lo menos

---

<sup>279</sup> *Acción cívica*, No. 166, Sogamoso, 17 de junio de 1952, p. 2; No. 180, 21 de septiembre de 1952, p. 6.

<sup>280</sup> *El cronista*, Ibagué, 23 de agosto de 1964, p. 10.

<sup>281</sup> *El cronista*, Ibagué, 21 de enero de 1965, p. 3.

<sup>282</sup> *El candil*, Villavicencio, 24 de diciembre de 1965, pp. 9-10.

desde 1954,<sup>283</sup> género que conviene no perder de vista, dado que se hermanará con aquella llamada parrandera.

Antes de analizar el contenido de los catálogos, resulta útil hacerse una idea de las grabaciones publicitadas durante el período, para que se pueda cotejar la coherencia de éstas con el flujo de músicas y músicos que se esboza en el primer capítulo de esta parte. Estudios San Miguel, ubicado en Bogotá y comercializados por distribuidora Panamericana, publicita en su plan de producción para 1949, notoriamente marcado por el tango, a Hugo del Carril, Emma Gramatica, Mecha Ortiz, Amelia Bence, María Duval, Elisa Galve, Juan Carlos Barbieri, Arturo Córdoba, Jorge Rigaud, Carlos Cores, Francisco Petrone, Tita Merello, Aida Luz, Enrique A. Diosdado, Fenando Lamas y Nelly Daren.<sup>284</sup>

El periódico *El Colombiano* de Medellín muestra en su sección de radio, en noviembre de 1951, la próxima salida del disco *Aquellos diciembres*, organizado por Hernán Restrepo, al pie del anuncio del estreno de un disco del argentino Carlos Dante con la orquesta de Alfredo de Angelis y otro más con las principales 14 orquestas típicas de tango; en la misma sección se anuncian próximas novedades tropicales de Lyra (Sonolux) entre las que se incluyen merengues, porros y otros ritmos.<sup>285</sup>

Algunos de los sellos que se publicitan en Colombia durante 1953 son Ondina, Lyra-Sonolux, Tropical, Silver,

---

<sup>283</sup> RENDÓN MARÍN, Héctor, *De líras a cuerdas...* 2009, p. 102.

<sup>284</sup> *Micro*, No. 60, Medellín, mayo de 1949.

<sup>285</sup> *El Colombiano*, Medellín, 6 de noviembre de 1951, p. 3.

Daro, Zeida, Vergara y Verne;<sup>286</sup> en los anuncios y notas que suscitan es factible ver, si no en todos sí en la gran mayoría, además de aires vallenatos y andinos, la grabación de boleros, rancheras, canciones mexicanas, tangos, bundes, valsos, merengues y guarachas; en ese momento Garzón y Collazos son artistas destacados por Lyra y Sonolux, al tiempo que publicita vallenatos de Alejo Durán, porros de Noel Petro, al Dueto de Antaño, a Ramírez y Arias, al trío Andantino, a Tito Cortés con guarachas y boleros, los tangos de Noel Ramírez y del español Julio Romero; a la vez que graban con Lyra, Noel Petro y el Dueto de Antaño, graban para Silver, cuyos intérpretes también presentan composiciones de Rafael Hernández.<sup>287</sup> En este punto, vale recordar que los duetos de Antaño y Ramírez y Arias, ya habían incursionado en el bolero.

Los años posteriores mantienen esa dinámica de variedad de géneros y artistas, en la que, por ejemplo, Ondina representará al sello Azteca con artistas como el mexicano Raúl Márquez "Chivirico", enfocado en géneros tropicales y el trío Monterrey, bolerista; Tropical se aventura a grabar en España aires ibéricos y, en Colombia, graba a la orquesta de tangos de mayor renombre en Buenos Aires a fines de los años 50: la de Héctor Varela;<sup>288</sup> Zeida afianza su mercado de "valsos carriluerdos", Verne mantiene el bolero antillano con Johnny Albino

---

<sup>286</sup> Entre los sellos de los que no se encontró catálogo para el período están Daro, Ondina y Verne.

<sup>287</sup> *Radiolente*, No. 1, Medellín, octubre de 1953.

<sup>288</sup> Aunque la popularidad de Alfredo de Angelis en Colombia hace que éste programe para 1962 un viaje a Colombia con su orquesta y los vocalistas Juan Carlos Godoy y Lalo Martel. *Radiofilm*, No. 869, Buenos Aires, Argentina, 15 de agosto de 1962, p. 54.

y el trío San Juan y Vergara, un sello bogotano, se encarga de distribuir "en todo el país" las grabaciones de Bovea y sus vallenatos de temas de Escalona, Alejo Durán y Guillermo Buitrago.<sup>289</sup> Sonolux, por su lado, prueba suerte grabando en Lima y mantiene a Garzón y Collazos y Obdulio y Julián como símbolos de lo "colombiano", promocionados al lado de Olimpo Cárdenas (ahora con tangos), Andrés Falgás, pasillos ecuatorianos del dueto Andantino y aires antillanos de Elsa Miranda.<sup>290</sup>

No se puede perder de vista el papel de los tecladistas Oriol Rangel y Jaime Llano en el revestimiento de "estilo" de las músicas colombianas, especialmente las andinas, por lo que siempre estarán presentes en los distintos sellos y casas disqueras como directores y como intérpretes, lo que hace interesante que grabaran juntos en 1958 para Sonolux, a la vez que la disquera graba (o esta reedita las canciones de) una nómina internacional de cantantes reconocidos en el continente.<sup>291</sup> Una

---

<sup>289</sup> Poco menos de 10 años después, Discos Fuentes tendrá funcionando un sello especializado en el vallenato: Merengue. Discos Fuentes, *Catálogo alfabético por artistas discos Fuentes, Merengue, abril de 1965*, Medellín, 1965

<sup>290</sup> En la revista hay publicidad de Capitol, Vox, Columbia, Panart y Westminster y, en 1958, reseña las buenas ventas de *Juanita bonita*, en versión Don Marino, firmado por Vox; *El reloj*, cantada por el Mario Clavell y *El último cuplé*, en versión de Imperio Argentina, ambos del sello Orfeon. También se muestra la llegada del sello SEECO con Carlos Argentino y la Sonora Matancera y la presencia de Epic con Los paraguayos. *Radiolente*, No. 1, Medellín, octubre de 1953.; *Candilejas*, No. 1, Bogotá, 1956; *Radiolente*, Nos. 1-2, febrero-abril 1958, Medellín, 1958.

<sup>291</sup> En ese momento promociona también a Víctor Hugo Ayala, Alberto Granados, las Hermanitas Pérez, el cuarteto Rufino, los Mac Ke Macs, Olimpo Cárdenas, Pedro Vargas, Juan Arvizu, Alfredo Sadel, Ángel Cárdenas, Juan D'Arienzo y de Alfredo de Angelis, Jorge Valdez, Alberto Gómez, Agustín Irusta, Óscar Larroca y Enrique Carbel.

observación pertinente frente a la variedad de consumo musical es que esta disquera promueva en una publicación dedicada al tango la Antología colombiana "de ayer, de hoy, de siempre" y del Trío Caldas: Por los caminos de Caldas.<sup>292</sup>

Una grabación que merece atención especial es la realizada en 1962 por el Ministerio de Educación, a través de la división de divulgación cultural, bajo la coordinación de Joaquín Piñeros Corpas; se trata de *La introducción al cancionero noble de Colombia* con el objetivo de compilar en 3 discos las muestras "más representativas" del folclor con "el exquisito perfume del más auténtico espíritu nacional",<sup>293</sup> mezclando recopilaciones realizadas por investigadores del ALEC (Atlas Lingüístico Etnográfico Colombiano) e interpretaciones de

---

<sup>292</sup> En el mismo número se publicita la RCA con Hugo del Carril y sus éxitos inolvidables; de Briceño y Añez, en la serie Aquellas canciones, Lo mejor del repertorio colombiano y, de la misma serie, Una noche tropical. *Mundo de tango*, No. 4, Medellín, diciembre de 1964; *Cantando*, No. 225, Buenos Aires, Argentina, 25 de julio de 1961, p. 12.

<sup>293</sup> Los conjuntos folclóricos que define *Introducción al cancionero noble* son: tríos andinos, estudiantinas, orquestas de cuerdas, conjuntos vallenatos, conjunto de gaita o de cumbia, chirimía, conjunto del pacífico, conjunto llanero y banda pueblerina; intérpretes de aires populares colombianos correspondientes a 4 regiones: andina, costeña (atlántica), pacífica y, de manera integrada, Llanos Orientales y Tolima; además contiene dos secciones más, una referida al ámbito familiar y local y otra al ciclo patriótico. Los aires que entonces se muestran como nacionales, según la muestra que brindan los discos son: arrullo, bambuco (con variaciones como el caucano, nariñense, el viejo e incluso antioqueño), bullerengue, bunde (y bunde pacífico), carnaval, contradanza, corrido, cumbia, currulao, danza, danza del garabato, fandango, galerón, guabina (boyacense, santandereana, tolimense), joropo, joropo sanjuanero, jota, mapalé, maquerule, marcha [fúnebre], merengue, pango, paseo, pasillo, pasodoble, patacoré, porro, puya, seis por derecho, torbellino, villancico, zumba que zumba.

músicos reconocidos.<sup>294</sup> Los intérpretes que aparecen en la grabación son el Conjunto granadino, Alma Colombiana con Antonio Gómez, el Conjunto renacimiento, la orquesta de Jerónimo Velasco, Andrés Landero y su conjunto, Antonio Fernández y su conjunto, la Chirimía de la Universidad del Cauca, el grupo de Teófilo Potes, el conjunto Llanos de Colombia de Ernesto Camargo, la imitación de la banda de Guatavita, Oriol Rangel, el coro de la familia Samper Gnecco, Graciela Rodríguez Roa, la Murga bogotana, Francisco "Pacho" Benavides, el trío Morales Pino, Erasmo Arrieta y su grupo, el grupo de Delia Zapata Olivella, coro popular de Buenaventura, Garzón y Collazos, Ofelia Cabeza y Victoria Angulo, la Banda nacional de Bogotá (dir. José Rozo), los coros de la Televisora Nacional y Teresita Martínez. Estos artistas interpretan el himno nacional y el de la Nueva Granada, coplas del valle de Tenza, santandereanas, antioqueñas, cundiboyacenses, llaneras y tolimenses; en medio de muchos aires representados por obras sin título o con nombres que difieren entre las regiones.

---

<sup>294</sup> En la consolidación de este trabajo participaron, entre otros, José Ignacio Perdomo, Otto de Greif, José Rozo Contreras, Andrés Pardo Tovar, Delia Zapata, Gisela Beutler, Oriol Rangel, Teófilo Potes, Enrique Buenaventura, Amalia Samper, Jorge Núñez, Darío Garzón y Ernesto Camargo; contó con traducción al inglés y fue ampliamente solicitado por instituciones educativas de todo el país y por varias organizaciones en el extranjero, como consta en la correspondencia del Ministerio de Cultura. Véase: AGN, FM, CMC- Ministerio de Educación y Extensión Cultural, Caja 6, Carpetas 3 y 7; Caja 7, Carpetas 11 y 12 Correspondencia recibida. MÁRQUEZ YÁÑEZ, Francisco, "Reseña de Introducción al cancionero noble de Colombia", en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 3, No. 7, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1962, pp. 281-289.

La publicación *Mundo de tango*,<sup>295</sup> iniciada en Bogotá y continuada en Medellín, presentada como de circulación internacional, permite encontrar un local especializado en la venta de discos de tango en Bogotá y hacerse a la idea de las grabaciones de este aire en el país entre 1963 y 1964, dejando ver como empresas protagonistas a la RCA, Odeon (prensado por Codiscos), Sonolux y Fuentes con un amplio inventario de artistas y canciones.<sup>296</sup>

Como ejemplo de la relevancia que adquirieron los discos entre la población, está la grabación de canciones sobre la leyenda negra de los bandidos en Tolima, realizada por el Ejército con el ánimo de desvirtuarlos, la cual se convirtió en un homenaje más que en un ataque, de forma tal que sonaba en cantinas y los borrachos salían dando vivas a Tarzán, Desquite y Sangrenegra,<sup>297</sup> por lo que el mismo Ejército se vio en

---

<sup>295</sup> No se tiene conocimiento de una publicación periódica colombiana dedicada al bolero, sí de algunos intentos de cancioneros centrados en la música andina o sólo en la nacional. Esta revista tiene antecedentes previos a 1963 en varios puntos del globo donde su director Antonio Canto estuvo.

<sup>296</sup> Ricardo Tanturri, Aníbal Troilo, Roberto Rufino, Agustín Magaldi, Hugo del Carril, Juan D'Arienzo (voz de Héctor Millán), Carlos Gardel, , Andrés Falgás, Enrique Rodríguez, Francisco Canaro, Alfredo de Angelis, Charlo, Raúl Garcés, Jorge Sarelli, Armando Moreno y Roberto "El chato" Flores son algunos de los nombres y 4 Lágrimas, El sueño del pibe, Por qué la quise tanto, Pajarito cantor, El alma del tango, Luna de arrabal, Nostalgia, Yo soy aquel muchacho, Igual que ayer, Fungal de dolor, Malumba, Por eso vengo a cantar, Por favor no vuelvas, Por qué la quise tanto, De puro curda, Japonesita, Mariposa, El recuerdo de los tangos, Yo te lo arreglo todo, Sos bueno vos también, Rencor, Una lágrima tuya, algunos de los títulos. *Mundo de tango*, Nos. 1-4, Colombia, 1963-1964

<sup>297</sup> Reconocidos guerrilleros y luego bandoleros durante La Violencia.

obligación de decomisarla.<sup>298</sup> También se puede decir que hoy en día se hacen versiones del corrido Efraín González grabado tras la muerte del bandolero conservador.<sup>299</sup>

De tal manera, es diciente que al cierre del período de la investigación, el Concurso de la Canción Colombiana, celebrado en Villavicencio, tenga como estrategia de difusión la grabación y distribución de discos con los 6 finalistas del certamen durante un mes antes de la premiación, pero, además, la condición por parte de los ganadores de no firmar exclusividad hasta un año después del concurso, con el fin de que las obras favorecidas puedan ser grabadas por todas las casas disqueras.<sup>300</sup>

Bajo este panorama de sellos y disqueras se abordan los catálogos para complementar el entorno discográfico del país; con intenciones de abarcar otras ciudades, aunque el foco de producción fuera Medellín, a pesar de no estar datados, fueron parte del análisis dos inventarios de Tropical, uno de Vergara y el general de 75 y 48 rpm. de la RCA Victor Colombia. La constatación de que estos documentos no superaran el año 1965 se realizó sobre los criterios del tipo de discos de su inven-

---

<sup>298</sup> SÁNCHEZ, Gonzalo y MEERTENS, Donny, *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*, Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2006, pp. 178-232.

<sup>299</sup> Tres versiones diferentes, una de ellas de tipo "corrido norteño" pueden ubicarse en <https://www.youtube.com/watch?v=N-8QcmW9Rwc>; <https://www.youtube.com/watch?v=Xwb4bEy8eeU>; [https://www.youtube.com/watch?v=\\_r5ilk65Bml](https://www.youtube.com/watch?v=_r5ilk65Bml).

<sup>300</sup> *El candil*, Villavicencio, 10 de julio de 1965, p. 4. El suplemento al catálogo de Sonolux y RCA de 1964 muestra la existencia del disco. Sonolux, *Suplemento general al catálogo de long plays RCA, Sonolux, junio de 1964*, Medellín, 1964.

tario<sup>301</sup> y por las producciones que no registran o que registran como novedades.<sup>302</sup> Acaso valga reiterar que no se tuvieron en cuenta los discos de músicas académicas ni los homenajes a autores<sup>303</sup> y anotar que, en razón de la complementariedad de los boletines *Discograma* de Sonolux con su catálogo alfabético a noviembre de 1954, estos tres impresos se tomaron como una sola pieza.

Con estas salvedades, un primer llamado que permiten los catálogos es contrastar la afirmación de Peter Wade, acogida por Carolina Santamaría, sobre la preeminencia de las músicas andinas en las grabaciones colombianas y su extensión a las costeñas, soportada en una publicidad del sello Lyra de 1950;<sup>304</sup> según Wade, en este año las grabaciones andinas del sello equivaldrían al 50 % de la producción y se extenderían paulatinamente a los aires de la costa caribe colombiana y

---

<sup>301</sup> Los discos de 33 y de 45 rpm. empiezan a editarse en el país a finales de los años 50 y, aunque los de 78 rpm. apenas dejan de producirse hacia 1972, los catálogos que sólo incluyen este tipo de acetatos pertenecerían al período.

<sup>302</sup> Como el catálogo general de LP de Tropical que sólo muestra grabaciones del festival de San Remo hasta 1964 y que Los cantores de Xocimos de Camacho y Cano grabaran con ese sello en 1963; o el de 45 rpm. y 78 rpm. de la misma casa que muestra como edición especial de lanzamiento una canción de Óscar Madrigal grabada en 1963 y el hecho de que Raúl Marrero grabara en 1965 por primera vez una canción propia: Sin sangre en las venas.

<sup>303</sup> *Bachué*, por ejemplo, pone como intérprete a Gonzalo Curiel por un disco dedicado al compositor de boleros sin que este haya fungido como intérprete.

<sup>304</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros...* p. 122 y WADE, Peter, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002, pp. 193-194.

algunas grabaciones internacionales, con la incorporación de nuevas disqueras durante la década. No obstante, la revisión de catálogos entre el 1954 y el 1966, que permite un panorama más amplio, evidencia que las músicas andinas no llegan ni al 5 % de la producción, fenómeno que, por lo que se ha visto hasta ahora, viene de años atrás; un asunto que se ratifica con que sólo el 6,87 % de los artistas identificados haya abordado el género.

**Tabla No. 3** Comparativo géneros de discos sobre catálogos.<sup>305</sup>

Catálogos revisados entre 1954 y 1966		Identificación de Peter Wade con base en Lyra 1950	
Género	%	Género	%
Andinas colombianas	4,85	Andina	50
Tango y folklor argentino	7,57	Tango	10
Bolero	16,71	Bolero	10
Antillana	11,98	Costeña y popular	20
Mexicana	11,35		
Suramericana	8,60		
Llanera	0,77		
Tropical colombiana (con vallenato)	10,41		
Parrandera-Guasca	1,74		

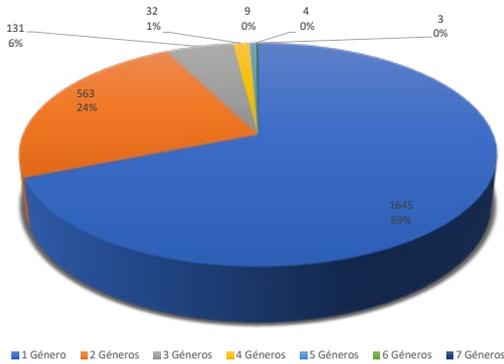
<sup>305</sup> Construcción propia sobre el total de 3.382 registros para los 2.387 artistas identificados en el período de estudio.

Catálogos revisados entre 1954 y 1966		Identificación de Peter Wade con base en Lyra 1950	
Género	%	Género	%
Nueva ola, rock y baladas	6,51	Otras	10
Española	3,90		
Fox y beguines	0,62		
Estilizada	9,31		
Jazz	2,04		
Blues	0,35		
Otros / N D	3,28		
26,01 (**)			

Correspondencia con Lyra 1950: (\*) Costeña y popular, (\*\*) Otras

Otro elemento destacable es la multiplicidad de géneros (gráfica No. 1), a pesar de que casi el 69 % de los 2.387 artistas identificados en los catálogos y cancioneros se ubiquen en un solo género, que más del 30 % de estos intérpretes se desempeñen entre 2 y 7 géneros resulta un porcentaje poco despreciable, si se tienen en cuenta el alto nivel de agrupación que implican los géneros musicales propuestos dentro de esta investigación, la variedad de aires bajo el género "suramericana" y que lo que se denomina como música estilizada aparece como un solo género, pero en realidad participa casi de todos.

**Grafica No. 1.** Géneros interpretados por artista



Más allá de la nacionalidad de los intérpretes, que entre el bolero (16,71 %), la música mexicana (11,35 %) y la antillana (11,98 %) se abarque el 40,04 % de los artistas en los catálogos de discos colombianos es un mensaje muy claro de las preferencias populares, acotando que este cálculo resulta conservador al omitir, a pesar de su cercanía con éstas, el 8,60 % en el que se mezclan los valses peruanos y los pasillos ecuatorianos con otros aires surcontinentales. Por otro lado, independiente de la variedad que contienen como categorías las músicas antillanas y tropicales colombianas, que entre las dos lleguen al 22,39 %, por encima que cualquiera de los otros géneros de manera individual, evidencia el gusto por lo que se llamará *música caliente*. También cercano con las músicas latinoamericanas y con fuerte presencia de músicos, publicidad y con menos reeditores que las otras músicas, el tango no puede, a pesar de ser el sexto en la lista, descartarse del gusto popular. Tampoco resulta despreciable que en el quinto lugar de la producción se presente la música estilizada, aunque no revierte mayor novedad: finalmente en ésta convergen distintos

géneros más o menos exóticos, pero presentados en formatos "revestidos de estilo" que los acercan a la clase o a la academia, es decir, a las salas familiares, ya de manera instrumental y con sonidos que la acercan al jazz, ya con interpretaciones que ponen coros con acentos extranjeros, ya con la vinculación de instrumentos extraños a las versiones vernáculas como guitarras hawaianas o eléctricas o, simplemente, con el protagonismo de alguna figura internacional de la dirección o del piano, la trompeta o el violín; todo ello en el sentido de lo que se habría llamado por los musicólogos de los años 70 la interignorancia.<sup>306</sup>

## El cine

Las salas de cine colombianas, conforme a los impresos consultados dentro del lapso de la investigación, son dominadas por el cine extranjero con un alto porcentaje de realizaciones estadounidenses y no pocas francesas, pero con relevante presencia del cine mexicano y poca, pero existente, del argentino; por lo que no están exentos los periódicos y revistas de menciones a las películas de Hollywood y varios tienen secciones dedicadas a los artistas que son figuras mundiales como Elvis Presley, Harry Belafonte y aquellos íconos de cada uno de los momentos entre la década de 1940 y mediados de la de 1960 del siglo XX.

---

<sup>306</sup> El concepto se refiere al gusto por lo foráneo para parecer culto y a la omisión de las conexiones existentes entre las músicas de diversas regiones. Cf. ARETZ, Isabel (relatora), *América Latina en su música, México, Siglo XXI-Unesco*, 2007; TELLO, Aurelio, "Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad", en *Hueso húmero*, No 44, Lima, 2004, pp. 210- 237.

Al igual que la música, el cine entra en la discusión sobre la construcción de los valores y de lo nacional, y el efecto que las películas puede tener en la juventud y en el campesinado; una muestra de esta discusión está en el semanario *El campesino* que, en 1958, con claro tinte tradicionalista, reúne las opiniones al respecto del sociólogo Rafael Bernal, el escritor Fernando Guillén, el hacendado Bernardo Londoño y el presbítero Enrique Acosta.<sup>307</sup>

Tras una pequeña mirada general, a continuación se presentará la programación que, de acuerdo con las fuentes consultadas, predominaba en las salas de cine de poblaciones de Tolima y los Llanos, cuyos protagonistas son varios de los músicos mencionados o reconocidos que, como se intuirá, resultan mayoritariamente mexicanos,<sup>308</sup> de las que se privilegiaron, justamente, aquellas en las que los protagonistas eran cantantes; se omiten, contadas excepciones que se consideran relevantes, las cintas estadounidenses y francesas.

Como se expresó con anterioridad la música en las películas se aborda desde la perspectiva en la que dejan ver las circunstancias, sentimientos y percepción de los protagonistas, asunto del que no está exento el cine nacional, a pesar de las pocas películas de esta proveniencia que se pudieron identificar; en estas cintas también resulta relevante la música como un factor promocional.

---

<sup>307</sup> TORRES GARCÍA, Adriano, "El cine en la provincia", *El Campesino: semanario para la cultura del pueblo*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 10 de agosto de 1958.

<sup>308</sup> Se solía oír en las voces de los pregoneros de las películas en los poblados "es mexicana y con eso basta". Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio de 2013.

Así, "Golpe de gracia" se anuncia como el primer filme musical colombiano con el humorista y compositor Tocayo Ceballos, Luchian Valencia, el negrito Jack, Celeste Grijó y la orquesta de Francisco Cristancho; y se muestra que la canción principal de la película Antonia Santos es La queja del boga, de José Barros; de la misma forma que resulta un evento importante que Carlos Julio Ramírez firme contrato de exclusividad con MGM,<sup>309</sup> cantando en "La gran obsesión" (1955) Bésame morenita.

En *Micro* es notoria la comercialización de cine argentino y mexicano tanto como la discusión de la importancia de consolidar al cine nacional; allí las salas ofrecen "el mejor cine argentino, mexicano y americano" que, para 1943 y 1944 programan películas como "Noche de ronda", con Libertad Lamarque o "Una carta de amor", con Jorge Negrete,<sup>310</sup> a la par con Fantasía de Walt Disney y al bailarín Fred Astaire; algo llamativo es que la película "The big shot", protagonizada por Humprey Bogart, se anuncie con un título de evidente tenor tanguero: "El amo del arrabal".<sup>311</sup> Tres años después para esta publicación siguen siendo noticia las nuevas películas de Libertad Lamarque en México y evoca las 4 películas que para entonces había grabado Juan Arvizu y que fueron proyectadas en Colombia: "La santa";<sup>312</sup> "Cantar llorando", en la que aparece

---

<sup>309</sup> *Micro*, Nos. 57-58, Medellín, 1944.

<sup>310</sup> En 1943 se anuncia en el periódico *El Colombiano*, el próximo estreno de la primera película mexicana en colores: Así se quiere en Jalisco, protagonizada por este cantante mexicano. *El Colombiano*, Medellín, 1 de septiembre de 1943, p. 12.

<sup>311</sup> *Micro*, Nos. 52-59, Medellín, 1943-1944.

<sup>312</sup> Ubicada en los primeros años del cine sonoro mexicano, es la primera cuyo sonido es considerado perfectamente sincrónico, dado que las téc-

la colombiana Sofía Álvarez, presentada como ícono folclórico del país;<sup>313</sup> "Ahora seremos felices" e "Infidelidad", ambas grabadas en Cuba.<sup>314</sup>

Una mirada a un periódico especializado en cine y editado en Bogotá, *Cine-noticias*, deja ver que a mediados de 1955, junto con las películas de Hollywood, las cintas mexicanas y sus protagonistas son muy relevantes en el país, es así como figuras como Jorge Negrete (muerto para entonces), María Félix (quien se encontraba grabando en Francia) y Libertad Lamarque (radicada en México), así como Pedro Infante y otras celebridades también dedicadas al canto, aparecen repetidamente en la publicación que, además, anuncia la primera "semana homenaje al cine mexicano" del 19 al 25 de julio en *Ibagué*, Barranquilla, Bucaramanga, Cali, Palmira, Cartagena, Cúcuta, Medellín, Manizales, Santa Marta y Tuluá con películas protagonizadas por Arturo Córdova, Silvia Pinal, Miroslava Stern, Irasema Dilián, Linda Cristal, Laura Hidalgo, Elsa Aguirre, Víctor Junco, Daniel O'Herlihy, Jaime Fernández, Pedro Infante, María Elena Márquez, Columba Domínguez, Luis Aguilar y Libertad Lamarque.<sup>315</sup>

---

nicas anteriores implicaban sincronización de imagen y sonido durante la proyección.

<sup>313</sup> Curiosamente, el ícono folclórico que nos muestran es el mismo, que años después resulta "tan mexicana como Rosita Alvérez".

<sup>314</sup> *Micro*, Nos. 60-62, Medellín, 1949.

<sup>315</sup> Los títulos de las películas son "Escuela de vagabundos", "La mujer X", "Robinson Crusoe", "Historia de un abrigo de mink", "Cuidado con el amor", "Las 3 perfectas casadas", "Con el diablo en el cuerpo" y "Un extraño en la escalera". *Cine-noticias*, Bogotá, junio 23 de 1955, p. 5.

No debe pasar desapercibido que de la lista de protagonistas que presenta *Cine-noticias*, 6 hayan hecho carrera musical; también parece significativo que sea la página de cine del periódico tolimense *El cronista*, la que contenga una pequeña entrevista realizada al cantante mexicano Miguel Aceves Mejía.<sup>316</sup>

En septiembre de 1953 en el periódico *El vampiro* de Ibagué se anuncia el próximo estreno de la película mexicana "Carideña", con la participación de Los churumbeles de España, Pedro Vargas y "otros", se muestran también en cartelera las películas *Rostros Olvidados*, con Libertad Lamarque; "Amorcito de mi vida", con Pedro Infante<sup>317</sup> y Sarita Montiel, y "Cartas a Eufemia", con Miguel Aceves Mejía; el 27 de septiembre de 1954, el teatro Colombia anuncia en Ibagué la película "Acuérdate de vivir", con Libertad Lamarque.<sup>318</sup>

En Honda, para 1955, funciona el teatro Honda, el segundo de Tolima<sup>319</sup> según se publicita, y dentro de la programación semanal, en los "lunes populares", exhibe películas como "La

---

<sup>316</sup> *El cronista*, Ibagué, 21 de julio de 1963, p. 11.

<sup>317</sup> Carlos Orlando Pardo Rodríguez, que en sus primeros años, con el teatro infantil cantaba temas de Pedro Infante, llegando incluso al teatro Colón, recuerda que la muerte del cantante significó luto nacional y el suicidio de tres mujeres, dos de ellas, dice, empleadas del servicio. Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio de 2013.

<sup>318</sup> *El vampiro*, Ibagué, 10 de septiembre de 1953, p. 8; 27 de septiembre de 1953, p. 8; 12 de octubre de 1953; 1 de enero de 1954, p. 10.

<sup>319</sup> Pero no es el primero de Honda, como indica el periódico *El Salto*, que indaga por el pago de impuesto del cine Gualí en agosto de 1953. *El salto*, Honda, 17 de agosto de 1953, p. 1.

despedida", con Miguel Aceves Mejía;<sup>320</sup> a la vez, en Sogamoso, se anuncia la modernización del teatro San Martín a cinemascoppe, allí se proyectan las cintas "Perdóneme" y "Los caballeros las prefieren rubias".<sup>321</sup>

En 1956, junto con "Los cuatro vientos", protagonizada por la recurrente pareja de Miguel Aceves Mejía y Rosita Quintana, presentan las salas ibaguereñas el hit musical cubano "Yo soy el hombre", con las participaciones de José Sanabria, Lina Salomé y Lolita Berrío; además, "Amor perdido", "inspirada en una sentida canción", con Víctor Junco, Amalia Aguilar y María Victoria, así como la película "Ay pena, penita, pena", con Lola Flores.<sup>322</sup>

Los hijos del rancho grande, protagonizada por Tito Guizar y Esther Fernández, anunciada como "una evocación del ayer con la técnica y las canciones de hoy", se presentaba en teatros como Nelly, Tamaná e Imperial de Ibagué en 1957.<sup>323</sup> Un año más tarde, los teatros sogamoseños Sol, Paraíso y Sogamoso, programan películas en la entrada al Casanare; justamente en el teatro Sogamoso se puede ver a Jorge Negrete en "Camino a Sacramento", a María Félix y Emilio Tuero en "Vértigo".<sup>324</sup>

---

<sup>320</sup> *Panorama*, Honda, 23 de diciembre de 1955, p. 11; 27 de abril de 1959, 1 de mayo de 1959.

<sup>321</sup> *Acción cívica*, No. 283, Sogamoso, 18 de enero de 1955, p. 1.

<sup>322</sup> *Tribuna*, Ibagué, 20 de abril de 1956, p. 7; 21 de abril de 1956, p. 7, 22 de abril de 1956, p. 7; 27 de abril de 1956, p. 7; 29 de abril de 1956, p. 7; 11 de mayo de 1956, p. 7.

<sup>323</sup> *Tribuna*, Ibagué, 1 de noviembre de 1957, p. 13, 2 de noviembre de 1957, p. 4; 3 de noviembre de 1957, p. 4.

<sup>324</sup> *Acción cívica*, No. 465, 24 de agosto de 1958, p. 26.

Para 1958, en Ibagué están en pantalla Miguel Aceves Mejía y Rosita Quintana con "Mi niño, mi caballo y yo"; Sarita Montiel en "Ella, lucifer y yo"; y "El fin de un imperio", con Antonio Aguilar.<sup>325</sup> En 1959, el periódico conservador *La gaceta del Llano* evidencia la presencia del Teatro Macal, con amplia programación de películas en Villavicencio<sup>326</sup> entre las que, junto con algunas películas francesas y estadounidenses, se pueden mencionar "Me gustan valentones" (Luis Aguilar y Rosita Quintana), "Reportaje sensacional" (Pedro Infante), "Dos charros y una guitarra" (José Capetillo y Paquita Rico), "Ando volando bajo" (Luis Aguilar, Pedro Armendariz y Rosa Castilla), y "El último perro" (Hugo del Carril).

Varios cineclubes y, por lo menos 5 salas de cine, funcionan en Ibagué en 1963 (Tolima, Tamaná, Imperial, Nelly y Avenida)<sup>327</sup> y en Armero en el 1965 funciona el teatro Bolívar.<sup>328</sup> Entre otras películas, en 1963 se proyectaron en Ibagué: "Sol en llamas", con Antonio Aguilar e Irma Durante; "La reina del Chanteclair", con Sarita Montiel; "Si yo fuera millonario", con Miguel Aceves Mejía; "Vuelven los Argumedo", "Los santos reyes", "Emboscada mortal", "Dos parranderos con suerte" y "El jinete sin cabeza" (con Flor Silvestre) protagonizadas por Antonio Aguilar; "Escuela de vagabundos", "Cuidado con el amor", "Nosotros los pobres", "Cuando lloran los valientes", "Viva mi desgracia" y "El gavilán

---

<sup>325</sup> *Tribuna*, Ibagué, 4 de octubre de 1959, p. 4; 19 de junio de 1960, p. 8; 21 de junio de 1960 p. 4; 22 de junio de 1960, p. 7; 7 de mayo de 1956, p. 7; 21 de octubre de 1959, p. 7.

<sup>326</sup> *La gaceta del Llano*, Villavicencio, 15 de noviembre de 1959, p. 3; 20 de noviembre de 1959, p. 7.

<sup>327</sup> *El cronista*, Ibagué, enero 4 de 1963, p. 6; 5 de enero de 1963.

<sup>328</sup> *El cronista*, Ibagué, 21 de febrero de 1965, p. 2.

pollero”, con Pedro Infante; “Juan sin miedo”, con Luis Aguilar; “La marca de Satanás” y “Trampa mortal”, ambas con Luis Aguilar y Flor Silvestre, también con Luis Aguilar “La venganza de la sombra”, “El Gallo Giro” en España, “Una norteña de mis amores” y “Atrás de las nubes”; “La historia de dos pillos” y “El caballo blanco”, con Joselito; “Nuestros odiosos maridos”, con Julio Alemán; “Bala de plata”, con Rosa de Castilla, también con ella y Luis Aguilar, “La máscara de la muerte”; “Tal para cual”, con Jorge Negrete y Luis Aguilar; además de “Twist toda la noche”, con Sam Butera.<sup>329</sup>

Las salas ibaguereñas presentaron, en 1964, entre otras películas: “Me llaman el cantaclaro”, con Elvira Quintana y Álvaro Zermeño; “Ando volando bajo”; “Yo fui novio de Rosita Alvira”, con Luis Aguilar y Andrés Soler; a Pedro Infante en “El enamorado”; “El gallo colorado”, “La guarida del buitre”, “El correo del norte” y “Dos gallos de pelea”, nuevamente con Luis Aguilar quien, además, con Piporro, aparece en “Bendito entre las mujeres”; Sofía Álvarez, Flor Silvestre y María Duval prota-

---

<sup>329</sup> *El cronista*, Ibagué, 28 de septiembre de 1963, p. 2; 22 de diciembre de 1963, p. 2; 29 de septiembre de 1963, p. 2; 20 de octubre de 1963, p. 8; 27 de septiembre de 1963, 1 de noviembre de 1963, p. 2; 19 de octubre de 1963, p. 8, 17 de noviembre de 1963, p. 2; 2 de noviembre de 1963, p. 2; 3 de noviembre de 1963, p. 2; 20 de octubre de 1963, p. 2; 15 de noviembre de 1963, p. 2; 26 de enero de 1963, p. 6; 27 de enero de 1963, p. 6; 25 de enero de 1963, p. 6; 16 de enero de 1963, p. 6; 8 de enero de 1963, p. 6; 15 de enero de 1963, p. 6; 10 de enero de 1963, p. 6; 13 de enero de 1963, p. 6; 6 de enero de 1963, p. 6; 9 de enero de 1963, p. 6; 5 de enero de 1963, p. 6; 20 de abril de 1963, p. 2; 3 de febrero de 1963, p. 6; 2 de febrero de 1963, p. 6; 1 de febrero de 1963, p. 6; 30 de agosto de 1963, p. 2; 31 de marzo de 1963, p. 7; 30 de agosto de 1963, p. 8; 21 de abril de 1963, p. 2; mayo 5 de 1963, p. 2; 17 de agosto de 1963, p. 2; 18 de agosto de 1963, p. 2; 17 de enero de 1963, p. 6; 16 de agosto de 1963, p. 8; 1 de septiembre de 1963, p. 2; 2 de agosto de 1963, p. 2; 4 de agosto de 1963, p. 2.

gonizan "Tres muchachas de Jalisco"; la película colombiana "La novia dijo", cuya promoción está en decir que es con Los Tolimenses; "The Beatles"; Joselito en "Escucha mi canción"; "Canción del alma", con Libertad Lamarque y Patricia Conde; "Qué padre tan padre", con Lola Beltrán y Joaquín Cordero; Antonio Aguilar y Lola Beltrán en "Qué bonito amor"; "Pobre del pobre", con Demetrio González; y "De color moreno", con Marco Antonio Muñoz y Lola Flórez.<sup>330</sup>

Para 1965 Antonio Aguilar sigue en las pantallas tolimenses, acompañado de Luis Aguilar, Flor Silvestre y Sara García en "Los novios de mis hijas" y, también, en "Aquí están los Aguilares", con Luis Aguilar y Rosa del Castillo; María Félix comparte pantalla con Julio Alemán en "Deseo"; Sarita Montiel protagoniza "Bésame"; "Cucurrucucú paloma", con Lola Beltrán; "Entre bala y bala", con Manuel Capetillo y Lorena Velásquez; César Costa, Enrique Guzmán y Patricia Conde en "La juventud se impone".<sup>331</sup>

Resulta evidente la avasalladora presencia de los intérpretes mexicanos en el cine de las salas llaneras y tolimenses, lo que no excluye casos esporádicos como el del director, actor

---

<sup>330</sup> *El cronista*, Ibagué, 13 de diciembre de 1964, p. 2; 29 de octubre de 1964, p. 2; 1 de septiembre de 1964, p. 2; 10 de septiembre de 1964, p. 2; 29 de agosto de 1964, p. 2; 4 de octubre de 1964, p. 2; p. 2; 25 de septiembre de 1964, p. 2; 1 de noviembre de 1964, p. 2; 23 de octubre de 1964, p. 2; 15 de octubre de 1964, p. 2; 12 de agosto de 1964, p. 2; 20 de agosto de 1964, p. 2; 24 de julio de 1964, p. 2; 14 de julio de 1964, p. 2; 12 de julio de 1964, p. 2; 26 de julio de 1964, p. 2; 7 de julio de 1964, p. 2; 9 de julio de 1964, p. 2.

<sup>331</sup> *El cronista*, Ibagué, 8 de enero de 1965, p. 2; 28 de enero de 1965, p. 2; 17 de febrero de 1965, p. 2; 27 de marzo de 1965, p. 2; 23 de septiembre de 1965, p. 2.

y cantante Hugo del Carril como muestra del cine argentino. No obstante, la constancia de la figura de Libertad Lamarque garantiza la presencia del tango en las pantallas dado que la actriz y cantante no omitió ese ritmo en sus películas, al que hizo convivir con el bolero. Por supuesto que en las pantallas se transmitían los éxitos de Hollywood, que por no ser del resorte de este trabajo no se consignan, aunque valdría la pena ver en algún momento el papel de las películas del Oeste, de mafiosos y mitológicas en ese escenario; lo que sí se logra ver, con el paso del tiempo, es el ingreso de nuevos géneros como la nueva ola con la película de Costa, Guzmán y Conde, o con la estadounidense "Twist toda la noche" y, nuevamente, la aparición de The Beatles, sin mención del nombre de la película, sólo del grupo, como garantía suficiente de convocatoria.

Es evidenciable también la reprogramación en varios momentos de películas en distintas salas e impresionante la constancia y cantidad de apariciones de figuras como Antonio Aguilar, quien pisará suelo colombiano justamente en 1965, como se anotó anteriormente, con su esposa Flor Silvestre. En ese maremágnum de cine con músicas mexicanas, la aparición de Lola Flores, Sarita Montiel y de Joselito, como representantes de los aires españoles señala también la amplitud del gusto popular;<sup>332</sup> el mantenimiento de los aires andinos quedará en manos de Los Tolimenses, que resultan ser el mayor atractivo para convocar a la proyección de una película colombiana.

Las imágenes que proponen las canciones sobre los protagonistas de estas películas serán tema de la tercera parte

---

<sup>332</sup> Páginas antes se anotó la gira nacional que hizo La greca, que presenta uno de sus atractivos en la muestra de aires y danzas españolas.

de este texto, pero cabe suponer que participan en los cánones creados dentro del drama en el entorno mexicano y de los roles del galán y la heroína que en estos se han estipulado, que suscitan, como las canciones, la empatía del público. Un elemento más que se nota en esta extensa lista de la cartelera cinematográfica y que se debe relacionar directamente con la intermedialidad, es el hecho de que buena parte de las películas lleven el nombre de una canción, lo que evidencia el papel central de ésta, o de la historia que se generará en torno a ella, dentro del filme.

## La radio

Si bien, como anota Catalina Castrillón, entre los años 30 y 50 del siglo XX se redefinió la vida familiar a partir del acceso a los eventos nacionales e internacionales que permitió la radio, así como por los espacios de esparcimiento acústico que ésta brindaba, y del proceso de su expansión en Colombia,<sup>333</sup> su influencia no puede medirse (en su inicio) por el número de receptores, ya que la audición colectiva era práctica usual, los pueblos y tiendas tenían parlantes para que el común de gente los oyera, como lo establecen distintas encuestas del folklor, entre ellas las de Villavicencio (Meta). Teniendo en cuenta lo anterior, para hacer un esbozo del ámbito radial disponible en los territorios que se abordan y en el tiempo que se trata en esta investigación, se procura una mención de las emisoras con presencia en estos y algunos ejemplos de la programación que

---

<sup>333</sup> CASTRILLÓN GALLEGU, Catalina, *Todo viene y todo sale por las ondas. Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1923-1954*, Medellín, Universidad de Antioquia-Universidad Nacional de Colombia, 2015, p. XV.

ofrecían;<sup>334</sup> con el sobreentendido de que tanto el crecimiento del número de receptores y emisoras fue un proceso paulatino durante el lapso y el surgimiento de las últimas, más allá de que pudo tener momentos de mayor auge, se dio de manera simultánea en distintas regiones, facilitando la posterior consolidación de cadenas.

De tal manera, dentro de la publicidad de la revista *Estampa*, al principio de la década del 40, se identifica un importante número de emisoras, algunas diseñadas para el alcance continental u otras locales como La voz de Ibagué;<sup>335</sup> según la guía comercial de Tolima y Huila, en 1947, están registradas en Tolima: Ondas de Ibagué, Ondas de Gualí, La voz del Tolima y Radio Líbano.<sup>336</sup>

En 1949, como se vio anteriormente, la emisora La voz de Colombia presenta en las noches el programa donde Gloria Lee canta música estadounidense en su idioma original. En el otro

---

<sup>334</sup> Cabe anotar que se realizaron coberturas de corte nacional, como lo demuestra la presentación de los conciertos Ecopetrol, realizados por la Sinfónica Nacional y que llegaron a estar en la televisión. En una nota al respecto, el periódico *El cronista* señala que al menos fueron 20 los conciertos programados por la empresa petrolera, el último de ellos, de ese año, se realizó en Cartagena. *El cronista*, Ibagué, 5 de mayo de 1963, p. 6; 30 de noviembre, 1963, p. 6.

<sup>335</sup> *Estampa*, Vol. 11, No.160, Bogotá, diciembre de 1941. Según Camilo Pérez, la primera emisora en Ibagué data de 1934, es Ecos del Combeima. Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

<sup>336</sup> *Guía comercial e industrial de Tolima y Huila*, Ibagué, ND, 1947. Al Líbano también llegó radio Metropolitana con música "eminente popular", es decir, música mexicana y tangos. Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

extremo está Ron Medellín, que anuncia su participación en la "cruzada folklórica" patrocinando el programa Brindis musical, bajo la dirección de José María Tena, y que radia bambucos, guabinas, torbellinos, galerones, pasillos, *cumbias* y *bundes*,<sup>337</sup> lo que muestra cómo, ese año, empiezan a compartir escenario la música caliente y la andina o que alguna porción del público de Tena tenía afición por ambas; evidenciando cómo, para finales de la década del 40, el foco en las músicas andinas resulta, por lo menos, insuficiente. En este ambiente de músicas andinas, caribeñas y extranjeras, importante nota es la de Radio Cristal, emisora bogotana, que los domingos tenía un programa de una hora de música llanera para que fuese oído en Villavicencio y sus alrededores,<sup>338</sup> lo que contrasta con el poco número de grabaciones colombianas de músicas llaneras identificadas en el período y denota la existencia de un público para estos aires por fuera de la región llanera, ratificando lo expresado, para Tolima, por el escritor Camilo Pérez.<sup>339</sup>

Para este momento, la relevancia de la radio es tal que Orlando Villanueva establece, por ejemplo, que en la intentona de golpe de Estado del 25 de noviembre de 1949 se montó en los Llanos La voz de la libertad, una emisora clandestina para difundir las acciones que se estuvieran realizando; así mismo,

---

<sup>337</sup> Por la dirección musical del programa, Tena percibe 26 mil pesos anuales; algo más de \$2.166 mensuales; recuérdese que el salario mínimo legal para ese año estaba en \$2 diarios, menos de \$50 al mes. *Micro*, No. 60, Medellín, 1949, pp. 36-37, 66.

<sup>338</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* pp. 252-253; AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 62, Informes del Folclor, noviembre, 1942.

<sup>339</sup> Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

los líderes de las guerrillas liberales del Llano hicieron seguimiento por la radio a las elecciones de 1950,<sup>340</sup> hecho que permite establecer el acceso a emisoras desde antes del medio siglo en la región.

Radio Cadena Nacional (RCN) muestra en sus pautas dentro de la revista *Semana*, en 1950, a Ondas de Ibagué, emisora que sigue funcionando en 1954.<sup>341</sup> Con respecto a los alcances de la radio, una nota de la misma revista habla, en 1953, del flujo de cartas de todo el país que han llegado a la emisora Nueva Granada, con sede en Bogotá,<sup>342</sup> a razón del premio otorgado por un programa de ésta a una joven bogotana que mereció una serenata con Garzón y Collazos, las cartas solicitan que homenajes similares también lleguen fuera de la capital.<sup>343</sup>

En 1953 el *Cancionero de las Américas* muestra en sus primeras páginas la publicidad de Caracol en la que anuncia su presencia en *Ibagué, Honda, Girardot, Medellín, Bogotá,*

---

<sup>340</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 135, 167.

<sup>341</sup> *Semana*, No. 219, Bogotá, diciembre de 1950, p. 3; *El vampiro*, Ibagué, 1 de enero de 1954, p. 1.

<sup>342</sup> La emisora Nueva Granada cuenta en su programación, para 1958, con Oriol Rangel, que presenta a la 1.30 p.m. la Antología musical colombiana; en 1963 la parrilla de la emisora contempla: 10:00 a.m. Canciones para ella con Víctor Hugo Ayala, Lucho Ramírez y el organista Jaime Llano González; 1:30 p.m. Melodías con Jaime Llano González; 2:00 p.m. Mundo de tango; 3:30 p.m. Montadiscos (Gabriel de Lascasas Herrera); 8:00 p.m. Noches estelares de Icasa; 10:00 p.m. Concierto de Fabricato (dirección Armando Osorio); 11:00 p.m. Mundo de tango. *Radiolente*, No. 1, febrero-abril 1958, Medellín, 1958; *Mundo de tango*, No. 1, Bogotá, mayo de 1963, p. 8.

<sup>343</sup> *Semana*, No. 328, Bogotá, enero de 1953, pp. 25-28.

Barranquilla, Cartagena, Manizales, Bucaramanga, Cali, Pereira, Pasto, Cúcuta, Armenia, Neiva y Santa Marta;<sup>344</sup> entre las emisoras de la cadena en Tolima se encuentran Ecos del Combeima en Ibagué y Ondas del Gualí en Honda,<sup>345</sup> además, en Espinal, La voz del Espinal,<sup>346</sup> evidenciando la relevancia para la cadena radial de garantizar focos de cobertura más allá de las capitales. Ondas de Gualí, tres años después, tendrá cobertura Tolima, Caldas y Cundinamarca.<sup>347</sup> En 1964 La voz de Herveo transmitiría todos los eventos a realizarse en las festividades del retorno de ese poblado.<sup>348</sup>

Las emisoras del país deberán implementar la norma de proporcionalidad en la programación radial de las músicas y artistas nacionales con respecto a las músicas populares extranjeras, que venía siendo propuesta hacía más de una década,<sup>349</sup> concretada por el gobierno de Rojas Pinilla en 1953 y que en parte se ve reflejada en el Decreto 3418 del 25 de noviembre 1954, en el que se establece que el personal especializado de las emisoras no debe ser inferior al 80 % y se limita la temporalidad de la presencia de artistas extranjeros en los programas de radio y televisión. Normas como esta explican

---

<sup>344</sup> *Cancionero de las américas*, No. 40, Medellín, Cacharrería La campana, 1953.

<sup>345</sup> *Radiolente*, No. 1, Medellín, octubre de 1953.

<sup>346</sup> *El vampiro*, Ibagué, 1 de noviembre de 1953, p. 4.

<sup>347</sup> *Panorama*, Honda, 13 de febrero de 1956, p. 3.

<sup>348</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de julio de 1964, p. 3.

<sup>349</sup> A guisa de ejemplo, en 1944 aparece en la revista *Micro* una propuesta de un proyecto de ley sobre porcentajes de la programación musical. *Micro*, No. 56, Medellín, febrero de 1944, p. 16.

que Gustavo Rojas Pinilla tuviera la favorabilidad de varios músicos “populares”<sup>350</sup> entre los que se cuentan Antonio María Peñalosa, que le compone Mi general o Rafael Escalona, El general Rojas y Julio Bovea, quien le compusiera El presidente.<sup>351</sup>

En 1956 está en funcionamiento Radio Villavicencio “una voz de los Llanos Orientales para toda Colombia”, y que en 1965, como parte de Caracol, inicia un concurso de conjuntos y cantantes de música llanera en el que espera inscripciones no solo del Meta, sino de todo el Llano,<sup>352</sup> lo que ratifica una vez más la presencia e impacto de las cadenas por encima de los “grandes” centros urbanos; esta emisora, como parte de la cadena, representa en la región al concurso Philips, que permite a los clasificados participar en las finales realizadas en Bogotá.<sup>353</sup> También en Villavicencio se encuentra, en 1965, la emisora La voz del Llano, que pertenece a un tolimense.<sup>354</sup>

---

<sup>350</sup> RENDÓN MARÍN, Héctor, *De líras a cuerdas...* p. 81; STEVENSON SAMPER, Adlai, *Peñalosa en tono mayor...* p. 81.

<sup>351</sup> Mariano Ospina Pérez merecerá también la composición de un porro que grabara la Orquesta de las emisoras Fuentes; una nota manuscrita en el catálogo general a 1954 que reposaba en la sede de 2015 de Discos Fuentes, que es una fotocopia del original, dice que la composición es de Toño Fuentes y los cantantes fueron Julio y Camilo. STEVENSON SAMPER, Adlai, *Peñalosa en tono mayor...* p. 81; Discos Fuentes, *Catálogo general de discos Fuentes*, Cartagena, 1954, p. 6; Archivo digital CAC.

<sup>352</sup> *Candilejas*, No. 1, Bogotá, 1956; *El candil*, Villavicencio, mayo 29 de 1965, p. 5; junio 5 de 1965, p. 2.

<sup>353</sup> En 1965 los ganadores en el Meta fueron el solista Julio Roncancio y el trío Los auténticos, que serían segundos en el concurso nacional. *El candil*, Villavicencio, 2 de octubre de 1965 p. 7; 24 de diciembre de 1965, p. 9.

<sup>354</sup> *El candil*, Villavicencio, mayo 15 de 1965 p. 4.

El periódico *El cronista* muestra la programación radial de La voz del Tolima en 1963 que, además de espacios noticiosos locales y bogotanos, 4 radionovelas distribuidas en el día y algunos magazines, deja ver el peso de la programación musical en la emisora y la amplitud de su espectro: 7:30 a.m. El vendedor de maravillas estéreo, 8:00 a.m. Fantasías Kolynos, 8:15 a.m. Estrellas de la canción, 8:30 a.m. Música de España, 9:00 a.m. Musicales Todelar, 9:30 a.m. Álbum romántico, 10:00 a.m. El disco del día, Fantasías Kolynos, 2:15 p.m. Colombia en notas (Pasta el Gallo), 2:30 p.m. Romería musical Kolinos, 2:45 p.m. Mensaje argentino, 3:15 p.m. Cita con la alegría, 3:30 p.m. Musicales Todelar, 4:00 p.m. Mensaje argentino, 4:30 p.m. Joyas melódicas, 4:45 p.m. Fantasías Kolynos, 5:00 p.m. Romería musical Kolinos, 5:15 p.m. Cita con la alegría, 5:15 p.m. Música para ud., 6:15 p.m. Acuarela colombiana (Cooperativa de agricultores), 7:30 p.m. Musicales Todelar, 8:00 p.m. 9:45 p.m. Cantan Néstor y Jorge,<sup>355</sup> otras ediciones del periódico dejan ver la aparición de programas como Canta el Trópico (febrero de ese año); también aparecerán Primicias musicales Colgate, Éxitos Colcafé, Policromía colombiana y Sintonía (música internacional), Musicales Voz del Tolima, El recuerdo de los tangos, Cocine cantando, Remembranzas musicales, Serenata con Los sureños, y Futuras estrellas de la canción. La programación dejó de aparecer en la prensa en julio de 1964, remplazada por la publicidad de un solo programa o de la emisora.

Reafirma la importancia comercial de la programación de espacios musicales con el nombre de productos de aseo (como detergente Fab, crema dental Kolynos, productos Colgate), comestibles (Pastas el gallo, Colcafé) y otras empresas

---

<sup>355</sup> *El cronista*, Ibagué, 5 de enero de 1963, p. 6.

(Cooperativa de agricultores, Vel, Para mí), dentro del mismo programa y, que se invite a "cocinar cantando", es un indicador bastante dicente de la presencia de las músicas viajantes en la rutina de los habitantes de estos territorios. Las músicas argentinas, tropicales, españolas y demás que allí se transmiten, están sentadas en la cotidianidad de los oyentes, en su gusto.

Resulta innegable la cobertura de la radio en el país, ya sea con emisoras locales, ya sea por la recepción de emisoras de otras regiones en los radiotransmisores existentes; no es extraño que esta haya hecho parte, al igual que el cine, de la discusión sobre la formación de las audiencias.<sup>356</sup> Como se ha visto en las páginas anteriores, desde muy temprano la presencia de diversidad de músicas y de artistas internacionales tiene en ella un anfitrión inmejorable: se buscan, se contratan, se promueven, se difunden. La programación musical es predominante y resulta vital,<sup>357</sup> como parte de la circulación y el comercio en las industrias culturales.

La radio entra en un sistema más complejo con ánimo de modernidad:

[el] acceso a los valores del mundo moderno y con la implementación de ideales de vida que configuran un

---

<sup>356</sup> CASTRILLÓN GALLEGO, Catalina, *Todo viene y todo sale por las ondas...*; MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones...*

<sup>357</sup> Es reconocida la historia de José María Tena pendiente de la radio de onda corta para transcribir directamente del programa de Agustín Lara en México las composiciones del bolero y transmitir las de primera mano en su programa radial. Ver: SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros...*

escenario en el que los discos, el cine y la radio aparecen como expresiones culturales dotadas de una cierta inmaterialidad, al tiempo que hace vidente el vínculo que existe entre su producción industrial, su reproducción en serie, su portabilidad, y el entretenimiento y la recreación de la gente.<sup>358</sup>

Así, la intermedialidad resulta efectiva en la aceptación y consumo de *músicas viajantes* y, a su vez, en la formación sentimental de las regiones en cuestión, toda vez que, como se ha mencionado, con la canción se aprende, pero la enseñanza varía conforme el medio y el escenario a través del cual llega,<sup>359</sup> al tiempo que cada individuo transforma y adapta el mensaje conforme su experiencia.

## 4.2. Los impresos: periódicos, revistas y cancioneros

En el desarrollo de esta investigación se apuesta a la presentación de los cancioneros como una forma de materialización de la música, como la posibilidad de acceder a ella y mecanismo para repetirla; no desde la partitura, presentada para músicos

---

<sup>358</sup> CASTRILLÓN GALLEGU, Catalina, *Todo viene y todo sale por las ondas...* p. 131.

<sup>359</sup> DE LA PEZA, María del Carmen, "Canciones, memorias e identidades. El bolero y la educación sentimental en el México contemporáneo", en VAL-DEZ CAPOTE, Jorge, (Compilador), *Educación y Comunicación. Anuario de Investigación 1996*, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 1996, pp. 229-309; DE LA PEZA, María del Carmen, "El bolero y la educación sentimental...", pp. 297-308; DE LA PEZA, María del Carmen, "Las industrias culturales, la nostalgia bolerística y la memoria colectiva", en *Comunicación y sociedad*, No 31, México, 1997, pp. 47-64.

conocedores, sino para acompañar, recrear e imaginarse en el rol del intérprete: varios de ellos destacan la película en la que fue interpretada la canción que consignan, propiciando una nueva evidencia de la intermedialidad que, su vez, supone cambios en las formas de comprensión de los mensajes allí (en la canción, la película, el cancionero) consignados,<sup>360</sup> en la medida en la que aparecen en más momentos de la cotidianidad, son puestos en escena y pueden evocarse con mayor facilidad. El cancionero, por un lado, depende de la alfabetización, pero también es una forma de alfabetización y, siguiendo con Jesús Martín-Barbero a Richard Hoggart,<sup>361</sup> es un espacio propicio para la interacción de las industrias culturales con sus públicos, en aras de la empatía que puedan generar, por cuanto se ocupan de difundir mensajes asentados en el gusto, lo que no se limitaba a la "música nacional" andina o no, manifestando además su relación con las películas extranjeras.

En voz de Carlos Orlando Pardo, "Tener la cartilla La alegría de leer, el catecismo del padre Astete eran tan indispensables como el cancionero. En las esquinas y plazas de mercado vendían cancioneros. No tener cancioneros era como salir a la calle sin camisa", recordando además que los traían de afuera y se cambiaban cada seis meses.<sup>362</sup> "Los cancioneros –expone Camilo Martínez– eran como el almanaque Bristol en todas las

---

<sup>360</sup> MAYER, Richard, citado en LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asunción, "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación", en *CIC Cuadernos de información y Comunicación*, Vol. 16, pp. 95-114, 2011.

<sup>361</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones...*

<sup>362</sup> Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

esquinas y cacharrerías encontraba uno los cancioneros, hacían parte de la biblioteca”, eran motivo de orgullo y se marcaban con el nombre del dueño.<sup>363</sup>

No hay un registro de la circulación de este tipo de impreso en el país, pero se puede anotar que, dada la función promocional que las casas disqueras dieron a los cancioneros, es asumible su distribución en los puntos de venta de los discos que, como se anotó anteriormente, tenían presencia en las regiones que aquí se tratan. En el mismo sentido, buena parte de los cancioneros consultados destacan en portada y páginas interiores su presencia nacional, independientemente del lugar de edición, lo que, a juzgar por la correspondencia circulante no es mero anuncio.<sup>364</sup>

Cancioneros con versiones internacionales, como Picot, ofrecen acceder a su edición de lujo, la internacional por un dólar y la nacional por un peso, o enviando empaques de sus productos, para acceder a más de 500 canciones de todos los géneros, con biografías y fotos; varios cancioneros presentan concursos para sus lectores u ofrecen secciones para encontrar pareja a través de cartas; según se aprecia en algunos números, publicaciones como *El tangón* imprimen entre 15 y 20 mil números de cada edición, número similar al del *Cancionero de las Américas*; lo que contrasta con *La canción en Colombia*, que en su primer número (1946) edita 5.000 ejemplares y en el cuarto 10.000. Atractivo es, por ejemplo, que una de las formas de describir el vestido de la mujer de San Martín, Meta, en la

---

<sup>363</sup> Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

<sup>364</sup> Cancioneros como el *Latinoamericano*, con sede en Medellín, establecen Apartado Aéreo en Bogotá.

Encuesta Folclórica, sea la de su similitud con los figurines de las revistas<sup>365</sup> que, como se ha dicho y se verá, llevan cancioneros y, aún más allá, Coltejer patrocina su propio cancionero en el que promociona las prendas que confecciona.

El cancionero entra en una suerte de complemento-contradicción con los periódicos y revistas, que en su interior mantienen esa paradoja entre lo andino y lo caribe, entre lo colombiano y lo extranjero. El cancionero, junto con los discos y, en menor medida, la radio y el cine, permiten la repetibilidad de las canciones, facilitando su instalación en la cotidianidad, su cercanía, que termina relacionada tanto con el artista como con las películas en las que éste aparece.

Esta perspectiva es la que se quiere exponer a continuación dejando ver algunas posturas y cubrimientos de medios escritos para después describir los contenidos de los cancioneros populares, articulándolos, además, con la información arrojada por la revisión de catálogos. Es importante señalar que aunque hay algunos cancioneros de corte antológico como los *Cánticos religiosos y patrióticos* que publicó la parroquia de Chinácota,<sup>366</sup> municipio de Norte de Santander, en su mayoría se

---

<sup>365</sup> AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 51, Informes del Folclor, 21 de noviembre 1942. Es común en las descripciones de la Encuesta referir que hombres y mujeres se visten de o usan trajes Fabricato.

<sup>366</sup> Parroquia de Chinácota, *Cánticos religiosos y patrióticos*, Chinácota, Parroquia de Chinácota, 1942. Los cancioneros dedicados a un solo género no parecieron tener mucha acogida, *El bambuco*, cancionero de Medellín que se anuncia como "el único regional y con todas las canciones del folklor colombiano" inicia su segundo número con un tango, presenta, además, boleros anunciando que el intérprete es el hispano argentino Gregorio Barrios y la canción venezolana Alma llanera. Otro ejemplo es *La*

trata de impresos patrocinados por un producto que esperaba publicitarse entre los lectores, de corte privado que se sostenían a partir de la publicidad y las ventas o distribuidos por los propios sellos disqueros dando relevancia a los cantantes que versionaban las letras que allí se presentaban.

No es extraño ver medios impresos con secciones más o menos constantes dedicadas al folclor y, en varios de ellos, la presencia de notas de corte editorial que asumen defensas de los aires nacionales, en franca oposición a las músicas foráneas que comprendieron, al menos hasta mediados de los años 40, las músicas por fuera de la zona andina. En contraposición, el mismo medio no excluye la presencia de publicidad y reseñas de artistas representativos de los géneros despreciados así como las letras de las canciones atacadas.

## Las revistas y la prensa

*Micro* da cuenta de todos los elementos descritos, con una postura abiertamente favorable a la música folclórica como música nacional,<sup>367</sup> aparte de notas permanentes sobre el folclor, ya sean

---

*canción en Colombia*, revista que pretendió ser periódica y dedicar cada uno de sus primeros números a distintos departamentos del país, con un acento netamente andino, siendo el primero de corte general y publicado en 1946, el cuarto, dedicado a Cundinamarca, verá la luz en 1956, allí dice que el segundo fue dedicado a Antioquia y el tercero a Caldas. *El bambuco*, No. 2, Medellín, 1946; *La canción en Colombia*, No. 1, Medellín, 1946; *La canción en Colombia*, No. 4, Bogotá, 1956.

<sup>367</sup> Como lo muestra su oposición a quienes suponen que la música nacional debe construirse a partir de las músicas académicas como el compositor Guillermo Uribe Holguín, director del Conservatorio Nacional, cuya posición fue considerada como esnobista. *Micro*, No. 52, Medellín, 1943.

de Daniel Zamudio, Guillermo Abadía, Luis Miguel Zuluátegui o Andrés Pardo Tovar, en general de inclinación por lo andino, se adentra en la necesidad de "rescatar" y "recuperar" el folclor, promocionando, por ejemplo, la transcripción de la partitura del bambuco Cuatro preguntas.<sup>368</sup> La portada de un número de 1944 es una foto de campesinos con guitarra y tiple acompañada del texto "Bambuco, guabina, torbellino, galerón<sup>369</sup> y pasillo tienen en el pueblo ignaro un efectivo reducto" (ver anexo 3) y abajo en un recuadro, junto con la alabanza al Gobierno por la creación de academias musicales y conservatorios, anota: "Pero la música terrígena debe tener preferente atención de profesores y musicólogos, si queremos que cultura y soberanía vayan de la mano en esta patria";<sup>370</sup> porque, dirá en pleno auge de La Violencia, la defensa del folclor debe estar "por encima de los trapos azules o rojos".<sup>371</sup> De tal forma, se habla constantemente de la relevancia de Pedro Morales Pino, se reseñan las obras de varios de los colaboradores de la revista, aparecen frecuentemente Carlos Vieco y Luis A. Calvo y se sostiene que el folclor se viene degenerando por la presencia en radio de músicas extranjeras y tropicales, criticando mordazmente incluso los ritmos del

---

<sup>368</sup> El asunto ocupó varios números entre 1943 y 1944 y se publicaron varias de las transcripciones remitidas. No son pocas las partituras académicas y de músicas andinas que se publicaron en los números de esta revista.

<sup>369</sup> A pesar del llamado y la alabanza, en la que se menciona al galerón, en *Micro* el Llano se reduce a la aparición en una de las entregas folclóricas de Zamudio en la que el joropo se revuelve con la cumbia y otros ritmos de otras regiones y a una nota de Guillermo Ramírez Argulles que habla de un "océano verde" desconectado del país, que debe hacerse productivo y que está habitado por hombres aislados que en la noche se acompañan de guitarra (sic). *Micro*, No. 57, Medellín, mayo de 1944.

<sup>370</sup> *Micro*, No. 55, Medellín, enero de 1944, portada.

<sup>371</sup> *Micro*, No. 61, Medellín, julio de 1949.

Caribe colombiano (a pesar de que en algún momento los mencione como producto de exportación), como muestra el despectivo trato que da al porro, jugando con su nombre de entrada, quizá como mofa de la moda:

Da un alarido destemplado el clarinete. Se inunda el salón con la cadencia de las maracas. Un moreno, chucho en mano, se pone a cantar por las narices: 'Tengo que bujca una linda mujé' y el porro queda en el aire, con todas sus estridencias. Se rebullen de pies a cabeza las parejas, y salta al ruedo, con su infalible indumentaria de ave del paraíso, el glaxiporro, variación melódica del superglaxo en edición aumentada y corregida para usos de salón.

El porro, como lo baila su engendro el muy digno glaxiporro, es de extraña contemplación. Mientras la dama tuerce los ojos y dice con la sonrisa lo que no diría con la boca hablando a todo vapor, el caballero, convertido en lagartija, la rodea. Enreda y desenreda complicadas figuras con los brazos, uno al frente y arriba, el otro abajo y atrás. Coloca el estómago en la espalda y en el pecho la columna vertebral. Se pone bizco. Palmotea. Gesticula con la boca. Contrae y expande la nariz. Grita 'eeee-pa!'. Y Cuando parece haber hecho todo lo que un ser humano imitando a un mico puede hacer, apenas comienza. Porque entonces se acurruca, y da saltos de rama. Se endereza a medias y, moviendo los pies como si en vez de zapatos calzara jabones, se pone a buscar un botón imaginario caído por el suelo, tratando de pisarlo. Y a tiempo que el tambor bate más de prisa y el clarinete perfora los cielos y el cantante se desgañita asegurando 'me quiero casa, con un amujé', el glaxiporro

se enardece, duplica sus contorsiones, gime, transpira y se desbarata sintiéndose feliz, porque se adivina 'genial'. Así baila -y así vive- el glaxiporro, espécimen rítmico de dúctil textura, totalmente refractario al ridículo. Lagarto máximo de salón. Y precursor apenas de gentes estupendas que habrán de aparecer cuando llegue la cumbia. La cumbia costeña, fabricada en candela. La cumbia, que por ser femenina, va a crear la fosficumbia. Fosficumbia y glaxiporro: ardiente y divertida va a ser la combinación.<sup>372</sup>

Tal desprecio trasciende los escenarios imaginarios y se concreta al citar la letra de un porro del dueto Fortich y Valencia: "Yo me voy/ a Bogotá/ a bailar un porro/ qué sabroso está.// A comer/ un piquete/ con papa chorriá/ y con chicha/ en totuma/ que me haga gozá", para entrar a aclarar que el piquete debiera ser de policía para darle 5 años a los autores de ese "adefesio", "basura" como las de todo ese tipo de "vanguardia musical".<sup>373</sup> Pero no alcanza esta desazón para evitar que, apenas unas páginas después, aparezca la nota reseñando el éxito del grupo en las emisoras bogotanas con músicas costeñas y antillanas; además, por otro lado, los tangos son unas de las letras privilegiadas en los números consultados de *Micro*, éstas son una constante en la revista al lado de las promociones de películas mexicanas, entrevistas a Ortiz Tirado o Juan Arvizu y la publicidad de los cantantes contratados por las emisoras, como Pedro Vargas.<sup>374</sup>

---

<sup>372</sup> *Micro*, No. 52, Medellín, julio de 1943.

<sup>373</sup> *Micro*, No. 57, Medellín, julio de 1944, p. 36.

<sup>374</sup> *Micro*, Nos. 52-62, Medellín, 1943-1949.

Una posición más homogénea se encuentra en la revista *Semana*, o al menos eso muestran los números cuya portada fueron músicos colombianos entre 1949 y 1956. No estuvo exenta de polémica, patrocinada por los defensores de los aires andinos, la imagen de Lucho Bermúdez tocando su clarinete que abre el número 115; el artículo que responde a la portada no toma partido por alguna música sino que muestra cómo la del interior no tuvo cabida en las pistas de baile de la costa, sino que se usó para las serenatas; también muestra al porro y la cumbia como folclor que debe “nacionalizarse”, evocando a Luis A. Calvo, para la aceptación universal de la música colombiana y evitando extenderse en explicaciones eruditas, plantea que la música alegre es:

... simplemente la que les hace cosquillas en los pies, y les impulsa a moverse con alguna clase de compás, y por extravagante que en un principio parezca el estilo. El 'baile suelto' (cada miembro de la pareja se contorsiona por separado), fue criticado por grotesco en Bogotá, en un principio. Pero pronto pasó a ser aceptado aún por sus críticos. (Ese 'pronto' significa: después de la tercera copa). Más ampliamente, música alegre es la que puede bailarse.<sup>375</sup>

Esa perspectiva reconciliadora se mantiene en diciembre de 1950 cuando la revista reúne a Julio Torres, el compositor del interior de músicas calientes, con Emilio Murillo, Alejandro Wills y Jorge Añez, representantes de lo andino, en el escenario de la música popular, y plantea la necesidad de encontrar un punto intermedio entre los contradictores de toda música popular que

---

<sup>375</sup> *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949, p. 24.

favorecen siempre la "clásica" y los defensores a ultranza de estos ritmos, en favor de la consolidación de la música nacional. En 1953, en un artículo dedicado a Garzón y Collazos en el que, tras retomar los libros del padre Perdomo y de Añez para explicar el folclor nacional, el articulista, en vez de desdeñar los aires costeños, señala el interés de hacer un estudio sobre estos y anota que, aunque la recepción en la costa de los aires andinos no ha sido tan exitosa como la de los costeños en el interior, el reciente triunfo de Garzón y Collazos en Barranquilla, puede indicar la llegada del momento de ampliar la mirada sobre la "música nacional", que estuvo de ala caída desde mediados de los años 20 hasta mediados de los 40. La postura subsiste en el artículo sobre el vallenato, publicado en 1956, al presentarlo como música de campo, narrador de anécdotas ciertas y muestra del mestizaje colombiano, como cantos que van de boca en boca y que deben formalizarse para el país.<sup>376</sup>

Esta posición no se acomoda con las ideas más conservadoras como la de *El campesino* editado por Acción Cultural Popular (ACPO); el medio, cuyas menciones radiales se centran en radio Sutatenza, perteneciente también a ACPO,<sup>377</sup> tiene varias notas sobre la música folclórica andina del país entre las que se cuentan pequeñas reseñas sobre la historia del tiple y el bambuco, se resaltarán la labor de los Coros de Tolima con respecto a la música nacional en sus presentaciones en Nueva York, la

---

<sup>376</sup> *Semana*, No. 219, Bogotá, diciembre de 1950, pp. 26-28; No. 328, enero de 1953, pp. 25-28; No. 504, julio de 1956, pp. 36-39.

<sup>377</sup> Para los últimos días de 1958, Sutatenza, emisora educativa centrada en el campesinado, programó entre sus especiales, escritos por Andrés Pardo Tovar, La navidad en la música. *El campesino*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 14 de diciembre de 1958, p. 2.

presentación folclórica de campesinos boyacenses al presidente Carlos Lleras Camargo, la partitura y letra de canciones como La canoíta de Emilio Murillo, del villancico Vamos pastores, vamos y coplas bajo el título Para cantar con el tiple.<sup>378</sup>

Un acercamiento a los impresos de Tolima y los Llanos refleja la misma dicotomía, en la que se evidencia la insuficiencia de las músicas andinas para satisfacer las necesidades de expresión de los pobladores de estos territorios, a pesar de los reclamos de algunos sectores; el periódico de la sociedad de Mejoras Públicas de Sogamoso, fundado en 1943, mantiene descripciones elogiosas sobre el hombre llanero<sup>379</sup> y, con el tiempo, destina una sección permanente al Casanare que estuvo a cargo de la Sociedad de Amigos del Llano (Sadell). Aparecen, esporádicamente en *Acción cívica*, pasajes del folclor llanero y alguna nota sobre el tiple y su relevancia en lo nacional;<sup>380</sup> con todo y eso, en Sogamoso, en 1953, aparece una nota que alaba de manera copiosa la música costeña, hablando de su poesía y transcribiendo varios versos de canciones.<sup>381</sup>

---

<sup>378</sup> *El campesino*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 3 de agosto de 1958, p. 7; 6 de julio de 1958, p. 19; 7 de septiembre de 1958 p. 14; 7 de diciembre de 1958, p. 4; 16 de octubre de 1958, p. 15; 28 de agosto de 1958, p. 13; 27 de julio de 1958, p. 7.

<sup>379</sup> Por supuesto, son constantes las alusiones, en múltiples números, a José Eustasio Rivera, su obra *La Vorágine* y otros escritos de este autor sobre el Casanare.

<sup>380</sup> *Acción cívica*, No. 7, 11 de enero de 1944, pp. 3-4; No. 33, 25 de julio de 1944, p. 4; No. 168, 29 de julio de 1952, p. 5; No. 205, 29 de marzo de 1953, p. 5.

<sup>381</sup> *Acción cívica*, No. 196, Sogamoso, 25 de enero de 1953, p. 7.

Las discusiones que se dan en la prensa sobre la música no se quedan en las preferencias y defensas de un aire sobre otro, sino que llegan a los usos de radios y victrolas, lo que se mezcla con el entorno que acompaña la audiencia pública de músicas populares; tal parece ser el caso que expone *El Salto* de Honda, que quejándose del mal uso de la radio y de la imposición de oír la música de los vecinos, recalca:

La música popular moderna si música puede llamarse a esas *ridículas estridencias* que son los mambos, guarachas, buguis, porros, parrandas y todo ese *Pandemónium* de ruidajos que ahora se estilan, es música apropiada para solaz de borrachos y COCACOLOS por lo que tiene de anormalidad y locura. Pero no es, no puede serlo, para seres normales y de cultura por todo lo que tienen de vulgar, de insípido y de torturante. Lo que se agrava con el volumen y voz que se le imprime.<sup>382</sup>

El mismo medio, apenas meses después de esa nota, destacará a Julio Flórez como el cantor popular, evocando al poeta y sus capacidades de emocionar y expresar el sentimiento del pueblo.<sup>383</sup>

En el parecer de Luis Gonzalo Carvajal la "anormalidad" de la que habla *El Salto* no es sólo de cocacolos y borrachos, y se contrapone al campesino aficionado a las músicas de tiple, tal cual lo expresa en la carta que desde Bucaramanga envía a *Tribuna*, en la que demerita, no solo a las músicas "importadas de México y Cuba", sino a la propia cumbia:

---

<sup>382</sup> *El salto*, Honda, 18 de mayo de 1953, p. 3. Subrayado propio.

<sup>383</sup> *El salto*, Honda, 26 de julio de 1953, p. 1.

Mientras los negros semidesnudos se meten en sus guaridas a entonar canciones macabras llenas de sensualidad y tetricismo, el campesino bueno, amable, franco y risueño como las nubes que bordan en el amanecer las montañas, sin coger por el brazo a su amada, separado modestamente de ella rasga el tiple...<sup>384</sup>

Varias son las notas en los periódicos y revistas sobre músicas y músicos académicos y las referencias a los músicos símbolo de la "verdadera música del pueblo", los originales; también, como se ha venido ejemplificando, sobre asuntos folclóricos. De estos contenidos no escapan *El candil* de Villavicencio ni *El vampiro* y *El cronista* de Ibagué. Este último, presenta de manera constante notas relacionadas con los festivales del folclor de la capital tolimense y, en medio de los elementos antes mencionados y de algunas coplas, sobresale la publicación en 1962 del himno del Frente Nacional.<sup>385</sup> Una pequeñísima nota de *El vampiro* deja ver cómo confluyen las ideas de "lo académico", "lo clásico" y "lo popular" poniendo bajo el nombre de "Sinfonías pasadas de moda" a una serie de canciones populares colombianas y extranjeras, acompañadas de sus intérpretes.<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> *Tribuna*, Ibagué, 4 de mayo de 1956, p. 4.

<sup>385</sup> Por ejemplo, bajo la autoría de Darío Samper u homenajes a Alberto Castilla (compositor del Bunde tolimense y fundador del conservatorio). *El cronista*, Ibagué, 8 de marzo de 1962, p. 5; 5 de julio de 1964, p. 5; 30 de agosto de 1964, p. 5; 11 de noviembre de 1964, pp. 1 y 8; 13 de octubre de 1964, p. 6.

<sup>386</sup> La mayoría de los nombres de los artistas reseñados no trascendieron, al menos no con las canciones que allí se presentan, quizá en esto estribe la razón para la cualificación de "pasados de moda", a pesar de tener canciones reconocidas como *Mevoy pa'l salto*, que aparece interpretada por

*El Candil*, desde su surgimiento, pretende destacar su sentido regional dándole un espacio a la canción llanera, el que mantiene en sus publicaciones semanales en la sección Concierto en la Llanura y defiende la "canción colombiana" por encima de las músicas extranjeras; es más, en octubre de 1965 este periódico y Radio Villavicencio anuncian su apoyo al veto promovido por artistas colombianos a los músicos mexicanos por cuanto, dicen, no tienen los mismos derechos de presentación;<sup>387</sup> y criticará en sus páginas cómo las músicas mexicanas han terminado representando el modo de ser del llanero.

Si, como se ha visto, no es extraño que en la prensa aparezcan, incluso de manera regular, letras de canciones populares y esporádicas partituras, así como alabanzas y críticas a diversas músicas terrígenas e internacionales, tampoco lo es la presencia de publicaciones periódicas dedicadas a la farándula que también difundían y recordaban la letra de canciones,<sup>388</sup> pero falta por mencionar otro grupo de impresos que se centraron en la presentación de, justamente, las letras de las canciones: los cancioneros.

---

Juan N. Castro o La cumparsita, asociada al nombre de Jorge Castro. *El vampiro*, Ibagué, 1 de noviembre de 1953, p. 7.

<sup>387</sup> *El candil*, Villavicencio, mayo-diciembre de 1965; *El candil*, Villavicencio, 15 de mayo de 1965 p. 4; 16 de octubre de 1965, p. 7.

<sup>388</sup> Un asunto susceptible de análisis pero que no hace parte de este trabajo es el papel de la publicidad en este sistema, con casos como el del "sabor propio" de cerveza Pilsen y Obdulio y Julián; o el de cerveza Bohemia que presenta a Chela Jacobo en traje "típico" sirviendo una cerveza, sentada en el campo, acompañada de un dibujo de una pareja de baile evidentemente andino y del texto "CHELA JACOBO, intérprete de renombre internacional de nuestros bailes populares dice 'me gusta la cerveza BOHEMIA, porque es nutritiva y saludable". *Micro*, No. 56, Medellín, febrero de 1944; *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949.

## Los cancioneros

Parte de la relevancia de los cancioneros es visible en el comentario que hace en la Encuesta del Folclor el maestro de San Sebastián, Bolívar, que señala que, además de los dichos, ahora también las canciones se importan de Barranquilla vía cancionero y se escuchan en grabaciones.<sup>389</sup>

Para rastrear los músicos y géneros a los que se accedía a través de estos impresos, se seleccionaron 10 cancioneros<sup>390</sup> que circularon entre 1945 y 1965, cuya correspondencia, anuncios de agentes y propia propaganda evidencian su presencia en varias regiones del país, accediendo a más de 30 números para cruzar su información con la que arrojaron los catálogos. Se identificaron 515 artistas en los cancioneros (anexo 1), de los que 365 aparecen también en los catálogos: es importante reiterar que varios de los cancioneros no dependían de una casa disquera, por lo que tuvieron la libertad de presentar músicos que no patrocinaron las empresas a cuyos catálogos se tuvo acceso durante la investigación. Un dato relevante es que de los 10 cancioneros sólo uno no menciona a los intérpretes de ninguno de los temas que contiene o hace referencia a los artistas en algún momento.

---

<sup>389</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* p. 245.

<sup>390</sup> *Cancionero Colombia* (1945), *Cancionero de las américas* (1949-1953), *Cancionero de novedades RCA Victor* (1947), *Cancionero latinoamericano* (1955), *Cancionero Picot* (1952-1956), *Cancionero popular 1962* (1961), *Los discos* (1953-1957), *Desfile de modas y canciones Coltejer* (1953 [¿1952?]-1954), *Discograma* (1951), *El tangón* (1947-1965).

Antes de entrar en ese análisis conviene echar un vistazo a estos cancioneros. *Cancionero Colombia* es publicado en Medellín y distribuido en varias ciudades del país, como lo indica la correspondencia que recibe, cuenta con copiosa y variada publicidad, entre otros, de farmacias, servicios de artesanos y profesionales, alimentos, bancos y librerías. En el cancionero se entremezclan canciones andinas colombianas (y apenas un joropo llanero) con otras popularizadas en películas mexicanas como *Las cuatro milpas*, o argentinas en la voz del tanguero Agustín Magaldi, tanto como boleros interpretados por el mexicano Juan Arvizu e intérpretes de aires españoles como Angelillo.<sup>391</sup>

*El cancionero de novedades de RCA Victor* era entregado de forma gratuita por J. Glottmann cuando operaba como representante de esa compañía.<sup>392</sup> La portada del segundo número de este cancionero tiene a Matilde Díaz y, junto con letras de una amplia gama de géneros, aparecen los discos disponibles de la RCA entre los que se encuentran, además, María Luisa Landín, Eduardo Lanz, Hawaiian Serenaders, Las Dos Marías, Federico Ojeda y su orquesta, Pedro Vargas, Los Canarios (Espitia y Cardona), Mariachi Tapatío, Angelillo con la orquesta de Bernardino Teres, las Hermanas Águila, el Trío Calaveras, Valente y Cáceres, Los Tres Vaqueros, Lorenzo Herrera, los Trovadores de América, la orquesta de Porfirio Díaz, Chito Faró y su orquesta, Carlos Gardel, Roberto Quiroga, Luis Álvarez, Feliciano Brunelli y su orquesta, Derlina Arraya, la orquesta de Efraín Orozco, Guido Perla y su orquesta, Ana

---

<sup>391</sup> *Cancionero Colombia*, ND, Medellín, 1945.

<sup>392</sup> Ya antes se han enumerado algunas de las ciudades donde el almacén contaba con representación.

María de los Reyes, Manuel Acosta Villafaña, Dúo Rose Marie. Estos artistas son clasificados en los géneros porro, vals, pasillo, joropo, huapango, corrido, bolero, canciones y varios.<sup>393</sup>

Sonolux, y bajo su sombrilla Lyra y Azteca, edita desde octubre de 1951 *Discograma*, un cancionero de distribución gratuita con las letras de las canciones versionadas por los artistas de estos sellos y con referencias a estos cantantes. Los dos primeros números de *Discograma* prueban la posibilidad de conseguir en estos discos<sup>394</sup> pasillos ecuatorianos, vales peruanos, músicas antillanas, rancheras, boleros, tangos, música instrumental (estilizada), aires españoles, andina colombiana, tropical colombiana y "parrandera".<sup>395</sup> Para finales de 1953 *Discograma* se transformará en *Los discos*, de periodicidad oscilante entre mensual y semestral al menos hasta 1956.<sup>396</sup> Los números revisados suelen, tal vez con ánimo

---

<sup>393</sup> *Cancionero de novedades RCA Victor*, No. 2, Colombia, marzo de 1947.

<sup>394</sup> En el acápite dedicado a los discos aparecen varias ciudades, incluidas tolimeses y llaneras, en las que se anuncia hay corresponsales de las empresas que venden las grabaciones de su inventario.

<sup>395</sup> Algunos de los principales artistas mencionados en el cancionero son: Matilde Díaz, Obdulio y Julián, Garzón y Collazos, Espinosa y Bedoya, Lydia Mendoza, Johnny Albino y su trío San Juan, Moscovita y sus Guajiros, Celina y Reutilio, Alfonso Ortiz Tirado, Las altixqueñas, Raúl Iriarte y su orquesta típica, Carlos Ramírez, Dueto de Antaño, Lucho Bermúdez y su orquesta, Alex Tovar y su orquesta, Orquesta de Jorge Camargo Spolidore, Luis Uribe Bueno, Dueto Horizonte, Bovea y sus vallenatos. *Discograma*, Nos. 1 y 2, Colombia, Sonolux-Lyra-Azteca, octubre-diciembre de 1951.

<sup>396</sup> *Los discos*, Nos. 1, 10, 12, 15-19, Medellín, 1953-1957. Entre enero y agosto de 1957 no fue publicado, según la propia empresa, por las situaciones anormales que vivió el país. Además de los nombres que aparecen en *Discograma* y de los que fueron portada, se puede resaltar la aparición

de mostrar equilibrio, dedicar la portada a un artista nacional y la contraportada a uno internacional, o viceversa, siendo los extranjeros la española Pilarín Távira, los argentinos Los Bambucos y Andrés Falgás, Los Xey de España, la puertorriqueña Elsa Miranda, y los colombianos Noel Petro, Javier Jaramillo, Obdulio y Julián, Luis Ángel Mera, José Luis Escobar, Raúl López, Alfonso Restrepo, José A. Bedoya, Alberto Granados y Víctor Hugo Ayala en dos ocasiones; entre los múltiples artistas internacionales que se mencionan en este cancionero aparece la peruana Fetiche, que tiempo después será noticia por grabar con Philips un disco de boleros.<sup>397</sup>

El primer número del *Cancionero de las Américas*, de cacharrerías la Campana, de Medellín, aparece en 1949 con tangos, canciones españolas, andinas colombianas, porros, boleros y vallenatos, mencionando a Guillermo Buitrago junto

---

de Manuel J. Bernal, Noel Ramírez, Los Provincianos, Orquesta de Pacho Galán, Peñaranda y sus muchachos, Alejo Durán y su conjunto, Los Caballeros del Tango, Las Aves Cantoras, Argentino Ledesma, Orquesta de Héctor Varela, Dueto las Américas, Rodolfo Lesica, José A. Morales, Enrique Mora y su conjunto típico, Amanda Vidal, Armando Moreno, Alfredo Sadel, dueto Los alteños, Dueto andatino, Pacho Benavides, Gustavo López, Leo Marini, Lucho Vásquez, Estudiantina Sonolux, René Cabel, Chucho Martínez Gil, Jairo Villa, Porfirio Díaz, Tito Cortés, Trío la Rosa, Enrique Aguilar, Agustín Irusta, El caballero gaucho, Óscar Agudelo, María Teresa Márquez, Alberto Beltrán, Daniel Santos, Fernando Albuerne, Conjunto Casino, Los Relicarios, Charlo, Olimpo Cárdenas, Jaime Llano González, Orquesta Casino de Sevilla, Orlando Vallejo, Pietro Mico, Alberto Podestá, Obdulio Sánchez, Galdini y Nova, Nelson Pinedo, Nicola Paone, Hermanitas Pérez, Don Marino Barreto Jr., Lita Nelson, Uriel Mejía, Marfil y Morales, Lucho Ramírez y Humberto de la Cruz.

<sup>397</sup> *Pantalla*, Colombia, 14 de junio de 1961, p. 4.

con Alfonso Ortiz Tirado y Agustín Magaldi;<sup>398</sup> la portada del número 40, fechada en 1953, es Carlos Gardel, en esta edición se mantiene la mezcla de géneros, agregando el vals peruano, pasillo ecuatoriano, la cumbia y la guaracha. Algunos de los artistas que menciona son Toña la Negra, Daniel Santos, Los Panchos, Los Imbayas y el trío Grancolombiano;<sup>399</sup> el número 42 del mismo año tiene en la portada al teniente-coronel Gustavo Rojas Pinilla,<sup>400</sup> presidente de la república, y amplía su espectro con aires y artistas españoles como los Xey (que están en La voz de Antioquia), las mexicanas Chela Ríos y La Panchita, al argentino Hugo del Carril, e intérpretes colombianos de tango, bolero, música andina y tropical.<sup>401</sup> La portada del número 47, en 1954, es una fotografía de Jorge Negrete y las canciones del número mantienen la variedad de los anteriores, abriendo paso, bajo el nombre de “merengue”, a lo que será música parrrandera y a varias formas de música tropical, mencionando a intérpretes como Bienvenido Granda, Juan Legido, Tito Cortés,

---

<sup>398</sup> *Cancionero de las américas*, No. 1, Medellín, Cacharrería La campana, 1949. En 1948 la cacharrería ofrecía el cancionero *La campana* que, según la información de noviembre de ese año, llevaba 10 años y 145 números; en el número en cuestión aparecen tangos, boleros, bambucos, porros y merengues, haciendo alusión a cantantes como Ortiz Tirado, el Dueto de Antaño, José Barros, Fortich y Valencia, Rafael Lanzetta y Wilfredo Fernández. *La campana*, No 145, Año X, Medellín, 1948.

<sup>399</sup> *Cancionero de las américas*, No. 40, Medellín, Cacharrería La campana, 1953.

<sup>400</sup> El anuncio de la portada hace suponer que el número anterior, el 41, que no fue posible consultar, también tuvo como portada al presidente.

<sup>401</sup> *Cancionero de las américas*, No. 42, Medellín, Cacharrería La campana, 1953.

Noel Ramírez, Los Gavilanes, Los Trovadores del Recuerdo, Matilde Díaz, entre otros.<sup>402</sup>

El *Cancionero Latinoamericano*, publicado en Bogotá y con disponibilidad de anuncios en Estados Unidos, celebra 8 años de existencia en 1955; para ese momento recibe correspondencia de varias ciudades del país, entre ellas *Villavicencio*, Florencia, Manizales, Cúcuta y Pueblo Viejo. Agustín Lara, Bobby Capó, Carmencita Pernet, Adelina García, Leo Marini, Los Embajadores, Los Bribones, Martha Catalina, Nelson Pinedo, Libertad Lamarque, Andy Rusell, Carlos Julio Ramírez, Los Delfines, Alberto Osorio, Tony Camargo, Los Panchos, David Lama, Los Tres Diamantes, Fernando Fernández, Johnny Rodríguez, Billo's Caracas Boys, María Luisa Landín, Pedro Vargas y Garzón y Collazos son los artistas que aparecen como intérpretes de los boleros, bambucos, merengues, porros, rancheras, pasillos y chachachás que allí se consignan.<sup>403</sup>

Desde Barranquilla los laboratorios Picot, de origen mexicano y fuertes patrocinadores de la emisora XEW de ese país, editan un cancionero que en 1952 dice llevar 24 años en circulación;<sup>404</sup> obviamente cunden en la revista anuncios de los productos (desde sal de frutas hasta talco) de la empresa. Números regulares

---

<sup>402</sup> En medio de los muchos músicos que aparecen en el cancionero se pueden resaltar: Noel Petro, Dueto de Antaño, Los Tumaqueños, Los Imbayas, Los Trovadores de la Vega, Alfredo Sadel, Los Tolimenses, Luis A. Yacup, Garzón y Collazos, Pilarín Tavira, Noel Ramírez y Tito Cortés. *Cancionero de las américas*, No. 47, Medellín, Cacharrería La campana, 1954; Nos. 1, 40, 42, 47, 1949, 1953-1954.

<sup>403</sup> *Cancionero latinoamericano*, No. 86, Vol. VIII, año VIII, Bogotá, 1955.

<sup>404</sup> *Cancionero Picot*, No. 3, Año XIV, Barranquilla, 1952.

del *Cancionero Picot* entre 1952 y 1956 muestran tendencia por las músicas antillanas y mexicanas y sus artistas, aunque no desconocen algunos artistas y canciones colombianas, ante todo porros y cumbias (El caimán o Santa Marta) y algún bambuco (Las mirlas, Antioqueñita) y tiene espacio para aires españoles como Lisboa antigua; llama la atención el mantenimiento para el cancionero colombiano de los personajes promocionales de la sal de frutas Picot, una pareja compuesta por un charro mexicano y su novia. Vale anotar que la portada del No. 4 de 1953 es Sofía Álvarez quien, como se ha planteado anteriormente, desarrolló su carrera en México, y que aparecen también pequeñas biografías de Lucho Bermúdez y Matilde Díaz;<sup>405</sup> en el de 1955 se dará la portada al también colombiano Nelson Pinedo y se hará una pequeña reseña sobre Bob Toledo.<sup>406</sup> En 1956 se dedicará un número a Puerto Rico.<sup>407</sup>

También entre 1952 y 1953 aparece *Desfile de modas y canciones Coltejer*, que mezcla la publicidad de los productos textiles y la ropa de esta empresa con consejos femeninos, algunas notas de farándula y, por supuesto, las canciones del

---

<sup>405</sup> *Cancionero Picot*, No. 4, Año XIV, Barranquilla, 1953.

<sup>406</sup> *Cancionero Picot*, No. 6, Año XVII, Barranquilla, 1955.

<sup>407</sup> Otros músicos mencionados en el cancionero son Bobby Capó, Gilberto Urquiza, Agustín Lara, Juan Arvizu, Charlo, José Alfredo Jiménez, Pepe Guizar, Guty Cárdenas, la Billo's Caracas Boys, Pedro Vargas, Bienvenido Granda, Pedro Infante, Benny Moré, René Cabel, David Lama, Trío la Rosa, Elizabeth del Río, Tito Gómez, Trío Vegabajeño, Daniel Santos, Orquesta de Pedro Flores, Cuarteto Figueroa (dedicado a la música académica), Johnny Albino y Ruth Fernández. *Cancionero Picot*, ND, Barranquilla, 1956; Nos. 3, 4, 6, ND, Año XIV-XVII, ND, Barranquilla, 1952-1956.

momento; mirando el primer número<sup>408</sup> y el correspondiente a diciembre de 1954, la empresa, importante patrocinadora de la radio nacional de aquellos días, se refiere a artistas como Chela Campos, Noel Petro, Pedro Infante, Gilberto Urquiza, Agustín Lara, Juan Legido, Lola Flores, Pilarín Távira, Jorge Negrete, José Iturbi, Díaz y Ramírez (este dueto entre 1952 y 1953 tuvo varias presentaciones en Tolima), la orquesta de Emisoras Fuentes de Cartagena, Orlando Contreras,<sup>409</sup> John Bolívar, Carmencita Pernet, Alberto Granados, las Hermanitas Ortiz, Los Panchos, Fernando Rosas, Los Xey, Los Bohemios, Leo Marini, Miguel Aceves Mejía, Hugo Romani,<sup>410</sup> Julio Erazo, Las Teresitas, Lucho Vásquez, José Alfredo Jiménez, Pedro Vargas, Libertad Lamarque, Pacho Bedoya, Mary Allister y Tartarín Moreira e incluye en su repertorio de letras pasodobles, merengues, rancheras, boleros, zambas, tangos y bambucos.<sup>411</sup>

---

<sup>408</sup> No se tiene la fecha exacta del primer número, pero en éste se habla de la grabación de la película *El rapto*, con Jorge Negrete y María Félix, misma que fue estrenada en 1953, año en el que murió el ídolo mexicano.

<sup>409</sup> Cantante cartagenero homónimo del cubano que estuvo una temporada en Medellín.

<sup>410</sup> En 1961 Odeon anuncia la edición de un disco con los éxitos que conquistara el bolerista argentino entre 1947 y 1951. *Pantalla*, Colombia, 14 de junio de 1961, p. 4.

<sup>411</sup> *Desfile de modas y canciones Coltejer*, Nos. 1, Vol. 1 y 3, Vol. 2, Medellín, 1953 [¿1952?]-1954.

*El tangón*<sup>412</sup> es un cancionero editado en Medellín que en 1947 ya contaba con 5 años y 55 números y que desde 1954 se anuncia como de circulación nacional;<sup>413</sup> este cancionero, además de una sección de dedicatorias, no dista del inventario que hasta el momento se ha presentado de artistas y ritmos, pero hace un esfuerzo por la diferenciación de estos en secciones, mostrando "nuestro folklore", la música andina y tropical, poniendo corridos y rancheras en "México canta", abriendo un espacio ibérico en "aires españoles", otro para "ritmos tropicales" con fuerte presencia de boleros pero también con guarachas y similares; esto no excluye de la publicación tangos (que en momentos contarán con sección propia), zambas, valeses y pasillos que también son recurrentes. Con el tiempo algunas de estas secciones cambiarán de nombre o énfasis y otras, como las peticiones del público y los boleros preferidos, serán agregadas.

---

<sup>412</sup> Además de los artistas mencionados en los cancioneros citados, se destacan en *El tangón*: don Américo y sus Caribes, Mercedes Simone, Orquesta típica de Alfredo de Angelis, Hermanos Hernández, Luis Carlos Meyer, Néstor Chayres (o Néstor Mesta Chayres), Magaldi y Noda, Pepe Aguirre, Antonio Tormo, Trovadores de Cuyo, Marfil y sus Montañeros, Marfil y Paredes, Hermanos Martínez, José Barros, Jaime R. Echavarría, Nano Molina, Álex Tovar y su orquesta, Juan Mendoza "el niño de Utrera", La Panchita, Sonora Matancera, El pibe Campos, Anita Domínguez, Miguel A. Nova, Cuco Sánchez, Los Pamperos, Lola Beltrán, Lucy Figueroa, dúo Bowen Villafuerte, Carlos Dante, Celia Cruz, Nelson Pinedo, Dora María, Luis Aguilar, Antonio Aguilar, Julio Jaramillo, Lucho Gatica, Óscar Larroca, Nat King Cole, Las Estrellitas, Lucha López, Los Golden Boys, Gildardo Montoya y su conjunto, Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas, Margarita Cueto, Francisco Canaro y su orquesta, Los Hermanos Arriagada y Blanca Rosa Gil. *El tangón*, Nos. 55, 64, 77, 96, 113, 123, 126, 137, 148, 210, Medellín, 1947-1957, 1965

<sup>413</sup> Tiene representación, al menos, en Armenia, Cali, Bogotá, Pereira y Medellín, como consta en la publicidad que anuncia los negocios y personas encargadas de la distribución en cada ciudad, acompañadas de la dirección correspondiente.

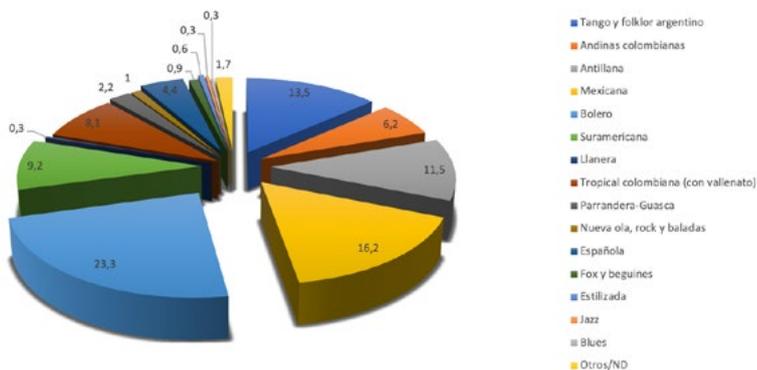
Alka-Seltzer, Ferro-Vital, Goby, Ecoplast, Vick y Mennen obsequian el *Cancionero Popular 1962*,<sup>414</sup> la presencia de almanaque e itinerario de celebraciones del país lo ubican como una cortesía del cierre del año 1961; sus páginas no mencionan artistas y se limitan a las letras y géneros de las canciones: tango, bolero, porro, merecumbé, guaracha, currulao, zamba, paseaito, pasillo, paseo, merengue, joropo (andino), bambuco y ranchera. Para 1964 *Cancionero*,<sup>415</sup> patrocinado entre otros por Alka-Seltzer, Vick y Mennen, junto con *La bamba* (que cataloga como guaracha), muestra tangos, cumbias, gaitas, aires españoles, boleros, bambucos, pachangas y pasillos, además de twist (*Bienvenido amor*) pasajes llaneros (*Carmentea*), tamboreras panameñas (*Megusta bailar tambo*); dando cuenta de la variedad de géneros musicales promocionados en 1964. La gráfica No. 2 muestra la proporción en la que aparecen los géneros musicales en los cancioneros revisados.

---

<sup>414</sup> *Cancionero popular 1962*, Colombia, Alka-Seltzar, Ferro-Vital, Goby, Ecoplast, Vick y Mennen, 1962.

<sup>415</sup> *Cancionero*, No. 1, Año 4, Colombia, 1964.

**Gráfica No. 2.** Género en cancioneros



Los 515 intérpretes que aparecen en los cancioneros también muestran la práctica de los músicos de abordar varios géneros, por lo que los porcentajes que se establecieron para mirar las tendencias en los impresos se hicieron sobre los 816 registros de intérpretes que se desprendieron de la catalogación.

**Tabla No. 4** Comparativo de presencia de géneros entre catálogos y cancioneros.<sup>416</sup>

Género	Catálogos 1954 a 1966	Catálogos 1947 a 1965
	%	%
Andinas colombianas	4,85	6,23
Tango y folklor argentino	7,57	13,49

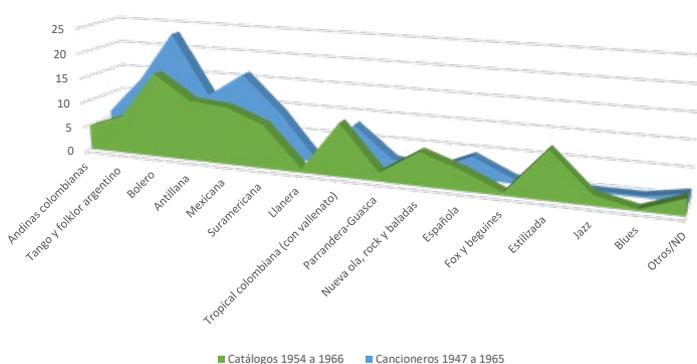
<sup>416</sup> Elaboración propia.

Género	Catálogos 1954 a 1966	Catálogos 1947 a 1965
	%	%
Bolero	16,71	23,30
Antillana	11,98	11,42
Mexicana	11,35	16,26
Suramericana	8,60	9,23
Llanera	0,77	0,35
Tropical colombiana (con vallenato)	10,41	8,19
Parrandera-Guasca	1,74	2,19
Nueva ola, rock y baladas	6,51	1,04
Española	3,90	4,38
Fox y Beguines	0,62	0,92
Estilizada	9,31	0,58
Jazz	2,04	0,35
Blues	0,35	0,35
Otros/ND	3,28	1,73

Al momento de comparar los datos que presentan los catálogos y los de los cancioneros (ver tabla No. 4 y gráfica No. 3), se debe recordar que el primer criterio de catalogación es el artista, de manera tal que si este interpretó más de un género, aparecerá de manera individual en cada uno de ellos, por ejemplo, si Alberto Granados interpretó blues y boleros, se tendrá en cuenta en ambos géneros, sumando a sus porcentajes; otro caso puede ser el de Andy Rusell quien cantó en español boleros y baladas, pero también abordó el jazz, lo que generará su aparición en los tres registros.

Como se dijo al observar la producción de discos, la presencia en otros escenarios llevaba a pensar que el sexto lugar de la música argentina en este aspecto no era necesariamente correspondiente con su aceptación popular, lo cual se ratifica con el notable aumento de su presencia en los cancioneros, en el que ocupa el tercer lugar, dejando ver la terna de músicas con mayor influencia en el país, el bolero, la mexicana y el tango; no obstante, que las músicas “alegres” o “calientes” sumen el 19,6 %, <sup>417</sup> superadas sólo por el bolero, frente al 6.23 % de las músicas andinas, reafirma la preferencia general por los ritmos bailables y caribes. Se puede decir también que es lógica la disminución de la presencia de aquellos aires que suelen ser instrumentales e iterar la posibilidad de aunar al bolero y al tango varios de los aires suramericanos que se decidió ubicar bajo esa categoría, pero que se opta por no hacerlo por la variedad de géneros que allí se incluyeron.

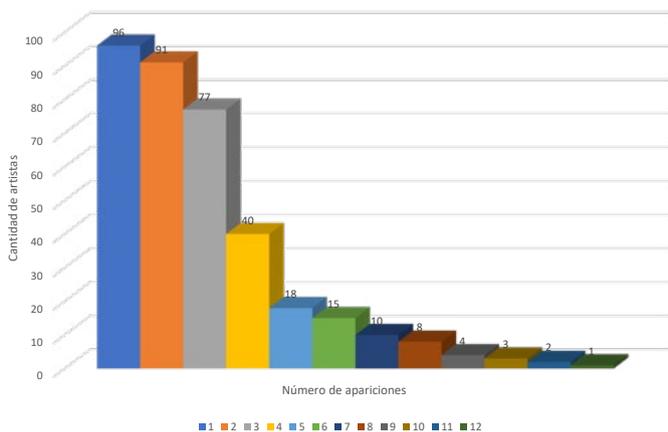
**Gráfica No. 3.** Comparativo de catálogos y cancioneros



<sup>417</sup> Es decir, el género antillano y el tropical colombiano. Ver tabla 4.

Parece alentador, en términos de la fiabilidad de las fuentes, que en una reducida muestra de cancioneros para un período tan amplio, más del 70% de los artistas identificados aparezca también en otra de las fuentes revisadas, los catálogos y, además, que el 73,7 % de ese total lo haga al menos en dos catálogos diferentes (ver gráfica No. 4). Puede resultar interesante mencionar que los artistas que aparecieron en más números de cancioneros revisados fueron: Tito Cortés, Noel Petro y el conjunto de Edmundo Arias, en 10 cancioneros; en 11 Peñaranda y sus Muchachos y la orquesta de Lucho Bermúdez, y, en 12, el Dueto de Antaño.

**Gráfica No. 4.** Apariciones de artistas en cancionero en catálogos



Como se puede ver, no es relevante para los cancioneros si debe prevalecer el folclor, los aires andinos e incluso los aires

colombianos; el bolero, los corridos, las rancheras y el tango, junto con la música caliente, antillana primero y del caribe después, dominan el panorama de las letras, sin importar la nacionalidad del intérprete o la versión que promocione cada impreso.

### 4.3. Los lugares: los escenarios públicos, el bar y la fiesta

Las fiestas son espacios populares para aprender, para perder el miedo y ser aceptado, allí las bandas y las orquestas locales se encargan de la animación y de interpretar lo que la gente quiere decir, quizá por eso y por la extensa duración de las jornadas, el licor toma un papel relevante para los músicos.<sup>418</sup> A ellas se suman, en varias regiones, los encuentros de las personas después de la jornada de trabajo en el campo.

Al respecto, basándose en la Encuesta del Folclor, Renán Silva destaca, además de las fiestas realizadas en el marco de las jornadas de siembra y cosecha, la práctica de las veladas campesinas y de fines de semana en las que los campesinos departían en medio de historias y música, ratificando la presencia constante de instrumentos y artistas (profesionales e improvisados), y la relevancia del papel de la música y el

---

<sup>418</sup> En este sentido se expresan los propios músicos en un documento muy diciente sobre el papel que ellos cumplen en las fiestas populares y los cambios que puede sufrir la música en el mensaje que espera la gente desde principios del siglo XX, con la intervención de los claretianos en la enseñanza musical, hasta la actualidad, con la transformación de la chirimía, en el Pacífico colombiano: cuando hacen chirimía, dicen, hacen patria. ARANGO, Ana María y VANERIAN, Gregor (dir.), *Los sonidos invisibles*, documental, 2007.

baile tanto en las celebraciones oficiales como en las domésticas; tales prácticas y formas de sociabilidad, continúa Silva, fueron vistas como innatas por los profesores encargados de responder la Encuesta, a pesar de que en esta se evidencia el papel de los sacerdotes, coros de iglesias, maestros y tradición familiar, en la consolidación y propagación de las mismas; en las que, dicho sea de paso, el conocimiento de un instrumento musical propicia tanto la inclusión en las celebraciones como la notoriedad y admiración de las comunidades.<sup>419</sup>

Qué se oye y qué se baila tras las presentaciones formales y de delegaciones en los encuentros oficiales e interregionales se puede ver en la carta que Alfonso Arango, nativo de Puerto Berrío, Antioquia, envía a *Semana* con motivo de las prohibiciones decretadas por el alcalde de Pasto, Nariño, quizá a razón de las alteraciones del país a finales de 1948 e inicios de 1949:

Leo en el último número (112) en 'Singulares', la prohibición del alcalde de Pasto para bailes públicos y privados, o pago de multas para poderlos hacer, y me da como rabiecita. ¿Será que no le ha tocado bailar un porro bien 'suelto' (el guere-guere) o un bolero bien 'apretaíto' (injusticia) o la raspa?...<sup>420</sup>

---

<sup>419</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* p. 213, 218-219.

<sup>420</sup> *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949, p. 1. Al respecto aparecerá el comentario de otro lector en la siguiente página, que merecerá respuesta de la revista: "En su información sobre 'la raspa' (*SEMANA*, No. 113), afirman que 'el parejo', es decir, el hombre, coloca el brazo [sic] derecho rodeando el talle de su compañera para ejecutar el segundo movimiento o 'paso'. Creo que lo correcto en esta danza es el enlace de las parejas por el brazo. A menos que... en fin, a menos que la cosa sea de otra manera... MIGUEL A. GONZALEZ. Bucaramanga.

Señalará Renán Silva que, en lo que respecta a las zonas encuestadas en 1942, buena parte del gusto por las músicas y bailes extranjeros (se mencionan entre otros bolero, tango, fox, rumba, son, danzón, conga, ranchera) se inicia por las clases favorecidas, ya con el formato de *big band* en la música de la costa, presentando una forma anacrónica de "locos años 20",<sup>421</sup> donde los clubes sociales y los bailes de pareja que en ellos acaecen, y que también son mencionados en la Encuesta, hacen parte del proceso de difusión, articulados a la radio, el cine y el gramófono.<sup>422</sup>

A pesar de ser menciones marginales, aparece esporádicamente la práctica de las serenatas, espacio donde empezaron grupos como Garzón y Collazos<sup>423</sup> o el Dueto de Antaño; asunto que se convierte, guiándose por los nombres de varios programas de radio y de algunas canciones que se han mencionado durante la investigación, en evocación del uso romántico de la música, el cual también se da en Meta, como señalan las encuestas del folclor.

---

R. - En el norte de México la bailan indistintamente, pero parece que a los mexicanos les gusta más como nosotros informamos. -S". *Semana*, No. 115, Bogotá, enero de 1949, p. 2.

<sup>421</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* pp. 240-241.

<sup>422</sup> Por eso es factible encontrar publicidad de shows de música de este tipo en publicaciones de ciudades como Medellín y Bogotá desde antes de la mitad de los años 40. *Micro*, No. 52, Medellín, julio de 1943; SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* p. 241.

<sup>423</sup> Este hecho es resaltado en el perfil sobre el dueto tolimense realizado por *Semana*. *Semana*, No. 328, Bogotá, enero de 1953, pp. 25-28.

Otro elemento que se relaciona con los lugares de la música tiene que ver con la movilidad: recuérdese que las circunstancias del país entre 1942 y 1965 del siglo XX tienen en las migraciones y la colonización uno de sus signos principales, resultando que buena parte de los colonos de los Llanos eran originarios de tierras tolimenses y varios de quienes huyeron de los Llanos se instalaron en Boyacá y Tolima; en la última parte de esta investigación evidenciará en algunos expedientes que varios de los protagonistas de los acontecimientos narrados, campesinos, comerciantes y músicos, han hecho periplos por estas regiones, Valle del Cauca y Cundinamarca.<sup>424</sup> El tema cobra relevancia si se tiene en cuenta la recurrencia de las menciones a la música tras las jornadas de trabajo así como la presencia de músicos aficionados, lo que se articula con la idea, lógica, de que parte del repertorio de estas veladas viene de aquellos temas que fueron de agrado y difusión en sus lugares de proveniencia o de tránsito, parte de la tradición y parte de la incorporación de los nuevos aires que arriban a través de la radio, los discos y el cine.

Una de las celebraciones más populares durante mucho tiempo en el país fue la del San Juan, cobrando mayor relevancia desde el siglo XIX en el Tolima Grande,<sup>425</sup> se oficializa

---

<sup>424</sup> Los tres Hernández, conformado en 1960 por los hermanos Benjamín "Benny", Fabio y Horacio, indica que la movilidad podría ubicarse desde antes de los 40: cada uno de los hermanos, nacidos todos entre 1934 y 1939, vieron la luz en el Valle del Cauca, Tolima y Cundinamarca respectivamente.

<sup>425</sup> Misael Devia, reconocido folclorista del Tolima grande, en 1962 publica en la *Revista Colombiana de Folclor* una descripción extensa de los momentos y actividades que se desarrollaban en Tolima durante las fiestas de San Juan y complementa la información hablando de la relevancia

como departamental de Tolima en 1936. En la primera mitad del siglo XX, para completar la temporada festiva de esta celebración, se construyó una seguidilla de santos fiesteros: 24 de junio San Juan, 25 San Eloy, 26 San Eloicito, 27 San Crispín, 28 San Crispincito, 29 San Pedro, 30 San Pablo, 1 de julio San Pablito, 2 San Churumbelo y 3 San Churumbelito.<sup>426</sup> Con respecto a las músicas que rumban durante la celebración, es diciente el poema de Jorge Lozano Bárcenas, publicado en 1956 y evocado por Bernardo Tovar:

Habrán cantos muy bonitos/ bailarán *porros* y *rumbas*/  
guabinas y torbellinos/ bundes, joropos y *cumbias*/ co-  
pllas picantes y duras/ pero de un fino humorismo/ sin  
llevar ofensa alguna/ [...] / Que ya contraté la murga/  
y quiero pasar contigo/ cuatro noches de ventura.<sup>427</sup>

Anótese, como señala Tovar, que la folclorización de las fiestas abre los departamentos de Tolima y Huila al turismo, dándole una orientación especial a estos eventos. De tal manera, con la idea de rescatar tradiciones culturales del campo y el pueblo, se incluyen elementos vernáculos que pasan por la danza, la música, la comida y las leyendas (no sin transformaciones) junto con nuevas diversiones, a la par que se

---

de las fiestas patronales y la navidad, así como las celebraciones del Corpus Cristi y la Semana Santa. DEVIA M., Misael, "Folclor tolimense", en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 3, No. 7, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1962, pp. 29-51.

<sup>426</sup> TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, *Diversión, devoción y deseo...* pp. 262, 285.

<sup>427</sup> TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, *Diversión, devoción y deseo...* p. 277. Subrayado propio.

excluyen algunos ritos de devoción, haciendo del San Juan una fiesta laica y profana. En tal panorama hay una rearticulación y reconfiguración funcional de los elementos tradicionales (mutados, recreados o reinventados). Se configura entonces "un nuevo modelo de festividad" que, dada su periodicidad, se convierte en una "nueva tradición", donde características como reinados, turismo y el paradigma folclórico, en el marco del discurso identitario y "la escenificación de la identidad colectiva", aunados a la gestión institucional,<sup>428</sup> facilitaron que se terminara asumiendo lo folclórico como danza y música.

En este orden de ideas el festival folclórico de Ibagué, que es creado en 1959, durante un momento álgido de La Violencia, para mostrar a Tolima como un lugar de convivencia posible,<sup>429</sup> coincide temporalmente con la fiesta de San Juan. La primera versión, dice la prensa, contó con más de 30.000 visitantes, la orquesta sinfónica nacional, la banda de la policía, los coros de Tolima, comparsas típicas y, entre los eventos, hubo danza, concursos de música y tablados donde la gente disfrutó de presentaciones musicales y bailes populares.<sup>430</sup> Asistieron

---

<sup>428</sup> TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, *Diversión, devoción y deseo...* p. 443.

<sup>429</sup> Sergio Elías Ortiz, investigador del Instituto Colombiano de Antropología, en el informe sobre este festival destaca la presencia del grupo Los Gavilanes, autóctono de Tierradentro. Menciona Ortiz que tras su participación en el evento, el director de la coral del conservatorio de Manizales, Ramón Cardona García, es asesinado en el trayecto de regreso a la capital caldense. ORTIZ, Elías, "Informe sobre el festival folclórico de Ibagué", en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 2, No. 4, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1960, pp. 157-169.

<sup>430</sup> Casi a la par con el surgimiento del Festival Folclórico se puede ver el uso que de la música hace la política en otra región del departamento:

representantes folclóricos de Cauca, Guajira, Meta y la Costa Atlántica; los primeros, a pesar de los trajes e instrumentos típicos indígenas, interpretaron (con algunas excepciones) pabillos y bambucos contemporáneos; los guajiros, también con trajes e instrumentos regionales, bailaron la Cichamaya; los llaneros, galerón y joropo; la costa Atlántica llevó hombres y mujeres de color, dirigidos por Delia Zapata Olivella, que bailaron buyerengue, mapalé, cereceté, ayantú, lepaufuí, cumbia y merengue; también participaron la Sinfónica de Pasto con "aires nacionales" y el Conservatorio de Música del Tolima con conciertos de "música colombiana".<sup>431</sup>

Tras ser discutida su viabilidad, la segunda edición contó con representantes de 13 departamentos,<sup>432</sup> en esta y la tercera, realizada en 1961, se presentaron Los Tolimenses, las Masas Corales del Conservatorio del Tolima, la Banda Sinfónica de la Policía Nacional, Ecos de Colombia (de Jerónimo Velasco), Los Gavilanes (de Popayán), las danzas folclóricas

---

Sumapaz (provincia que abarca municipios de Cundinamarca y Tolima) es ejemplo de la campaña política de 1960 de la que dirá el periódico La Calle del MRL, citado por Rocío Londoño, que el liberalismo de las distintas regiones del país "abordó las naves de la revolución al son de música, pólvora, canciones, carrozas y frescos gestos a favor de la libertad"; lo que claramente evoca la campaña gaitanista de 1948 que, como se mostró, tuvo en el porro su banda sonora. LONDOÑO BOTERO, Rocío, *Juan de la Cruz Varela. Sociedad y política en la región de Sumapaz (1902-1984)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 600.

<sup>431</sup> La primera reina del folclor viajó a Miami acompañada de Garzón y Collazos para participar en el Festival de las Américas. TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, *Diversión, devoción y deseo...* pp. 446-453; *Tribuna*, Ibagué, 21 de mayo de 1960, p. 5.

<sup>432</sup> *Tribuna*, Ibagué, 8 de mayo de 1960, p. 1.; 13 de mayo de 1960 p. 1; 17 de junio de 1960, p. 8.

de Delia Zapata; el grupo de danza de Sonia Osorio (origen del Ballet de Colombia); y conjuntos como el de Tejicondor, y las orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Billo's Caracas Boys y Los Melódicos (de Venezuela);<sup>433</sup> para la edición siguiente nuevamente se anuncia la visita de grupos extranjeros.<sup>434</sup> En 1963 el Festival vuelve a ser objeto de debate, de lo que es testimonio la carta de Siervo María Martínez al periódico *El cronista*, aludiendo a la importancia del acceso del común de las gentes a las programaciones del evento y la relevancia de que allí hagan presencia manifestaciones musicales de todo el país;<sup>435</sup> la defensa del evento, que es también asumida por el periódico, encuentra eco en el escultor Julio Fajardo quien sostiene que "no debe desaparecer" y lo pone por encima del carnaval de Barranquilla y los festivales de Cartagena, Cali y Manizales;<sup>436</sup> es evidente que el orden público y la economía han sido motivos argüidos para la suspensión de éste;<sup>437</sup> ese año el Festival duró cuatro días. En 1965 se cubrirá como éxito el festival folclórico y la celebración del San Pedro en Ibagué, en cuya edición participarían y quedarían fuera de concurso las danzas del Pacífico, con sede en Buenaventura.<sup>438</sup>

---

<sup>433</sup> MÁRQUEZ YÁÑEZ, Francisco, «Informe sobre el III festival folclórico de Ibagué y II congreso nacional de folcloristas», en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 2, No. 6, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1961, pp. 195-202.

<sup>434</sup> *El cronista*, Ibagué, 8 de marzo de 1962, p. 6.

<sup>435</sup> *El cronista*, Ibagué, 1 de febrero de 1963, pp. 3 y 8.

<sup>436</sup> *El cronista*, Ibagué, 19 de enero de 1963, pp. 1, 6 y 8.

<sup>437</sup> Verbigracia *El cronista*, Ibagué, 30 de marzo de 1963, p. 3.

<sup>438</sup> *El cronista*, Ibagué, 1 de julio de 1965, p. 5., 3 de julio pp. 1 y 8.

Pero San Juan no es el único escenario de música en Ibagué.<sup>439</sup> En 1956, el grill del hotel Escorial programa bailes todos los sábados para los que llega a contratar orquestas de renombre internacional;<sup>440</sup> un año después se puede ver la invitación del Hotel Raad al "baile de puente" que organiza con la orquesta Los virtuosos;<sup>441</sup> o la "empanada bailable" amenizada por "una conocida orquesta de la ciudad", realizada para recoger fondos con fines culturales;<sup>442</sup> el baile de disfraces que hizo el Club Campestre (que además programa vespertinas bailables que incluyen al jazz) y cuya fotografía aparece en *El cronista*, u otro similar que realizó el Club del Comercio el 29 de enero 1963, la fiesta de los bachilleres del Colegio Jiménez en el Club Bancario (con orquesta en vivo), la fiesta anual de la Cooperativa Claret, con baile elegante, que celebra a los pioneros de Rochadale<sup>443</sup> u otras de corte menos elitista como el baile popular organizado

---

<sup>439</sup> Es más, aparte de los múltiples eventos con el fin de recoger fondos o conmemorar y festejar organizaciones e individuos, hay un espacio en Ibagué para las celebraciones de las colonias de otras regiones del país, lo que se deduce del baile programado por la Universidad del Tolima "con el cual la colonia costeña celebrará su correspondiente día de la semana universitaria" y, como muestran los diversos periódicos, son constantes desde los años 40 las fiestas de barrios que anuncian bailes populares. *El cronista*, Ibagué, 23 de octubre de 1964, p. 6

<sup>440</sup> *Tribuna*, Ibagué, 5 de mayo de 1956, p. 7.

<sup>441</sup> *Tribuna*, Ibagué, 1 de noviembre de 1957, p. 1.

<sup>442</sup> *El cronista*, Ibagué, 3 de febrero de 1963, p. 5.

<sup>443</sup> *El cronista*, Ibagué, 6 de enero de 1963 p. 1; 18 de mayo de 1963, p. 6; 29 de enero de 1963, pp. 6 y 8; 20 de julio de 1963, p. 5; 21 de diciembre 1963, p. 5.

por la liga de ciclismo para recaudar fondos que financien el viaje del ciclista Pedro J. Sánchez<sup>444</sup> para competir en México:

... y que contará con la animación de la orquesta Caribe [...] presentaremos a la extraordinaria cantante Lolita del Río [...] Insistimos de nuevo en que dado el carácter eminentemente popular de tan magnífica fiesta, confiamos en la más caudalosa asistencia.<sup>445</sup>

En 1955, otro municipio tolimense, Honda, tiene entre los eventos de celebración de fin de año y recepción del siguiente varios bailes, incluyendo alguno de disfraces y cuenta, entre otras agrupaciones, con la orquesta Olimpia Jazz Band de Barranquilla; dos años después, la Sociedad de Empleados de esa ciudad anuncia la contratación de una de "las mejores orquestas" de la Costa Atlántica para que acompañe las festividades de fin de año; otras fechas, como el primero de mayo, también son celebradas en esta municipalidad, en 1959, por ejemplo, el baile lo amenizó la orquesta Ritmo, de esa ciudad.<sup>446</sup>

---

<sup>444</sup> El escenario de los homenajes da espacio para la música académica y la música andina, como el concierto en homenaje a Monseñor Flórez, en celebración de su nombramiento como obispo de Ibagué, en el que la orquesta del bachillerato del Conservatorio interpreta tanto arias académicas de Beethoven como el Bunde tolimense de Castilla o algún bambuco de Wills. *El cronista*, Ibagué, 14 de julio de 1964, p. 3.

<sup>445</sup> *El cronista*, Ibagué, 1 de agosto de 1963, p. 7.

<sup>446</sup> Se ha mencionado que para 1955 Honda tiene un teatro que presenta conciertos, entre ellos, de ópera. *Panorama*, Honda, 7 de noviembre de 1955, p. 3; 23 de diciembre de 1955, p. 3; 2 de diciembre de 1957, p. 1; 1 de mayo de 1959, p. 4.

El panorama es complementado por los establecimientos musicales, que son una práctica común y no siempre bienvenida. En 1953, nuevamente en Honda, hay quejas por el negocio al que llaman "Traga Nikel", que por el ruido de la música y de los clientes del expendio de licor, no deja dormir a los vecinos<sup>447</sup> y la música en las fondas y tiendas de los caminos y veredas son una constante, asunto que se hará más evidente en la tercera parte del libro. En 1964 Cajamarca, otro municipio del departamento, publicita antes de sus fiestas 2 bares, 1 fonda y 2 cafés.<sup>448</sup>

En cuanto a los establecimientos con música constante, en Ibagué, desde el 23 de noviembre de 1962, se inaugura la taberna Pepe Cáceres,<sup>449</sup> el local presenta artistas como el cantaor flamenco Goyo Fuente, el cantante colombiano Armando Mejía, el acordeonista Hernando Ramírez o el fonomímico (con apariciones en la televisión) Henry Caucho, Los Yumbos y Pepe Quintero. Con el paso del tiempo la taberna apuesta por "temporadas musicales" que iniciará en 1964 con las noches mexicanas de Ángela Rodríguez, brindando "pretemporadas" con grupos de reconocimiento local como Ritmo universitario; en 1965 abrirá su temporada con El Negrito del Batey y sus ninfas, y con el Combo Bahía.<sup>450</sup>

---

<sup>447</sup> *El salto*, Honda, 3 de agosto de 1953, p. 1.

<sup>448</sup> *El cronista*, Ibagué, 31 de octubre de 1964, p. 1; 24 de enero de 1965 p. 6; 26 de enero de 1965 p. 6; 31 de julio de 1965, p. 6; 7 de noviembre de 1964.

<sup>449</sup> *El cronista*, Ibagué, 30 de noviembre de 1963, p. 6. La taberna mantiene publicidad en el periódico aunque no tenga programación en vivo y es objeto de algunas notas.

<sup>450</sup> *El cronista*, Ibagué, 5 de mayo de 1963, pp. 1 y 8; 19 de julio de 1963, p. 3; 21 de julio de 1963, p. 63.; 30 de noviembre de 1963, p. 5.; 13 de agosto de 1964, p. 6; 8 de octubre de 1964, p. 6, 5 de febrero de 1965 p. 6.

También en la capital tolimense, el grill La Carreta anuncia domingos con “vespertinas bailables” y luego matinés bailables, junto con presentaciones dominicales en vivo del grupo Silver Jazz; el grill contará dentro de sus artistas con Los Jorges, Los Boy Stars,<sup>451</sup> que define como el combo sensación; el Combo Sonoro, la orquesta (y el trío) los Niny Boom’s, los Tenderly, los Brasilia, los Melódicos, también presentará a Estelita Llano, la española Conchita Marín, al “atómico” Alfredo Chavarro, los venezolanos Zully y Fernando, al Ballet Romiers, al mexicano Antonio Aguilar con su grupo Los Mariachis Mensajeros, al brasileño Doribal do Santos y, como muestra la prensa, se ocupó siempre de tener música en vivo con la presencia diaria del pianista Ramiro Orozco.<sup>452</sup> Otros establecimientos anuncian la programación de eventos y bailes amenizados por orquestas, así lo hacen el restaurante Ambigú o La Cabaña, que presentará a Los Tenderly y al acordeonista Ramiro Orozco (quien es a la vez pianista en El Carriel); y el grill Pacandé, que aparece en la publicidad desde finales de 1964; en 1965 presenta a Los Sureños “todos los sábados”.<sup>453</sup>

---

<sup>451</sup> No parece causalidad que una orquesta local de mediados de 1960 incluya apartes de los nombres de Los Golden Boys y los Black Stars.

<sup>452</sup> *El cronista*, Ibagué, 8 de julio de 1964, p. 6; 11 de julio de 1964 p. 6; 17 de julio de 1964, p. 6; 21 de julio de 1964, p. 6; 25 de julio de 1964, p. 6; 4 de agosto de 1964, p. 6; 20 de agosto de 1964, p. 6; 9 de octubre de 1964, p. 6; 23 de octubre de 1964, p. 6; febrero 24 de 1965 p. 6, 26 de febrero de 1965, p. 6, 1 de julio de 1965 p. 6, 6 de julio de 1965 p. 6; 24 de septiembre de 1965 p. 6

<sup>453</sup> *El cronista*, Ibagué, 31 de octubre de 1964, p 1; 24 de enero de 1965 p. 6; 26 de enero de 1965 p. 6; 31 de julio de 1965, p. 6.

Otro espacio recurrente para las presentaciones musicales es el de las salas de cine<sup>454</sup> que alternaban o antecedían las cintas con los espectáculos en vivo, por ejemplo, Imperial y Nelly presentaron a Pacho Galán y a Los Gavilanes durante el segundo Festival del Folclor, pero que también en la programación habitual tenían coros, revistas musicales y orquestas, en algunos casos internacionales como la Orquesta Espectáculo Salvadoreña [sic] de Pepe Sandoval.<sup>455</sup> En 1965 Nelly presentó la revista musical Bim-Bam-Bum, que anunciaba, entre otros espectáculos, bailarines, chicas twist, cantantes de la Nueva ola y una orquesta que interpreta mambo, chachachá, rock n' roll, guaracha, música folclórica de las américas "con el ritmo caliente de las Antillas".<sup>456</sup>

A la par, está la preparación de festejos en distintas poblaciones como: el cincuentenario de Calarcá, los de agosto en Ataco, o el Carnaval de la subienda, el baile de San Pedro (que en 1958 llevó a la orquesta capitalina de Francisco Cristancho) o el centenario de Honda, las ferias y fiestas de Casabianca, el Festival del Norte en Fresno,<sup>457</sup> las fiestas del Espinal (que

---

<sup>454</sup> Pero Ibagué quiere un escenario propio para estos eventos, por eso se plantea desde 1963 la creación de una concha acústica, que compita con La media torta de Bogotá y el teatro al aire libre Los Cristales de Cali, con la idea de recalcar en el ornato del escenario el carácter folclórico de la ciudad. En noviembre de ese año se aprobó un auxilio para su construcción. *El cronista*, Ibagué, 15 de marzo de 1963, p. 1 y 8; 16 de enero de 1963, p. 1; 48 de octubre de 1963, p. 6.

<sup>455</sup> *Tribuna*, Ibagué, 7 de mayo de 1956, p. 7; 21 de octubre de 1959, p. 7; 19 de junio de 1960, p. 8; 21 de junio de 1960 p. 4; 22 de junio de 1960, p. 7.

<sup>456</sup> *El cronista*, Ibagué, 9 de julio de 1965, p. 8; 11 de julio de 1965 p. 8.

<sup>457</sup> Al festival asisten grupos de otras regiones como el coro Cantares de Colombia de Medellín, para 1965 este tendría su versión No. 5.

anuncian danzas, bambucos y chirimías en 1964, y en 1965 contarán tanto con las corales del conservatorio como con Lucho Bermúdez), Picaleña, Armero, Villarrica, Buenos Aires, las fiestas del retorno de Herveo, Rovira, Ataco, Alvarado, el carnaval de Líbano (que tendrá gran revuelo al ser llamado el carnaval pro-paz, y será homenajeado en una caricatura), Doima, Dolores, La Palmita (Natagaima), Villarrestrepo, Cajamarca, Carmen de Apicalá, Coyaima, Gualanday, Castilla.<sup>458</sup>

También es común la atención y participación en las fiestas de otros territorios, además de ser noticia recurrente la presencia de representantes de Tolima en múltiples reinados en el marco de fiestas folclóricas, sobre ello es publicada, por ejemplo, la programación completa, día a día, de las fiestas del Mar de Santa Marta, anunciando la presencia de importantes orquestas nacionales o las del Petróleo en Barrancabermeja e invitaciones a otros eventos como el Carnaval de Barranquilla. El folclor, a la vez, genera reinados como el del bambuco, en Neiva, en el cual se inscribió Tolima en 1963, para la edición tercera de ese evento.<sup>459</sup>

---

<sup>458</sup> *El cronista*, Ibagué, 31 de enero de 1963, p. 1; 4 de agosto de 1963, p. 3; 16 de febrero de 1963, p. 1; 3 de julio de 1964, p. 3; 7 de julio de 1964, p. 3; 16 de julio de 1965, pp. 1 y 8; 4 de julio de 1964, pp. 1-8; 9 de julio de 1965 p. 6; 28 de septiembre de 1963, p. 2; 7 de julio de 1964, p. 2; 9 de julio de 1964, p. 1; 11 de julio de 1964 p. 8; 16 de julio de 1964, p. 3; 17 de julio de 1964, p. 3; 26 de julio de 1964, p. 3; 30 de julio de 1964, p. 5; 9 de agosto de 1964, p. 2; 13 de agosto de 1964, p. 6; 23 de agosto de 1964 p. 11, 25 de agosto de 1964 p. 4; 10 de septiembre de 1964, p. 2; 16 de septiembre de 1965 p. 1; 25 de octubre de 1964, p. 1; 25 de octubre de 1964, p. 1; 7 de noviembre de 1964 p. 3; 18 de diciembre de 1964, p. 1; 14 de febrero de 1965, pp. 5-6; 17 de julio de 1965, p. 5. *Panorama*, Honda, 23 de junio de 1958, pp. 1 y 6; 3 de septiembre de 1960, p. 3.

<sup>459</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de julio de 1964, p. 2; 19 de agosto de 1964, p. 6; 21 de febrero de 1965, p. 7; 4 de agosto de 1963, p. 3.

En Meta se realizan periódicamente fiestas como las de Guamal, las de San Isidro en Restrepo, el torneo internacional de Joropo en Villavicencio, cuya primera edición (1965) será simultánea al Festival de la Canción Colombiana de esa ciudad. Ferias y exposiciones anuales, como la agropecuaria de Villavicencio, programan en su celebración bailes públicos; Puerto López en su festival cuenta con banda, alboradas musicales y bailes populares; Cumaral y Cubarral también realizan ferias, así como San Martín, donde son comunes las celebraciones en la Plaza Santander,<sup>460</sup> y Restrepo; además, en la Encuesta del Folclor las alusiones a las fiestas anuales y de los patronos de pueblos y veredas son frecuentes. Las fiestas de Sogamoso tienen manifestaciones de músicas andinas y llaneras y, en Casanare, se celebran fiestas como las de Trinidad;<sup>461</sup> al respecto de las fiestas casanareñas y araucanas, parece tener bastante relevancia la fiesta de San Pascual Bailón, que precisamente está protagonizada por el baile, en especial, el joropo.<sup>462</sup>

---

<sup>460</sup> AGN, FM, CMC-ICAN, Caja 9, Carpeta 51, Informes del Folclor, 21 de noviembre, 1942.

<sup>461</sup> *La gaceta del Llano*, Villavicencio, 20 de noviembre de 1959, p. 7; *El candil*, Villavicencio, 7 de agosto de 1965, pp. 1-2 y 4; 15 de mayo de 1965, pp. 4-5; 31 de julio de 1965 p. 8; 14 de agosto de 1965 p. 4; 25 de septiembre de 1965, pp. 1-2; 2 de octubre de 1965, p. 1; 4 de diciembre de 1965, p. 7; 6 de noviembre de 1965, p. 8; 9 de octubre de 1965, pp. 1-2; *Acción cívica*, No. 13, Sogamoso, 13 de junio de 1944, p. 1; No. 50, 21 de noviembre de 1954, p. 6.

<sup>462</sup> Según se dice, sin mucho arraigo en Meta, aún en 1993 esta celebración tiene alguna relevancia en municipios como Maní (Casanare). ROJAS HERNÁNDEZ, Luz Stella, "Maní: refugio de tradiciones sagradas", en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 3, No. 13, Bogotá, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1993, pp. 91-108; PABÓN MONROY, Óscar Alfonso, "El San Pascual Bailón en el llano", en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 3, No. 13, Bogotá, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1993, pp. 109-112; ROMERO

A propósito, recuerda Enrique Castro "Maviejo", que siempre que había trabajado en un hato diferente, se organizaba, a la par del trabajo, el parrando con la colaboración de todos los trabajadores que, con la anuencia del dueño del hato, ponían distintos ingredientes para la comida y la fiesta, incluyendo el aporte para los músicos, cuando estos no se encontraban entre los mismos trabajadores. Fue en estos espacios donde "Maviejo" inició su aprendizaje "viendo a los cuchos antiguos que eran muy guapos pa'l contrapunteo" donde se trata de "sacarle la piedra al otro".<sup>463</sup>

No obstante, el joropo no es la única música que se escucha en la región: Sogamoso, en 1953, inaugura el grill Arc-en-Ciel, que cuenta con radio Philips, orquesta permanente y planta eléctrica y que en sus inicios contrató al dueto tolimense de los hermanos Montaña; también se sabe de presencia de orquestas tropicales y de otros grilles en este municipio, gracias la "empanada bailable" dominical organizada por el grill Nemqueteba con la orquesta Max Maradiaga.<sup>464</sup> Para 1965, la respuesta de las preferencias llaneras la da *El Candil*:

La verdad es que hoy por hoy los colombianos somos así: machos, meros machos y día a día escuchamos, como música de selección, las rancheras que deprimen

---

MORENO, María Eugenia, "Festividades tradicionales", en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 3, No. 13, Bogotá, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1993, pp. 119-131.

<sup>463</sup> Enrique Castro Rey, "Maviejo", Coplero y baquiano, entrevista personal, San Martín (Meta), julio 28 de 2012.

<sup>464</sup> *Acción cívica*, No. 206, Sogamoso, 19 de abril de 1953, p. 1; No. 211, 31 de mayo de 1953, pp. 6-7; No. 249, 16 de mayo de 1954, p. 6

e inducen a un desmoronamiento moral que nos está haciendo ya perder el sentido de patria.<sup>465</sup>

Para terminar esta segunda parte, vale señalar que tras el recorrido que se ha realizado, es factible decir que las músicas viajantes tienen en Colombia un destino recurrente y hospitalario, lo que no comienza en los años 40, ni durante La Violencia, pero que sí se intensifica en ese momento, en medio de un proceso intermedial que va de la mano con el afianzamiento de la radiodifusión, el cine y la producción e importación discográficas, lo que se evidencia en el consumo y las prácticas musicales en una confluencia de eventos que se dan en los planos nacional e internacional, haciendo del país un punto de llegada y de partida de músicas diversas.

Mientras en los medios se discute sobre el rescate del folclor y se presenta como música nacional a la música originada en los Andes, cobran fuerza en el interior los ritmos que vienen del Caribe, ora adornados con los afeites de las *big band*, ora revestidos con acordeones que acompañan las narraciones campesinas con aire trovador. Aquello con la anuencia de los países americanos que acogen inicialmente a esos aires andinos, que llegan con coros y tenores, como evocación de un pasado que asumen voces añejas como la de Arvizu, Ortiz Tirado, Cueto o Gardel y que se mantienen o resucitan con Garzón y Collazos o el Dueto de Antaño que, dicho sea de paso, tocaron también boleros y tangos; pero luego y con mayor interés a los ritmos "calientes" y bailables que toman el nombre de porro.

---

<sup>465</sup> *El candil*, Villavicencio, 15 de mayo de 1965 p. 4.

Así, cuando en México, Chile, Argentina y Ecuador el porro y la cumbia empiezan a tener composiciones e intérpretes entre sus artistas, en el centro del país aparecen también músicos que se animan a lo tropical a pesar de las críticas de los herederos de Añez, Murillo y Santamarta. Si en las emisoras colombianas se traen figuras como Pedro Vargas, Armando Moreno o la Sonora Matancera, también se contratan las voces de Noel Ramírez, Alberto Granados, Bob Toledo o Víctor Hugo Ayala y, paralelamente, Fortich y Valencia, Carlos Julio Ramírez, Régulo Ramírez y el propio Lucho Bermúdez, trascienden las fronteras con presentaciones radiales y grabaciones en México, Argentina, EEUU o Cuba.

La radio, las compañías y revistas musicales, la producción disquera, el cine y los cancioneros, así como los usos políticos y comerciales de las músicas, hacen que éstas no sean turistas exclusivas de las grandes ciudades, sino que recorran y se instauren por regiones como las de Tolima y los Llanos Orientales, reproduciéndose en los espacios más cercanos, acompañando celebraciones, homenajes, comidas y borracheras, conformándose en parte de la vida.

De allí la evidencia de la ampliación del gusto, donde no se deja lo andino, instaurado en la música colombiana, como lo demuestran los compositores de aires calientes que participan y ganan concursos con pasillos y bambucos; llevando a la presencia disquera de un amplio número de aires con prevalencia de los boleros, sin que distingamos entre aquellos cercanos a México y aquellos de base cubana, de las músicas antillanas, de las rancheras y corridos mexicanos y del tango. Ese gusto y la apuesta por vender los éxitos de cada uno de estos aires, redundan en la presencia de múltiples versiones de aquellas

composiciones, la aventura de la inspiración sobre aquellos ritmos y la esperanza del éxito en la imitación de esas voces; garantizando la incursión o el mantenimiento de artistas, programas radiales, impresos y empresas patrocinadoras en el circuito comercial que, como se ha dicho, está por encima del espíritu "nacionalista".

Las múltiples versiones de una misma canción, su aparición en los distintos cancioneros y su cambio de ritmo e incluso de géneros, así como las apropiaciones que de ellas hacen los grupos como estudiantinas y tríos, permiten evocar, con Peter Burke, al folclorista estadounidense Phillips Barry al decir "no hay texto, hay textos, no existe melodía sino melodías".<sup>466</sup>

Ahora bien, ¿cómo evidenciar la presencia en el mismo escenario, los Llanos Orientales y Tolima de estos textos con el devenir de la vida de sus habitantes?, un panorama de esta confluencia es motivo de la siguiente parte de esta investigación y, con ese fin, el camino recorrido hasta ahora provee una perspectiva de los consumos y prácticas musicales dentro de las regiones y período y permitirá, a partir de este panorama, ratificar que las músicas que aparecen en los expedientes judiciales consultados habitan en la cotidianidad de las personas y que, por otro, la selección de aquellas que, cumpliendo con esa cotidianidad, evidencia las conjugaciones de las representaciones sociales presentes en las comunidades en cuestión y las propuestas por las músicas viajantes.

---

<sup>466</sup> BARRY, Phillipps, citado en BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 173-176.

Parte 3.  
La vida sí es como la cantan:  
medios modernizantes,  
cotidianidad y  
representaciones sociales



En esta última parte se dará una mirada a las representaciones sociales que el análisis de las fuentes consultadas deja ver como las más relevantes, al menos en los territorios de Tolima y los Llanos Orientales seleccionados para la investigación, en contraposición con aquellas a las que responden las letras de las canciones que, abordadas en los apartes anteriores de esta investigación y otras más (ver anexo 2), se sabe eran recurrentes en estos espacios que resultan ser protagonistas en La Violencia, lapso que abarca la mayoría de este trabajo. Antes de explicar el contenido que se presentará, valga hacer algunas anotaciones con respecto a las representaciones y las prácticas relacionadas con la música.

Al mirar las canciones a la par con los eventos, habría que advertir con Chartier que, al pretender una historia cultural y preguntarse por las representaciones, no está la mira de esta investigación en "lo real", sino en cómo los habitantes de los Llanos y Tolima piensan y trasponen lo real,<sup>1</sup> este proceso en el que las prácticas musicales son un reflejo de este pensamiento

---

<sup>1</sup> CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. 40.

y trasposición, al instaurarse en el gusto popular por responder a esas representaciones, camino válido dado que, como dice Darío Acevedo siguiendo a Georges Duby, la labor del historiador está en “incorporar las representaciones a la temporalidad y a la realidad vivida”.<sup>2</sup> Entonces, el recorrido que se hace no pasa sólo por La Violencia, sino que en las acciones enmarcadas en el delito y la violencia, evidencia el diálogo y la confluencia entre las representaciones sociales de Tolima y los Llanos, y las contenidas en las músicas viajantes que habitan la cotidianidad, que acompañan a llaneros y tolimenses y que complementan el panorama de estas regiones durante el período atendido.

Roger Chartier, apoyado en las ideas de habitus<sup>3</sup> (desde Pannofsky), utillaje (desde Febvre y Luckas) y mentalidad (desde Le Goff y Mandrou), aborda la de representación como: las formas de comprensión y percepción que tiene una comunidad sobre su sociedad e historia, a partir de sus particularidades socioculturales.<sup>4</sup> De tal manera, el concepto de *representación*

---

<sup>2</sup> ACEVEDO CARMONA, Darío, *Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950*, Medellín, La carreta – Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 30-31.

<sup>3</sup> Además, según Bourdieu habitus son: “sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’ sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta”. BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 86-87.

<sup>4</sup> CHARTIER, Roger, *El mundo como representación...*

se establece como puente que une las posiciones y las relaciones sociales<sup>5</sup> con la forma en que los individuos (y grupos) se perciben a sí mismos y a los otros, por lo que es allí donde se incorporan las divisiones mismas del mundo social.

En este orden de ideas las representaciones, que llevan las modalidades de exhibición de la identidad social o del poder político, como hacen ver y crear los signos, las conductas y los ritos, encuentran la garantía de su estabilidad y continuidad en la existencia de sus representantes (individuos, colectivos, concretos o abstractos);<sup>6</sup> lo que concuerda con la forma englobadora del concepto ya citado de Daniel Mato: "formulaciones sintéticas de sentido, descriptibles y diferenciables, producidas por actores sociales como formas de interpretación y simbolización de aspectos clave de su experiencia social", que orientan las prácticas sociales e inciden, a su vez, en las mismas representaciones.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> No es gratuito que Stuart Hall defina a las representaciones en función del lenguaje y el intercambio cultural: "Representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero *implica* el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas." HALL Stuart, "El trabajo de la representación", en HALL Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.*, London, Sage Publications, 1997, p. 13. Disponible en [http://metamaterialdoc.com/14\\_El\\_trabajo\\_de\\_la\\_representacion\\_Stuart\\_Hall.pdf](http://metamaterialdoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf)

<sup>6</sup> CHARTIER, Roger, "La nueva historia cultural" en CHARTIER, Roger, *El presente del pasado*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 32-36.

<sup>7</sup> MATO, Daniel, "Producción transnacional de representaciones sociales y transformaciones sociales en tiempos de globalización", en MATO, Daniel (compilador), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001, pp. 133-134. Otras aproximaciones hablarán de formas de representarse

Michael Steinberg, quien se ocupa de la subjetividad y la cultura en la música del siglo XIX, recuerda a Louis Althusser y a Jacques Lacan, para hablar de la construcción del hombre moderno por parte del Estado:

La armonía entre lo nacional y lo popular depende de la legitimación de ese proceso que Louis Althusser denominó 'interpelación'. Interpelación identifica al proceso por el cual el poder, más específicamente el poder del Estado forma al sujeto moderno [...] La interpelación funciona como la instancia fundante de la subjetividad; en otras palabras, identificando al sujeto con el orden simbólico. Lacan y Althusser emplean la metáfora 'saludar' para describir esta instancia, como cuando un policía saluda a un particular. Así la construcción del sujeto moderno es entendida en términos de su inclusión en un orden simbólico que es también un orden de poder. Subjetivación y sujeción son simultáneas y, de hecho, indiferenciables. Quien se transforma en un sujeto incorpora la ambigüedad terminológica de esa palabra, que alude a sujeción (como ocurre en 'súbdito [*subjetct*] del rey') y al empoderamiento (transformarse en un yo y agente). Este es el paradigma que luego adoptaría Foucault, expandiendo el *locus* de poder del Estado a dinámicas y sistemas discursivos.<sup>8</sup>

---

el mundo en términos imaginarios o dimensiones simbólicas de la acción humana.

<sup>8</sup> STEINBERG, Michael P., *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 318.

Ahora, si se supone como cierto lo que muestra Renán Silva, se puede asumir que la República Liberal (1934-1945) facilitó un cambio en la valoración que de sí mismas tenían las poblaciones iletradas, trabajadores rurales y artesanos urbanos, al menos en relación con el sentido de propiedad, el trabajo y el peso de sus costumbres;<sup>9</sup> por ende, el retorno que implica el gobierno conservador (en 1946) generó algún tipo de contradicción, resistencia o frustración.

Aunque su énfasis esté en la música académica, nuevamente resultan útiles las reflexiones de Steinberg, quien se apoya en las ideas de discurso y subjetividad de Michel Foucault para resaltar que la música, al ser experiencia subjetiva y lenguaje de la subjetividad, se constituye en discurso y, en ese sentido, en modo de "intercambio, debate e interpretación cultural", en el que la subjetividad es un elemento móvil en constante negociación a partir de la historia, la experiencia, las interrelaciones y el análisis del "yo", del mundo y con el mundo, lo que hace borrosa la frontera entre estos dos; la música moderna, dirá Steinberg, en tanto forma y experiencia, producción y recepción, hace parte de la construcción de la subjetividad y, se supone, tiene la capacidad formal y cultural de organizarla.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> SILVA, Renán, *República Liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín, La Carreta, 2005; SILVA, Renán, *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*, Medellín, La Carreta, 2006.

<sup>10</sup> STEINBERG, Michael P., *Escuchar a la razón...* pp. 23-31.

Por su lado, la canción popular, como establece Carolina Santamaría

no puede ser estudiada como un objeto autónomo sino que debe ser entendida en toda su dimensión social, lo que permite entender los diversos significados que adquiere la música en un momento histórico y un lugar específico [...] puesto que el objeto musical adquiere sentido artístico y valor expresivo solo porque existe un oyente, entendido en este caso como un consumidor de música popular, que lo recibe y lo interpreta.<sup>11</sup>

Además, Mellers y Martin, citados por Jorge Giovannetti, muestran que la música expresa las experiencias de la vida humana, con todos los matices que ellas suponen, en su contexto social, razón por la cual es factible analizar, en ese contexto, el vínculo de tal expresión con los acontecimientos y quehaceres de los individuos en cada sociedad;<sup>12</sup> lo que lleva a pensar que

---

<sup>11</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana-Banco de la República, 2014, pp. 217-218.

<sup>12</sup> Un ejemplo, a la par con el reggae jamaicano, puede ser el corrido mexicano, asumido (como en su momento el vallenato), como crónica popular más o menos política según su tiempo, como muestran corridos como La tragedia de Belén Galindo o El mosquito americano; decisiones y momentos políticos no están exentos de la expresión musical: *El cronista* bajo el título La política y la música se mezclan, evidencia que “unos alaban” y otros “denigran” al Frente Nacional, lo interesante es que lo muestra enseñando la partitura de la composición de Gilberto Cortés: El himno del Frente Nacional. GIOVANNETTI, Jorge L., *Sonidos de condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*, México, Siglo XXI, 2001, p. 70; MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza, 1989, pp. 32-35; *El cronista*, Ibagué, 8 de marzo de 1962, p. 5.

la empatía generada con la música obedece al encuentro de similitudes con las experiencias y respuestas frente a estas que expresa, independientemente del origen de las composiciones.

Así; aunque Jesús Martín-Barbero resalta el papel de medios como la radio en la construcción de la idea nacional, de un país moderno, y en la formación de sus integrantes,<sup>13</sup> y se ha demostrado la presencia y el consumo de músicas viajantes representadas por distintos géneros hispanoamericanos, difundidas a través de la radio, los discos, los impresos y el cine; no es tan claro, en el contexto que nos ocupa, el sentido "civilizador" que puedan contener los mensajes de estas músicas. Hablando de las canciones del gusto popular, si bien sus mensajes son, como se ha dicho antes, "modernos" en aspectos como la individualidad, la nostalgia del campo o la relevancia de lo urbano, las representaciones sociales que se manifiestan en buena parte de estas grabaciones no resaltan "lo nacional" colombiano o la convalidación de la institucionalidad de un "país moderno"; y se podría decir que obedecen a un sentido de "tradicción" o "resistencia", pero no necesariamente de inamovilidad, por cuanto pueden significar una transformación en la forma de relación con el mundo.

Al respecto dirá el musicólogo chileno Juan Pablo González que la canción popular ha tenido la tarea de articular el cambio social pero, también, la de mantener "modos, costumbres y convenciones", asunto que puede darse simultáneamente en la misma canción, es decir, la canción popular puede ser, al tiempo, una forma de subversión y de resistencia; función en la que resulta altamente efectiva, dado que las representaciones

---

<sup>13</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991.

contenidas en su letra, música, puesta en escena, imágenes, discursos o sonidos asociados a ella, se reciben y asimilan “desde la emoción y la corporalidad del oyente”, por lo que apelan a los sentidos antes que a la racionalidad.<sup>14</sup>

La contraposición de los medios modernizantes y el aspecto “los mensajes “tradicionales” apuesta a una variación de lo que Florencia Garramuño llamará modernidades primitivas y vanguardistas primitivos, y se refiere a la resistencia, en tanto permanencia, de un entramado de representaciones sociales que encuentra en el tango, y que en el contexto de esta investigación se puede identificar también en la ranchera, el bolero y los ritmos calientes,<sup>15</sup> una voz más propicia que aquella idea idílica de la vida rural que se da en los aires andinos y que después, ante la contraevidencia visualizada (que no suscitada) por La Violencia, gira su mirada al Caribe como ejemplo de convivencia; la presencia simultánea de estas múltiples voces y aires proveerá una mixtura en la que las poblaciones lograron habitar y acompañarse<sup>16</sup> a través del canto y

---

<sup>14</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Pensar la música desde América Latina, Buenos Aires*, Gourmet musical, 2013, pp. 113-126. En la cita, González se apoya en HAWKINS, Stan, *Setting the pop score: pop texts and identity politics*, Aldershot, Ashgate, 2002.

<sup>15</sup> No necesariamente obviando el problema racial de la relación de buena parte de las músicas calientes con las músicas negras, destacado, por ejemplo, por Peter Wade. WADE, Peter, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.

<sup>16</sup> “Oponiéndose a todo deseo de cambio, la ideología permite la supervivencia rígida de la cultura y asegura el alistamiento de las fuerzas simbólicas en apariencia más neutras con respecto al poder: las de la sensibilidad y de la razón, o sea, las del arte o de la ciencia.” DELACAMPAGNE, Christian, “La sociedad, lo simbólico, lo sagrado”, en *Psiquiatría y opresión*, Barcelona, Destino, 1978, p. 177.

el baile.<sup>17</sup> Ello no omite la permanencia de prácticas asociadas con la fiesta y la música como lo sugiere que en Fresno, Tolima, se inicien y cierren las fiestas con un pasodoble, el baño de río<sup>18</sup> y estrenar una muda de ropa durante la fiesta del San Juan,<sup>19</sup> o que el baile del parrando de San Pascual Bailón, en Meta, lo

---

<sup>17</sup> Por otro lado, no puede dejar de verse que se haya hecho una costumbre el traslado de músicas “populares” a formatos “más cultos”, esto es, estilizados, para que se presenten, en la mayoría de las ocasiones *sin letra*, en salas y salones, lo que posiblemente esté relacionado con lo que Catalina Castrillón da a la radio en su papel de la formación del buen gusto o, quizá, en el mantenimiento de este. CASTRILLÓN GALLEGO, Catalina, *Todo viene y todo sale por las ondas. Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1923-1954*, Medellín, Universidad de Antioquia-Universidad Nacional de Colombia, 2015.

<sup>18</sup> Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

<sup>19</sup> Este hecho señalado por Tovar Zambrano es comprobable en los expedientes judiciales de Tolima. Por otro lado, la transformación de las fiestas viene con la modernización que inicia a mediados del siglo XX y en la que confluyen, en el panorama de La Violencia, el desarrollo de las vías férreas primero, automovilísticas luego y finalmente aéreas; con la tecnificación de la agricultura, que terminará afectando las prácticas agrícolas. El binomio Violencia-tecnificación agrícola termina generando, en el caso del Tolima Grande, la emigración del campesino al punto que, según datos de 1973, el 50 % de los colonos del Caquetá eran de Tolima y Huila; así mismo, el crecimiento de las ciudades capitales, el asentamiento de industrias en la región, la ampliación de la cobertura educativa y la influencia de los medios de comunicación también hacen parte del cambio de estas fiestas que durante La Violencia encontrarán su epicentro en las capitales: Neiva e Ibagué. TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, *Diversión, devoción y deseo. Historia de las fiestas de San Juan (España, América Latina, Colombia)*, Medellín, La Carreta, 2010, pp. 236, 437-439.; AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 3, Proceso contra Julio César Lozano Cruz por el delito de homicidio en Roberto Galvis López. Aparecen otros implicados, 1962.

inicie “el dueño del hato con una hija o con la mujer (si estaba joven)”, antes de lo que nadie se atrevía a bailar.<sup>20</sup>

Herbert Braun, tratando de describir el *habitus* del colombiano durante La Violencia, o mejor, durante la Restauración (1946-1957),<sup>21</sup> señala que en Colombia, fruto de la “fuerza expansiva” de la civilidad, tanto el lenguaje civil como los comportamientos formales y refinados se difunden de lo urbano a lo rural y de los más a los menos educados, siendo asumidos por los individuos de tal forma que rencillas por inadecuados intercambios verbales o por faltar a la deferencia que se creía merecida podrían desembocar en conflictos violentos en cualquier momento o lugar.<sup>22</sup>

Y, por fuera de esta “fuerza civil”, están las guerrillas y los grupos de bandoleros, que si bien aparecen como una forma de vida y supervivencia, de marginalidad y autoexclusión, y de ilegalidad, también son una forma de sociabilidad: un espacio para el encuentro (en general masculino), “la recreación, la música, el baile, la trova, el trago, el manejo del ‘tiempo libre’”, donde se encuentran protectores, aliados y amigos que, en conjunto, atienden las necesidades básicas, logran o construyen un reco-

---

<sup>20</sup> Enrique Castro Rey, “Maviejo”, Copletero y baquiano, entrevista personal, Granada (Meta), julio 28 de 2012.

<sup>21</sup> Los años de los gobiernos conservadores de Mariano Ospina Pérez, Laureano Gómez y Gustavo Rojas Pinilla, como se explicó en la introducción, de corte reaccionario y autoritario.

<sup>22</sup> BRAUN, Herbert, “De palabras y distinciones. Hacia un entendimiento del comportamiento cotidiano entre los colombianos durante la Violencia de los cincuenta”, en SIERRA MEJÍA, Rubén (Ed.), *La restauración conservadora 1946-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, p. 27.

nocimiento de poder, aunque sea transitorio y a costa de la propia vida.<sup>23</sup> Según describe Darío Mesa en "Las guerrillas del Llano", artículo publicado en el número 8 de 1956 de la revista *Mito*,

La tropa se componía de vaqueros de los hatos, de fundacioneros, de conuqueros que ingresaban voluntariamente a los comandos y, con permiso de los jefes, se iban *en tiempo de vaquería a rodear el ganado, a marcarlo, a torear, a bailar, a beber, a cantar coplas y echarse machete por una mujer.*<sup>24</sup>

Una idea de cuánto vale la música en este espacio la da el testimonio recogido por Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña y Germán Guzmán:

Veníamos desde Villarrica con nuestros viejos, las mujeres y los niños. Mucha gente. Al que se quedaba se lo tragaba el monte. Nosotros no podíamos detenernos. Al fin se hizo demasiado difícil la marcha. Llegamos a una quebrada, recuerdo mucho, tocamos música de la nuestra, y palabra que los ojos se nos llorosieron cuando

---

<sup>23</sup> SÁNCHEZ, Gonzalo y MEERTENS, Donny, *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*, Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2006, pp. 11-15.

<sup>24</sup> MESA, Darío, "Las guerrillas del Llano", citado por VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 176-177. Subrayado propio. En *El gavián pollero*, canción con película de Pedro Infante, la pérdida de "la pollita que más quiero" se narra a la par que se pide licor al cantinero, siendo el diálogo con el gavián una ilusión y primando el servicio de "otra copa".

arrojamos los tiples al río. Fue que los ahogamos, por pura necesidad.<sup>25</sup>

Fue esta historia la que inspiró al argentino Atahualpa Yupanqui a componer En el Tolima:

Sólo una vez he llorado/ callao llanto de indio./ Fue en la sierra del Tolima/ al tirar mi tiple al río.  
Nos íbamos monte adentro./ Era noche de peligro./ ¡Que nadie fume ni hable!/ Era noche de peligro.  
Andábamos silenciosos./ Corazón endurecido./ Cuando llegó la consigna/ como un puñal de dos filos:/ ¡El que tenga tiple en mano/ que arroje su tiple al río!  
Tal vez otro haya pasado/ aquello que yo he vivido./ Ser hombre de causa firme/ y no temerle al peligro./ Y cumplir con la consigna/ arrojando el tiple al río.  
Sentí su queja en las piedras/ al rodar por el abismo./ Como pidiéndome amparo/ con el último sonido.  
La noche creció dos veces/ en el monte, y dentro mío./ Y yo me fui sombra adentro/ y el tiple cayó en el río.  
Adiós, compañero fiel/ de juventud y amoríos./ Nos mordía los talones/ la sombra del enemigo.  
Mañana cuando amanezca/ han de oír los campesinos/ un nuevo canto en el agua./ Mitad canto, mitad grito.  
Madera rota en las piedras,/ alma que busca un camino./ Lo encuentra y se va cantando/ sobre la espuma del río.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I, [1962] Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2012, p. 237.

<sup>26</sup> PUERTA ZULUAGA, David, "El tiple en la vida nacional", en *Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 1, No. 5, Bogotá, Patronato colombiano de las artes y las ciencias, 1989, pp. 133-134.

Y el tiple no es sólo instrumento de o para la música andina, los testimonios del Llano cuentan cómo hace parte de las jornadas llaneras<sup>27</sup> y el pasillo Adorado tiplecito de Luis Dueñas Perilla, cantado por Garzón y Collazos, además de ponerlo como compañero de andanzas y enamoramientos, recuerda en su frase final "si acaso me pongo chispa/ eso a cualquiera le pasa/ de llegar bailando *tango*/ a la puerta de la casa". Bien dirá Carolina Santamaría,

Más que un elemento accesorio de la cultura, la música popular ha sido un aspecto esencial durante el último siglo a través del cual los latinoamericanos han construido activamente la imagen que tienen de sí mismos y de lo que significa ser caribeño, bonaerense o cualquier otra adscripción a la vez geográfica y afectiva [...] Debido en parte al entramado que envuelve la producción, circulación y construcción de significados sociales alrededor de la música popular, en Colombia se han empezado a estudiar a profundidad desde hace muy poco las expresiones musicales populares y sus mediaciones.<sup>28</sup>

Lo que se puede complementar con la idea de Anna Fernández Poncela sobre la colaboración de la canción popular en la construcción de gustos y la conformación de relaciones "intersubjetivas" afectivas que, en estas canciones, se ven re-

---

<sup>27</sup> Y, según Ella, famoso pajarillo llanero de Miguel Ángel Martín, que aparece en *El candil*, no es extraño en estos espacios el uso del clarinete. *El candil*, Villavicencio, junio 12 de 1965, p. 6.

<sup>28</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros...* p. 21.

iteradas y difundidas<sup>29</sup> y que, lógicamente, tal cual lo señala Brathwaite, mirando el caso de los esclavos, trasciende el asunto de las relaciones de género a los otros escenarios de la vida, más allá del recreativo, siendo funcionales, canto y danza, dentro del trabajo, el juego y el culto, como parte de la expresión de diversos sentimientos.<sup>30</sup> Otro ejemplo es el fado lisboeta del siglo XIX, cuyas funciones de memoria, construcción ciudadana y fortalecimiento de la identidad, hacen que refleje "*mundividência colectiva das comunidades que o protagonizan e descrevendo na primeira pessoa, de forma assumidamente vivencial e partilhada, todos os aspectos de respectiva existencia*".<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M., "Amores y desamores en la canción antigua y regional mexicana", en *Revista Colombiana de antropología*, Vol. 36, enero-diciembre, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000, pp. 136-155.

<sup>30</sup> Citado en GIOVANNETTI, Jorge L., *Sonidos de condena...* p. 64. Aunque no hablando directamente de lo que nos ocupa, Edward Palmer Thompson mostrará que la balada cumple funciones de mensaje anónimo. THOMPSON, Edward P., "El delito de anonimato", en *Tradicción, revuelta y consciencia de clase*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 194-207.

<sup>31</sup> VIEIRA NERY, Rui, *Fados para a república*, Lisboa, INCM, 2012, p. 29. Los puntos comunes de la existencia de las comunidades que lo protagonizan, a las que describe y en las que está inmerso. (Traducción propia)

En la Colombia de La Violencia,<sup>32</sup> en el contexto de la supervivencia, ese espacio de identificación lo satisfarán las músicas viajantes, en mayor medida rancheras, tangos y boleeros, pero también los corridos guadalupanos y los aires andinos que subsistieron en las vitrolas. En este sentido, Carolina Santamaría se pregunta

si esas particularidades del consumo cultural popular en los centros urbanos son manifestaciones de una ausencia de un 'relato nacional' integrador de la comunidad imaginada de la nación, por el que clamaba hace unos años Martín-Barbero, o más bien se trata de simples manifestaciones de la diversidad de los múltiples 'regímenes de colombianidad' que constituyen el nuevo paradigma de la nación multicultural.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Según Daniel Pécaut, Colombia es el país de América Latina "en que la violencia está más explícitamente presente, tanto en las relaciones sociales y políticas, como en su representación [...] La violencia es consustancial al ejercicio de una democracia que, en lugar de tomar como referencia la homogeneidad de los ciudadanos, descansa sobre la conservación de sus diferencias 'naturales', y sobre adhesiones colectivas y redes privadas de dominación social; y que no aspira a institucionalizar las relaciones de fuerza que irrigan la sociedad, ya que hace de ellas el resorte de su continuidad"; noción a la que responde Carlos Perea, no desde las "subculturas" sino en una sola, que a pesar de atacar al otro, lo hace desde las mismas estrategias y en un mismo sentido, esto es, desde una misma cultura (política) en la que la única salida es eliminar al otro (distinto en sangre, religión y civilidad). Véase: PÉCAUT, Daniel, *Orden y violencia: Colombia 1930-1953*, Medellín, Universidad Eafit, 2012, pp. 24-26; PEREA RESTREPO, Carlos Mario, *Cultura y violencia política en Colombia. Porque la sangre es espíritu*, Medellín, La Carreta, 2009.

<sup>33</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros...* p. 219.

En el informe sobre La Violencia en Colombia del año 1962, que ya ha sido abordado en el transcurso de este texto, se habla de que durante este periodo los guerrilleros,<sup>34</sup> peones y pequeños propietarios,<sup>35</sup> salieron de sus ranchos y regiones por venganzas,<sup>36</sup> odios o intereses económicos; en un escenario en el que las prioridades del campesino giran en torno a la "tierra, el trabajo, la autoridad, la vida, la patria, la familia, la religión, la propiedad, la sociedad y el amor", campesinos descritos como hombres "sensibles a su música que es bella, cadenciosa, de insinuante ritmo que ve alma adentro, fieramente celoso del honor y de su hogar, buenos hijos, son largos en el derroche del dinero y del alcohol",<sup>37</sup> y que antes que por la política, van a la guerra por su razón de ser,

la casa fruto de mucho esfuerzo, los animales, la herramienta, el camino, el jardín lleno de flores y hierbas

---

<sup>34</sup> Según el informe de Guzmán, Fals Borda y Umaña, guerrillero se considera aquel que se sometió a la ley y bandolero quien, para 1962 se mantiene al margen de la ley; en el transcurso de los capítulos, se utilizarán los términos que utilicen las fuentes.

<sup>35</sup> Según el mismo informa el 95% analfabeta.

<sup>36</sup> A diferencia de regiones como el Quindío, donde la motivación fue monetaria, la principal causa para el ingreso a las guerrillas en Tolima es precisamente la venganza. MEDINA, Medófilo, "La resistencia campesina en el sur del Tolima", en SÁNCHEZ, Gonzalo y PEÑARANDA, Ricardo (comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, Medellín, La carreta, 2007, p. 269.

<sup>37</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... p. 162. Los investigadores, asumen que "su música" es el bambuco, no obstante tanto los alias (Mariachi, Charro negro) como las canciones que consignan más adelante en su obra muestran que la música mexicana es primordial en la vida de estos campesinos.

medicinales [...] Y sobre todo eso el hogar, en que se cifra el honor de esposa e hijas [...] la lesión irreparable al honor de sus mujeres.<sup>38</sup>

En concordancia con este informe, la presencia del licor es constante en archivos y testimonios, tanto como en la música, por encima de licencias poéticas: Licor bendito, que cuenta con innumerables versiones, entre ellas las de Los Provincianos y de Julio Jaramillo, manifiesta la necesidad del alcohol en todos los momentos de la vida:

Licor bendito, que quitas los pesares,/ que alegras corazones y matas el dolor,/ te necesito cuando me encuentro triste,/ eres fiel compañero en mi soledad./ Licor, grato licor, eres el dios en mi dolor.  
Cuando estás cerca de mí / Alegras mi corazón / Porque mi vida sin ti / Ya no la puedo vivir/ te necesito cuando me encuentro triste,/ eres fiel compañero en mi soledad.

Y hay también algún orgullo melancólico que excusa o justifica el mantenimiento de la bebida, como en La canción del borracho (Bienvenido Granda con la Sonora Matancera), donde al protagonista la gente le dice paria, mendigo, mar sin arena y que "por ser un borracho no vive mejor, pero la bebida mitiga mi llanto [...] que diga la gente que soy un borracho, me importa

---

<sup>38</sup> Pareciera haber una contradicción en los autores que ponen como prioridad del campesinado a la patria y, líneas después, cuando hablan de la razón de ser de éste, "la patria" no aparece en ninguna parte. GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... p. 284.

muy poco, ya se cansará".<sup>39</sup> Evidentemente la dependencia étlica dista mucho de señalarse como un problema en una y otra canciones y, en vez de ello, solicita al alcohol como catalizador y bálsamo.

Señalando las extensas estadísticas sobre migración interna que desató La Violencia,<sup>40</sup> monseñor Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, identifican 7 cambios principales en las actitudes de la población en relación con sus dirigentes, las estructuras sociales y su mentalidad: i) el distanciamiento del Estado y la desconfianza del gobierno; ii) al tomar consciencia de su peso, el campesino,

---

<sup>39</sup> Cantinero, *sirva tanda*, es un tango compuesto y popularizado por el colombiano José Barros, en el que el protagonista se quiere emborrachar por la traición de una mujer; Comadre Juana Ruperta de Efraín Orozco pone a la mujer a servir trago, incluso fiado, a quienes llegan al establecimiento con frío y Señora María Rosa, muestra al despechado tomándose un par de tragos dobles durante un alba lluviosa.

<sup>40</sup> Según la Secretaría de Agricultura de Tolima, entre 1949 y 1957 salieron de sus propiedades 32.400 personas (de un total de 75.318 propietarios de 93.822 predios): 64,5 % por miedo, 19 % por ser víctimas de robo, asalto o asesinato de familiares, el 0,5 % por despojo de las autoridades, el 5 % por amenazas, el 5,75 % por despojo de maleantes y el 5,25 % restante por la suma de varios de estos motivos; el estimado de este informe es de 16.219 muertos en ese mismo lapso, la mayoría entre los 15 y los 40 años, de los cuales 1.620 eran mujeres, 2.511 menores de 15 años y, dentro de estos, 324 niñas; no obstante, a dos meses de la publicación, se dirá en el medio que difunde el estudio que, el reto del nuevo gobernador, expresidente Darío Echandía, estaba en los 250.000 desplazados. La investigación realizada por la Secretaría determinó, sobre una muestra de 61 familias (442 personas) que los "exiliados" correspondían en un 33,80 % a propietarios de fincas rurales, 28,17 % a jornaleros, 15,49 % a encargados de oficios domésticos, 11,25 % a aparceros, 5,63 % a propietarios de fincas urbanas y comerciantes u propietarios de semovientes, cada uno, 2,82 %. *El campesino*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 6 de julio de 1958, pp. 6-7.

más allá de la desconfianza, se reconoce como par y exige ser tratado en consecuencia;<sup>41</sup> iii) el acceso a prensa, radios y pilas en cualquier tienda, es decir, el acceso a los medios de comunicación, a pesar del analfabetismo, incidió fuertemente en la *cultura* del campesino; iv) el agrietamiento del individualismo en favor de la acción colectiva y el surgimiento de líderes campesinos; v) en ese mismo sentido, el campesinado se tornó más organizado y mejor “armado”; vi) la consciencia de derechos y exigencia de los mismos; vii) el traslado del pasado delictivo rural a un presente ciudadano con las migraciones juveniles.<sup>42</sup>

Fruto de estos cambios, señalarán los investigadores, surge un nuevo antisocial cuya relación con la tierra pierde sacralidad, por lo que no la trabaja y se convierte en nómada trochero, sin estabilidad amorosa (abandona fácil y mata para que no lo abandonen), de religiosidad difusa y con creciente aversión a los ricos; este nuevo antisocial, estimulado por las recompensas que hay sobre su cabeza, así como por la cercanía de la muerte, resulta cada vez más devastador.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Tal consciencia es posible que se haya dado, pero también que la continuidad de las otras violencias en el tiempo la acallara, es más, se podría decir que parte de esas violencias se dio para acallarla. La desconfianza de la que se habla se hermana, notoriamente, con la impunidad.

<sup>42</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 319-325.

<sup>43</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo II [1964], Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2012, pp. 363-385. Para la relación con los latifundistas y proceso de organización campesina frente a la misma en Tolima. Ver: MEDINA, Medófilo, “La resistencia campesina en el sur del Tolima”... pp. 269-295.

Es imaginable la tensión en la que entra este nuevo anti-social con respecto a los campesinos, e incluso combatientes veteranos, que esperan retornar a sus tierras o construir una parcela, ya por su inadaptación a lo urbano, ya por la imposibilidad de instaurar en las cabeceras una forma aceptable de subsistencia. Durante la conformación de las guerrillas llaneras en los tempranos años 50 del siglo pasado, cuenta Eduardo Franco Isaza,<sup>44</sup> “había una euforia y espíritu guerrero que se manifestaba no sólo en las proclamas, sino también en bailes y cantos, mientras el joropo zapateado zarandeaba a las mujeres de Maní y todos brindaban derrochando aguardiente y cerveza”<sup>45</sup> pero, también, hubo quienes encontraron (o buscaban) el “joropo” y el licor más que la revolución:

[...] es vergüenza [dice Domingo Riaño] vamos de costa en costa con embustes. Haciendo reuniones de gentes para bailar y vagabundear, hasta que nos llegan. Entonces las patas de los caballos nos salvan cargando estos chopos. Francamente yo tengo callo en la espalda y no fue de carguero que me metí en la mentada revolución.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Eduardo Franco Isaza, sogamoseño, hizo parte de las guerrillas liberales en Casanare entre 1947 y 1953. Su relato sobre las guerrillas es escrito en Venezuela y distribuido clandestinamente en Colombia en 1955, la segunda edición se realizó en 1959; al circular dentro del período de La Violencia, es de suponer algún nivel de carga propagandista en sus narraciones y, por ende, la exaltación de los valores deseables y los deplorados en los personajes que menciona. Franco Isaza murió en el año 2009 a los 88 años de edad.

<sup>45</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano: testimonio de una lucha de cuatro años por la libertad* [1955], Bogotá, Planeta, 1994, p. 52.

<sup>46</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* pp. 148-149.

Reproches similares a este son frecuentes contra uno de los comandantes de las guerrillas llaneras, Eliseo Velásquez; María Barragán, una campesina llanera, recrimina a los guerrilleros, dejando ver cómo la valentía, la subsistencia y las ilusiones amorosas, de las que se ocupará esta parte de la investigación, están en el centro de las representaciones sociales:

eso es lo único que saben hacer ustedes: comer carne gorda, acabar los cochinos del vecindario, matar caballos y cantar joropos, fuera de otras sinvergüencerías que yo he sabido hacen con esas pobres mujeres [...] que por orden de mi general hay que bailar y que por orden de mi general tenemos que hacer cuanto se les da la gana. Y lo peor del caso es que cuando llega la plaga ésa [la chulavita], entonces pican los cabos. ¡Valientes hombres!<sup>47</sup>

Si la sensación era esa, no es de extrañar que sobre el corrido Juan Charrasqueado cantado entre otros por Jorge Negrete y Antonio Aguilar, que cuenta la "historia de un rancharo enamorado ['buen gallo' y con al menos un niño], que fue borracho, parrandero y jugador", al que mataron aprovechando que estaba ebrio, se hiciera la letra del corrido guadalupano Al gobierno, en el que el lugar del héroe borracho y mujeriego es ocupado por el partido de la preferencia, en la "historia de un partido amordazado que fue valiente, progresista y liberal".<sup>48</sup> Gonzalo Sánchez, citado por Fernán González, da cuenta de una señal de ese amordazamiento y esa valentía al anotar que, según las

---

<sup>47</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* p. 153.

<sup>48</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* p. 337.

filiaciones políticas y el estatus, la resolución sangrienta de los conflictos “entre vecinos, entre agregados o jornaleros y sus patronos; entre colonos y terratenientes” o de cantina, podría contar con la anuencia de las autoridades locales.<sup>49</sup>

Convergen pues, en La Violencia, distintas acciones y tensiones, no todas dentro del resorte guerrillero y bandolero, pero sí dentro de un mismo entramado de representaciones frente a la vida, el honor, el amor, la tierra... no es posible ver al Tolima sin pensar en la masacre de El Líbano en 1952,<sup>50</sup> el mantenimiento de la rebeldía en Sumapaz, sus diálogos con los Llanos y un Festival que surge para mostrar una región vivible, no sólo el folclórico de Ibagué, sino, también, el de Fresno (imagen No. 6).<sup>51</sup>

Un tango, Consejo de oro, interpretado por Agustín Magaldi primero y con versión posterior de Raúl Iriarte con la orquesta de Miguel Caló, alberga buena parte de las representaciones que se identificaron en la documentación que reposa en los diferentes archivos consultados y de las que trataremos a continuación, en tanto muestra los esfuerzos de subsistencia que también contemplan al crimen, el mantenimiento del honor y la relevancia de lazos afectivos, como el de la madre:

---

<sup>49</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Fernán, *Poder y violencia en Colombia*, Bogotá, Odecofi-Cinep, 2014, p. 287.

<sup>50</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 60-78.

<sup>51</sup> *El Cronista*, Ibagué, 16 de julio de 1964 p. 4. Y, es de suponer, como en toda fiesta de la región, el licor debió ser una constante. Así lo retratan, y se verá, varios casos, pero también muchas canciones como *Alegría Tolimense*, de Cantalicio Rojas, interpretada por los Hermanos Martínez, en la que la misión principal es emborracharse durante las fiestas, emborrarse, bailar guabina “con Rosa y doña Pilar”.

Yo era un purretito cuando murió mi viejo;/ fue tanta la miseria, que mi viejita y yo/ comíamos llorando el pan amargo y duro/ que en horas de miseria mi mano mendigó.

Mi pobre viejecita lavando ropa ajena/ quebraba su espinazo al pie del piletón,/ por míseras monedas con que calmaba apenas/ las crueles amarguras de nuestra situación.

Fui creciendo a la bartola, y a mis años juveniles/ agarré por el camino que mejor me pareció.../ Me codeé con milongueras, me atoré con copetines,/ y el mejor de mis amigos cuando pudo me vendió.

Engrupido me hice el guapo; me encerraron entre rejas/ y de preso ni un amigo me ha venido a visitar,/ sólo el rostro demacrado y adorado de mi vieja/ se aplastó contra las rejas para poderme besar.

Por eso, compañero, por tantos desengaños,/ no me convence nadie con frases de amistad;/ hoy vivo con mi madre, quiero endulzar sus años/ y quiero hacer dichosa su noble ancianidad. Me siento tan alegre junto a mi madrecita/ es el mejor cariño que tiene el corazón./ Ese sí, que es un cariño que nadie me lo quita,/ cariño que no engaña ni sabe de traición.

A usted, amigo, que es tan joven, le daré un consejo de oro;/ deje farras y milongas... que jamás le ha de pesar,/ cuide mucho a su viejita, que la madre es un tesoro;/ un tesoro que al perderlo otro igual no ha de encontrar.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> En las canciones no han de faltar las moralejas ante los errores comunes, una similar a ésta de Consejo de oro se puede hallar en El preso de Daniel Santos: "ya estoy cumpliendo mi condena,/ la condena que me da la

Y no haga como aquellos que se gastan en placeres/ y se olvidan de la madre, y no le importa su dolor;/ que la matan a disgustos y recién, cuando se muere,/ se arrepienten y la lloran y comprenden su valor.

Aparece pues un complejo entramado de representaciones imposible de diseccionar para su comprensión, que pasa por tres elementos principales: la subsistencia, los lazos afectivos y el honor, y cuyas expresiones se identifican, a su vez, en las músicas consumidas y en las acciones que terminan conllevando al delito.

Esta última parte del texto consta de tres capítulos antecidos por una reflexión general que, bajo el nombre de *Confluencias: la presencia de las músicas en los Llanos y Tolima*, y apoyada en revisión de prensa, archivo judicial, investigaciones previas y documentos testimoniales, apuntala la presencia de las músicas viajantes en la socialización, labores y lugares cotidianos en los Llanos Orientales y Tolima, y su consumo regular por parte de los habitantes de esos territorios, reafirmando las preferencias musicales identificadas en los momentos previos del libro, e inicia evidenciando las confluencias de cotidianidad y música para, en los capítulos siguientes, con la salvedad reiterada de la imposibilidad de separar el sistema de representaciones que se aborda, agruparlas en líneas temáticas determinadas por su constancia en las fuentes consultadas, ubicando el caso seleccionado conforme al componente de mayor relevancia en

---

sociedad,/ me acongojo, me avergüenzo y me da pena,/ pero tengo que cumplirla en soledad [...], sé que es una realidad/ que el que juega tan cerquita a la candela/ si no vive con cautela, quemará. Solo pido a mis amigos que allá afuera/ que se olviden del licor y su maldad./ Que la única, la última y primera,/ para siempre es la palabra libertad".

su desarrollo, lo que no obsta de procurar el señalamiento de las relaciones con los otros grupos que se proponen, los cuales se plantean en tres capítulos: el primero, relacionado con los lazos afectivos, el segundo con la subsistencia y el tercero con el honor, el valor y el partido; conjugándolos con los mensajes encerrados en canciones que, para tal fin, fueron escogidas.

Las fuentes para la identificación y contraste de las representaciones sociales en Tolima y los Llanos Orientales usadas en esta parte del trabajo son: el Fondo Judicial del Archivo Histórico de Ibagué (AHI), la prensa regional consultada, los Informes de la Violencia en Colombia,<sup>53</sup> *Las guerrillas del llano*<sup>54</sup> (testimonio de Eduardo Franco Isaza), la fuente oral recolectada en las regiones a través de entrevistas y, en un intento de satisfacer el vacío que deja la imposibilidad de consultar los archivos judiciales de los procesos en los Llanos durante La Violencia, las consignaciones que dejan los dos trabajos que más ampliamente los consultaron: *Guadalupe y sus Centauros*,<sup>55</sup> y *Guadalupe Salcedo y la Insurrección Llanera*.<sup>56</sup> Por supuesto, la información brindada por estas fuentes será cruzada con la identificada en las músicas viajantes.

---

<sup>53</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomos I y II...

<sup>54</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano*...

<sup>55</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros. Memorias de la insurrección llanera*, Bogotá, Instituto de estudios políticos y relaciones internacionales de la Universidad Nacional de Colombia – CEREC, 1992.

<sup>56</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera*...

**Imagen No. 6.** Ud. A seguir bailando en el infierno



La caricatura en homenaje el Festival de Fresno, muestra cómo la imagen del hombre andino que habitaba en las canciones "folclóricas" era incompatible con La Violencia.

Fuente: *El Cronista*, Ibagué, 17 de julio de 1964 p. 4.

La revisión del archivo judicial apuesta por la lectura de las declaraciones para identificar la voz de los protagonistas, que no la "verdad" de los hechos, anotando, además, que la búsqueda de ésta sería compleja dadas las condiciones de indagatorias que casi siempre terminan centrándose en las versiones de testigos contradictores, lo que se evidencia en la cantidad de expedientes que terminan sobreseídos e inconcluyentes, sin la determinación de condenas. De un inventario inicial de 1.085 casos susceptibles de consulta por su pertinencia temporal encontrados en el Archivo Histórico de Ibagué se seleccionaron, a partir de la información disponible en el catálogo, 89, procurando abarcar distintos delitos y, en el caso del homicidio, que resulta predominante, distintas circunstancias, no sólo partidistas.

Es cierto que los testimonios del Archivo Judicial, en ocasiones, terminan siendo una traducción de lo que el secretario recoge en el acta, es decir, no siempre se consignan las palabras literales del declarante, pero por otro lado, este archivo permite identificar motivaciones e interpretaciones de los acusados y declarantes, cómo se ven y cómo ven a los demás, de tal forma, permiten reflexionar sobre las representaciones sociales de la población y, en tanto estas interpretan y simbolizan aspectos clave de su experiencia social, identificar las prioridades que llevan a los sujetos a transgredir, ignorar y suplantar la ley, más allá del resultado delictivo, violento o retaliativo. Concretando, se parte de la suposición de que, más allá del delito como tal, las declaraciones de los archivos judiciales permitirán ver la vida cotidiana y las formas de relación entre los sujetos. Por otro lado, una forma de ver las representaciones sociales está en los testimonios que exaltan valores y defectos de sujetos idealizados, como los que brinda Eduardo Franco.

Es importante señalar que 566 documentos de los 1.085 iniciales son sobre homicidios, pero se debe tener en cuenta que en algunas ocasiones un mismo caso puede estar en dos documentos, lo que afecta la proporción, no obstante, también aparecen documentos que, por las condiciones del caso, implican varios homicidios, además, por supuesto, de las matanzas múltiples propias del período y la región en cuestión; algo más de 175 de los casos que no mencionan de manera directa el homicidio tienen que ver con sedición, rebelión, cuadrillas, comunismo, asociación para delinquir, delitos contra la integridad del Estado o colectiva, peculado y demás, dejando más de 310 expedientes relacionados con aborto, rapto, acceso carnal violento, corrupción de menores, bigamia, incesto, estupro y un caso de lesbianismo. 76 de los 89 casos seleccionados están relacionados con homicidios, aunque la proporción sea elevada, la variedad de razones y circunstancias, así como los delitos asociados a este, justifican su prevalencia en la consulta de este trabajo; en los otros se presentan los delitos de rapto, violencia carnal, rebelión, hacer parte de la chusma, insubordinación, entre otros.

La selección de las canciones con las cuales se identifica el diálogo de las representaciones, parte del rastreo expuesto en el segunda parte de este texto, articulado con las colecciones Antonio Cuéllar y Trujillo Muñoz; pertinente es decir que las canciones mencionadas dentro de los expedientes de archivo y libros tomados como fuente, cumplen con estas condiciones; y se complementó, cuando fue pertinente, con la identificación de las fechas de las grabaciones en plataformas como Discogs, DHAR, Tango.info y Todotango. La triangulación que se hizo para asegurar la presencia de las canciones en el lapso y el territorio pasa entonces porque temas e intérpretes

estén en los registros de Hernán Restrepo Duque, coleccionista, periodista y protagonista de la industria disquera, con base en el polo de producción musical colombiano: Medellín; en la del coleccionista huilense, criado en el Valle, Antonio Cuéllar, que empezó en 1947 a conservar grabaciones musicales durante su vida en Cali, Medellín y Bogotá,<sup>57</sup> y una colección casera, conformada desde mediados de los años 60 del siglo XX, por una familia caldense, la Trujillo Muñoz, que dada su actividad agrícola tuvo movilidad entre Caldas, Cauca y Valle del Cauca, donde se asentó en la década de 1960.<sup>58</sup> Menciones en prensa (letra, publicidad, anuncio de cine, etc.), entrevistas<sup>59</sup> y en el

---

<sup>57</sup> Mucho hay que decir sobre esta colección, conservada por la Academia de Arte Superior de Bogotá (ASAB), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, donde se preservan 15.339 discos, de los que la mayoría (13.150) son de 78 rpm., más grabaciones en cintas y casetes, para un total de 17.438 piezas. Aunque el motor de búsqueda diseñado para sus registros (SIREs) es completo y amigable, sólo es consultable in situ y carece de una catalogación temporal; si bien se tomaron los datos de varios de los registros de la colección y, eventualmente se consultaron, se optó por hacer el contraste mayoritariamente a partir de las carátulas fotografiadas (más de 100) y de los registros musicales y sellos digitalizados por la ASAB (más de 570). Un importante trabajo sobre la vida y la colección de Antonio Cuéllar es la tesis de maestría de Gloria Millán. MILLÁN GRAJALES, Gloria, *Recordar es vivir. Antonio Cuéllar: coleccionista de "música antigua"* (tesis de maestría en estudios culturales), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2014.

<sup>58</sup> De esta colección sólo se tomaron como punto de partida 114 discos de 78 rpm. para evitar incluir registros fuera del período; la colección también contó con algunos discos comprados en Medellín y Bogotá; lastimosamente, buena parte de ellos no se conservaron de manera adecuada y son inaudibles.

<sup>59</sup> En las entrevistas realizadas en Tolima se mencionaron como los artistas más recordados a Los corraleros de Majagual, la orquesta de Lucho Bermúdez, Luis Ariel Rey, Óscar Agudelo, Pepe Quintero, Pepe Aguirre,

archivo judicial, son el último elemento que complementa los parámetros de selección de los intérpretes y canciones. Así, el proceso de tamizaje permitió pasar de 1.846 posibles canciones a 123 (ver anexo 2), las cuales se complementan con algunas coplas recogidas por folcloristas.

### **Confluencias: la presencia de las músicas en los Llanos y Tolima. Una reflexión general**

Deanna Robinson, citada por Jorge Giovannetti, plantea la operación de la confluencia de los medios en las prácticas musicales, sin desconocer el papel de las presentaciones en vivo, al exponer que el significado "total" de la música popular se da a través del cruce entre el significado del músico, encerrado en los trabajos que produce, y el significado de la audiencia, esto es, los usos e interpretaciones que ésta le da a los trabajos del músico, y lo que ocurre con este cruce inmerso en el contexto social: "Una vez que un intérprete o grupo musical produce la música, el significado de la misma está sujeto a renegociación, primeramente por los distribuidores y, luego, por todos los usuarios de la música".<sup>60</sup>

Con razón plantea Renán Silva que en el proyecto liberal del siglo XX de construcción de nación, la radio, al igual que

---

Agustín Magaldi, Los Panchos, Régulo Ramírez, Garzón y Collazos, Pedro Infante, Sarita Montiel, Libertad Lamarque, Pedro Vargas, Alba del Castillo, Jorge Negrete, Amalia Mendoza, Las Hermanas Águila, Pedro Infante, Juan Legido, Carlos Gardel, orquesta de Pacho Galán, Antonio Aguilar, María Luisa Landín y Toña la Negra.

60 ROBINSON, Deanna, citada en GIOVANNETTI, Jorge L., *Sonidos de condena...* pp. 90-91.

todos los medios (modernos y tradicionales) de educación, desempeña un papel principal en tanto formación (alfabetización), expansión cultural, formación de identidad y construcción de memoria colectiva<sup>61</sup> –aquí el dominio de la empresa privada fue notorio desde la década de 1950–, y la sintonización de los colombianos en un mismo tiempo (tiempo homogéneo); vinculando las distintas regiones del país, con la idea del interés general y público, con criterios de libertad informativa y de creación intelectual. Tal proyecto de vocación educativa es heredado de los liberales del siglo XIX (que también tuvieron un proyecto de nación), pero con una doble novedad: la introducción de los medios modernos y la de la redefinición de la cultura con un carácter social (equidad, cooperación y libertades individuales); lo que entrará en contravía con las representaciones instauradas por los conservadores y la iglesia, en tanto ellas suponían la distribución inequitativa de los bienes, incluyendo los culturales, como algo natural.<sup>62</sup> La Segunda Guerra Mundial, plantea Silva, permitió en el país la profundización en la adopción de los medios modernos que venía dándose desde la década del 30 con la radio y la vitrola que, como se mencionó en la primera parte de esta investigación, incluyó también nuevos impresos y al cine, incidiendo en las formas de integración nacional, pero llegando también a ámbitos como el cuidado del cuerpo.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Algo de ambos se podría ver en la canción *Al volver* de Efraín Orozco, que describe la nostalgia del paisaje colombiano.

<sup>62</sup> SILVA, Renán, *República Liberal, intelectuales y cultura popular...* pp. 62-72. Nótese las intersecciones con las nociones de educación sentimental y de empatía.

<sup>63</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* pp. 151-152.

Así, por ejemplo, gracias a un corrido guadalupano casanareño, se sabe que el panadero del pueblo de San Miguel, en inmediaciones de Orocué, se apodaba Cantinflas, dando cuenta de la relevancia del cine mexicano.<sup>64</sup> En 1948 la muerte de Jorge Eliécer Gaitán se conoció en Puerto López a través de la radio de las oficinas de Flota Guayuriba,<sup>65</sup> el niño Jaime Guaraca oiría ese mismo evento en Las Mercedes (Tolima), en la radio de un viejo liberal: Guaraca se convertirá en uno de los fundadores de las Farc, después de haber hecho parte de las guerrillas liberales, a los 12 años, en 1951.<sup>66</sup> La intentona de golpe de Estado de 1949 es seguida en lugares como Cumaral

---

<sup>64</sup> "A las doce vino un Duglas tras aviones bombarderos/ a bombardear a San Miguel, mataron al panadero/ que se llamaba 'Cantinflas' y el hijo de un cantinero/ que estaba tullido adentro en medio de reverberos.../ Fueron diecisiete muertos que en la base recibieron/ fuera de cuatro perdidos que por caño se fueron.../ Nosotros tamos armaos no van a matar corderos/ nuestras armas son fusiles no son rifles palomeros". Citado en BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 145.

<sup>65</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 80.

<sup>66</sup> En 2014, en el marco del especial periodístico por los 50 años del conflicto colombiano (*El Espectador*, Cincuenta años de Conflicto Armado, Bogotá, 18 de mayo al 20 de julio de 2014), principalmente bajo la pluma de Alfredo Molano Bravo se hace un recorrido por la historia de las Farc, mostrando la relevancia de Tolima desde el surgimiento de esta guerrilla. Habrá versiones que ubican su real surgimiento en la guerra de Villarrica a mediados de los años 50. Entrevista a Jaime Guaraca (AFP), *El Espectador*, Bogotá 25 de mayo de 2014, p. 32; Entrevista a Jaime Guaraca (Alfredo Molano), *El Espectador* 29 de mayo 2014, pp. 18, 21; GUERRERO BARÓN, Javier "El genocidio político en la construcción del fratricidio colombiano del siglo XX" en GUERRERO BARÓN, Javier y ACUÑA RODRÍGUEZ, Olga Yanet, (comp.) *Para reescribir el siglo XX. Memoria, insurgencia, paramilitarismo y narcotráfico*, Medellín, La Carreta, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2011, pp. 69-92.

a través de la radio,<sup>67</sup> y años después ese será el medio por el que el conservador José Gnecco, congresista, promete anunciar a las guerrillas llaneras el resultado de su negociación;<sup>68</sup> dice el informe *La violencia en Colombia* que, para entonces,

con excepción de los Llanos, en Colombia el campo gira todo en torno a la aldea [... en ella el campesino] *admira por primera vez el cine* o el circo de payasos vagabundos, luce vestidos fiesteros, oye hablar de los jefes políticos al gamonal de turno y *visita la cantina donde un disco de dudosas armonías disimula la aventura de amor*. Allí desfilan colegios con *banda de guerra* y vistosos uniformes y viven los principales [...]<sup>69</sup>

De manera paralela, como lo evidencian varias de las investigaciones citadas en este trabajo, la música se ha pensado como un instrumento en la construcción de nación por cuanto podría aportar a la homogenización o a la nacionalización, en efecto, como se dijo en las primeras páginas de este libro, la música "nacional" apuesta por una imagen del país y de los connacionales.<sup>70</sup> No obstante, no parece que las representa-

---

<sup>67</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... p. 86.

<sup>68</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* pp. 287-289.

<sup>69</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... p. 283. Subrayado propio.

<sup>70</sup> Así como a ratificar imaginarios existentes. De tal manera, canciones como el pasaje Paisaje llanero pareciera sacado de las contradicciones edén-infierno, desierto-fertilidad de las que habla Lina Marcela González Gómez, y del llanero guerrero acompañante de Bolívar: "se percibe a lo lejos el azulado monte/ bajo el trópico ardiente.// El paisaje llanero es

ciones de la autoimagen propuesta en la "música nacional" colombiana correspondiera a las prácticas de la población, o al menos si se acepta que, como sugiere José Juan Rodríguez Vásquez, siguiendo a Michel Foucault, si se establece el nacionalismo, se niega la violencia del poder político, homogeniza, borra el conflicto social y evita la guerra civil, es decir, la idea de nación suprime la idea de guerra para llevarla al exterior.<sup>71</sup>

Con respecto a esa idea nacional, como se ha repetido, primero andina y luego ampliada al Caribe, y de paso para mirar la cobertura radial, se puede hablar de los alcances de una emisora como Nueva Granada, con base en Bogotá, que dentro de su programación cuenta con la figura de Oriol Rangel, quien en su programa Antología Musical Colombiana, que sale al aire en 1952, interpreta las músicas "colombianas", en especial las andinas; la correspondencia que recibe el programa viene de distintas orillas del país: *Honda, Espinal, Girardot, Sogamoso, Armero*,<sup>72</sup> Pasto, Tunja, Manizales, Sincelejo, Buga, Apulo, Socorro, Cali, Medellín, Tuluá, Pereira, Neiva, Cúcuta,<sup>73</sup> Corinto,

---

solitario/ como un mustio collado/ un campo de soledad imaginario/ cubierto por la sombra del pasado// Paisaje llanero enmudecido/ testigo de proezas legendarias/ entraña de la Patria enardecido/ por épicas jornadas libertarias". Véase: GONZÁLEZ GÓMEZ, Lina Marcela, *Un edén para Colombia al otro lado de la civilización. Los Llanos de San Martín, 1870-1830*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2015; *El candil*, Villavicencio, julio 24 de 1965, p. 6.

<sup>71</sup> RODRÍGUEZ VÁSQUEZ, José Juan, *Nacionalismos*, (conferencias), Medellín, Universidad Nacional de Colombia 23 de abril – 4 de mayo de 2012.

<sup>72</sup> Como se anotó anteriormente, en los listados que involucren ciudades de varias regiones del país, se resaltan los municipios que pertenecen al área de influencia de esta investigación.

<sup>73</sup> Según una de las cartas enviadas desde esta ciudad, en 1953, el batallón de infantería 15 (para ese entonces con 500 hombres) cuenta en 1953

Paimé, Zipaquirá, Agua de Dios, Pacho, Garzón, San Vicente (Santander), Pamplona, Moniquirá, Campoalegre, Miranda, Ocaña, Santa Rosa de Viterbo,<sup>74</sup> Fusagasugá, Barrancabermeja, Palmira, Buenaventura, Bucaramanga. En general las cartas solicitan canciones del repertorio andino, alabando la presencia de un programa que rescate este "folclor", en vez de los "ruidos repetitivos" o de la "música negra"; incluso remiten partituras para que sus complacencias sean interpretadas por el pianista norsantandereano.

En alguna medida, parece que se empieza a conjugar la música andina con la música "culta", y no es extraño que, como se mencionó anteriormente, intérpretes como Alba del Castillo pasaron de lo operático a la interpretación de aires populares, sobre todo andinos, como el bambuco *Canóita*, de Emilio Muriello, un retrato paradisiaco de lo andino y del campesino que contempla, en el río, la embarcación que baila bambucos y torbellinos, composición que tuvo entre sus intérpretes a Los Tolimenses. No obstante, no parece ser la andina la predilecta del común de la gente, la propia Alba del Castillo se arriesgaría a interpretar cumbias y músicas antillanas como Siboney.

---

con 22 radios. AGN, FM, CMC-MEEC, Caja 9, Carpeta 1, Correspondencia recibida, f. 41, 25 de mayo, 1953. Otras cartas hablan de la relevancia de las radios de pilas en las zonas sin energía o de energía inconstante en el mismo año.

<sup>74</sup> Desde donde solicitan el pasillo Villabo está de fiesta. AGN, FM, CMC-MEEC, Caja 9, Carpeta 1, Correspondencia recibida f. 60, 8 de julio, 1953.

Las prácticas musicales, que los folcloristas consideran punto de alta concentración de "el alma nacional", son una pregunta de la Encuesta del Folclor que se realiza en 1942 y fueron consideradas básicas dentro de la educación popular para los gobiernos liberales. Hay en las encuestas relieve de "los cambios profundos por los que este tipo de prácticas estaba atravesando".<sup>75</sup> Dice Renán Silva, en *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*, que se preguntará en la Encuesta por la relación prácticas musicales-clases sociales, la música en el proceso modernizador, los usos y construcción de los instrumentos, los bailes "típicos" de la región, formas y gustos (variados) de la música, e incursión de los nuevos medios (radio-fonógrafo) en este proceso; ello en contraposición a la visión folclorista de la práctica aislada "pura" y el mantenimiento de la "tradición". Es decir, aquello que implica una mirada a la representación social sobre la cultura.<sup>76</sup>

El bolero, aunque se podría hablar también de la ranchera y la música tropical, encuentra en la articulación que se da en la industria cultural de la producción musical, radio y cine, un mecanismo para trascender las fronteras mexicanas a toda Latinoamérica y a Estados Unidos, aunque en el cine pocas veces se escenifica en su esencia; boleros son cantados en películas como *Casa Blanca* (Frenesi) o *Nosotros los pobres* (Amorcito Corazón), Orson Wells toma *La parranda* para el Ciudadano Kane y varios artistas estadounidenses cantan y versionan (en ocasiones de manera banal) boleros antillanos y mexicanos, todo ello en el marco del panamericanismo de la segunda posguerra. Bésame mucho, con un sinfín de versiones, adquiere especial relevancia

---

<sup>75</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* p. 239.

<sup>76</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...*

al ser publicado que un soldado mexicano muere en el frente de guerra mientras la cantaba.<sup>77</sup>

Los testimonios de quienes vivieron la infancia y adolescencia en el período de La Violencia, muestran cómo los puntos de encuentro como canchas de tejo y bailaderos mantenían las radiolas prendidas con rancheras, boleros y música movida “como el Baión de Madrid”<sup>78</sup> o el son, con alguna predilección del tango por las radiolas antes que por las emisoras.<sup>79</sup> Quizá por este ambiente es que Vilma Cala, nacida en 1957, a pesar de ser nieta, hija y hermana de músicos, nunca se acercó a esos lugares y asocia aquella música con el licor, y las canciones que más recuerda son las enseñadas en el colegio, las andinas y algunas que recogía su padre, Benigno Cala “Garrocha”, para que las interpretara la banda musical.<sup>80</sup>

La presencia, trascendencia e instauración de las músicas viajantes es identificable en los expedientes que provee el archivo judicial de Tolima. Baudillo Toquica y José Manuel González son músicos en Coello en 1948, el primero es tiplista y el segundo guitarrista: ambos fueros abordados por Roberto

---

<sup>77</sup> MOSIVÁIS, Carlos, “Yo soy un humilde cancionero (De la música popular)”, en TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010, pp. 180-252.

<sup>78</sup> Las versiones que sonaban de esta canción para finales de los años 50 son instrumentales, una de Los Cuatro Amigos y la otra, colombiana, de la Italian Jazz.

<sup>79</sup> Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013; Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

<sup>80</sup> Vilma Cala, profesora, entrevista personal, Ibagué, 7 de junio de 2013.

Bolívar, quien borracho insistía en que interpretaran la canción *Soñar es mi destino*,<sup>81</sup> petición desatendida por los músicos al tener comprometidas piezas con otros clientes.<sup>82</sup> No sólo en este caso se mencionan de manera directa las canciones dentro de los expedientes judiciales: Mataron a Chessman, que cantara el dueto Los Chamaquitos<sup>83</sup> era la canción que había pedido Antonio Nariño en el momento de su asesinato;<sup>84</sup> *Ódiame*<sup>85</sup> fue la canción que puso Germán Colorado en la cantina Copacabana de Fresno cuando, en 1960, jugaba solo a la ruleta rusa;<sup>86</sup> y *Lisboa antigua* (cantada entre otros por Juan Legido con los Churumbeles y Gloria Lazo) la solicitada por Guillermo Salazar antes de chocar en disputa contra Manuel Herrera en

---

<sup>81</sup> *Soñar es mi destino* es un corrido que cuenta, dentro del período, con una versión de Las Norteñitas (Sofía y Panchita) y de Los rancheros.

<sup>82</sup> Archivo Histórico de Ibagué, Fondo Judicial, Estante 1.1, Balda 1, Caja 36, Legajo 4, Proceso contra José Manuel González por homicidio en Roberto Bolívar, teniendo como fondo la canción "*Soñar es mi destino*", 1948.

<sup>83</sup> También conocido como el Dueto de las Américas, integrado por Isaura Zapata y Luis Eduardo Gutiérrez. La canción es un lamento por la condena de muerte del criminal estadounidense Caryl Chessman, preso en San Quintín.

<sup>84</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 2, Caja 38, Legajo 5, Proceso contra José Hember Hoyos Díaz o José Herber Hoyos Díaz por homicidio en la persona de Antonio Nariño Vélez por discusiones políticas, 1960.

<sup>85</sup> La canción de letra y música peruanas fue asumida como pasillo ecuatoriano y tiene versiones de Los trovadores del norte, Julio Jaramillo y los Tres reyes, entre otras.

<sup>86</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 86, Legajo 4, Proceso contra y/o averiguación por la muerte de Germán Colorado, 1960.

el bar Lusitania de Ibagué, en el mismo año.<sup>87</sup> Cabeza de hacha y Noches tenebrosas<sup>88</sup> son el detonante de la gresca que, en 1953, tendrá lugar en una cantina de Anzoátegui, cuando en el establecimiento de Ligia Morales dos grupos recién llegados piden ser complacidos al mismo tiempo.<sup>89</sup>

Retomando, de las canciones que arrojaron los expedientes: Soñar es mi destino, Mataron a Chessman, Ódiame, Lisboa antigua, Cabeza de hacha, Noches tenebrosas, apenas una está dentro de los géneros nacionales, y no es andina; y de las otras sólo Mataron a Chessman es de autoría e interpretación colombiana, pero su temática y género, corrido mexicano, son foráneos. El corrido (corrío) llanero, altamente influenciado por el corrido mexicano,<sup>90</sup> derivará en el período al corrido guadalupano o chusmero, que surge entre 1948 y 1953.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 87, Legajo 1, Proceso contra Guillermo Salazar Ospina, Álvaro Nieto Castro y Eduardo Augusto Rojas por homicidio en José Manuel Herrera Contreras, 1959.

<sup>88</sup> La primera es un merengue colombiano interpretado por Pedro Laza y sus pelayeros y por Noel Petro; la segunda un corrido mexicano que cantaron, entre otros, Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar y Olimpo Cárdenas.

<sup>89</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 89, Legajo 2, Proceso contra Humberto Escobar Osorio por homicidio en Marco Tulio Mejía, 1953.

<sup>90</sup> Vale anotar que la repercusión no fue en una sola vía, como pueden mostrar las versiones de cantantes mexicanos reconocidos de canciones típicamente llaneras, por ejemplo El gavilán colorado (o El gavilán o El gavilán Pío Pio), llevada al cine por Antonio Aguilar.

<sup>91</sup> "Modalidad de canto criolla versificada que, a la manera del corrido mexicano, evoca momentos de la cotidianidad llanera; se denominan corridos guadalupanos a las remembranzas de la insurrección popular nacida al calor de la lucha de los peones de sabana, vegueros e indígenas". Colectivo José Alvear Restrepo Citado en VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 324-325.

Según Orlando Villanueva, este corrido aparece por la necesidad de comunicar experiencias individuales y colectivas, *que en su transmisión, como es común en la música popular, ya sea oral o escrita, se transforman*; y su producción continúa tras la insurgencia, a modo de perpetuar la memoria; resulta una forma de cantar la insurrección, un mecanismo de resistencia y de popularización que motivó a la lucha, politizó y alimentó el mito del llanero, a la vez que expresa la ideología, el conocimiento tradicional de su experiencia de guerra y resistencia. Los corridos guadalupanos, cantados dentro de los comandos guerrilleros, fueron una forma de socialización entre los analfabetos. De tal forma, continúa Villanueva, desafiaban al sistema, manteniendo la seguridad del anonimato, con un cuestionamiento externo que resalta la cultura y autorrepresentación libertaria y la manifestación de los sueños de mejora; a la vez que reafirma la solidaridad colectiva.<sup>92</sup> Carlos Rojas, folclorista, identifica en el corrido la principal forma de transmisión ideológica, lo que se da, según Ricardo Esquivel, por plantearse en el propio lenguaje del llanero (lo que incluye al joropo). Su producción, de difícil rastreo, se debe sobre todo a algunas personas de algún nivel intelectual entre insurgentes y simpatizantes.<sup>93</sup> En otras regiones como Tolima hay construcciones similares, y transformación de la letra de canciones conocidas para adaptarlas a la necesidad de expresión del guerrillero, como sucedió con La guabina tolimense.

---

<sup>92</sup> De tal forma, no es de extrañar que las temáticas recurrentes de estos corridos (Villanueva las llama tipologías) sean la venganza personal y partidista, la muerte de Gaitán, la violencia conservadora (Laureano Gómez, los sacerdotes, traición y cobardía), gestas heroicas, mártires e invitaciones a unirse a la causa; haciendo público un discurso oculto.

<sup>93</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 324-338.

El pueblo, dirá *el informe de La Violencia*, continuó cantando los temas tradicionales y otros nuevos, incluso poniendo letras a canciones reconocidas de "bambucos, guabinas, joropos y corridos mexicanos", con poesías eróticas y bélicas.<sup>94</sup>

¿Qué mensajes, qué historias?

Corren con un estruendo de fusilería atrás, hasta que uno, Pedro Nel Gutiérrez, el muchacho cantador de canciones mejicanas, se va para el suelo con los riñones partidos. Más adelante, desbocados, se juntan los del grupo y también el caballo de la silla vacía.  
– ¡Lástima de Pedro Nel y del fusil que se perdió con el hombre!<sup>95</sup>

La circularidad<sup>96</sup> de estas músicas viajantes (evidentemente presentes en los Llanos y en Tolima) al equipararse con la noción de circularidad cultural propuesta por Federico Lorenz, siguiendo a Carlo Ginzburg, en tanto dicotomía e influencia

---

<sup>94</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 236-237.

<sup>95</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* p. 302.

<sup>96</sup> Es propicio resaltar que la circularidad no es un asunto sólo de los medios de comunicación, sino también de las migraciones poblacionales, revisadas en múltiples estudios del período, y de las que la movilidad de los integrantes de cuadrillas son solo un ejemplo, así, del sur de Tolima salen integrantes de las cuadrillas de Quindío y Valle del Cauca, así como a Tolima llegan de otras regiones, como los Llanos, tras 1951, para retornar después a poner en práctica las experiencias en la guerra. MEDINA, Medófilo, "La resistencia campesina en el sur del Tolima"... p. 269.

recíproca entre las culturas, da indicios de la apropiación de "legados simbólicos" en casos individuales.<sup>97</sup>

Como se ha dicho, Juan Pablo González, por su parte, establece el rol modernizante<sup>98</sup> de la música popular, recordando que esta se cruzó con las músicas tradicionales y folclóricas, y que en su proceso importación-exportación amplió exponencialmente a sus consumidores;<sup>99</sup> pero González no habla del contenido de sus mensajes en relación con esa modernidad, un asunto que parece relevante al instalarse estas músicas en los gustos populares que, como se ha expuesto, suelen hablar de una visión del mundo que no es, estricto sensu, una mirada *moderna*. La comparación del tango y el samba que hace Florencia Garramuño dice frente a estas músicas (que no dejan de tener conexiones interesantes, aunque matizadas, con las músicas antillanas y las mexicanas e, incluso, con el bolero),

---

<sup>97</sup> LORENZ, Federico Guillermo, "Sobre indicios y resistencias en torno al paradigma indiciario de Carlo Ginzburg" en *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, Argentina, Posgrado en Ciencias Sociales UNGS-IDES, 2007, pp. 47-56.

<sup>98</sup> Se podría plantear la discusión en razón del término dada la diferencia que se ha establecido en la literatura entre lo modernizante y lo modernizador (o la modernización sin modernidad); es decir, la diferencia entre políticas, técnicas y tecnologías cuyo fin es el de promover la modernidad pero que, en su implementación, son apropiadas por las sociedades en forma contraria, desatando tensiones entre lo tradicional y lo moderno o generando efectos contrarios al proyecto de modernidad. En esos términos, en efecto se asume que el sistema de difusión musical se da como un asunto modernizante que no necesariamente favorece la consolidación de la modernidad. Al respecto, basado en Consuelo Corredor, Fernán González hace una pequeña reflexión. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Fernán, *Poder y violencia...* pp. 270-271.

<sup>99</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Pensar la música...* pp. 84-85.

que al menos en lo respectivo a sus letras, hay similitudes importantes en cuanto a la presencia de los procesos de modernización, de tensiones al margen de la modernización y de crítica a estos procesos: "Con esa operación, [dice Garramuño] las letras negocian modernidad y primitivismo de una forma muy especial".<sup>100</sup>

Como se ha planteado, pareciera que el ideario de nación se ampliara, transformara o, quizá, diluyera con las músicas viajantes, no sólo con la mirada al Caribe, el tango, la ranchera y el bolero, sino que también, con lo *arrancherado*, *abolerado*, *tanguado* y *tropicalizado*.<sup>101</sup> Esos diálogos, es de suponer, suscitan tensiones culturales y manifestaciones entre, como dice Garramuño, lo moderno y lo primitivo.

---

<sup>100</sup> GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades primitivas, tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 73.

<sup>101</sup> Como se anunció en la Introducción, hay composiciones que, sin encajar directamente en los géneros mencionados, sí muestran la influencia de estos en su construcción y, en varias ocasiones, de más de uno de ellos.

De la relevancia de la música en el Llano<sup>102</sup> dirá Orlando Villanueva, apoyado en Foucault, aunque con la mirada centrada sólo en la insurgencia, que algunos de los "saberes sujetos" que han sido invisibilizados y descalificados (por no ser competentes, por poco elaborados, por ingenuos o por no científicos), pero que posibilitan el conocimiento de las razones del surgimiento de la insurgencia son, junto con los códigos guerrilleros y la poesía de la insurgencia, los corridos y joropos, por ser estos "bloques de saber histórico" que, al ser discurso, develan la ideología y cultura política de los campesinos llaneros; corridos y joropos son expresiones de un saber particular y regional de la gente, incorporados en el contexto y experiencia de la lucha: "Se trata de hacer entrar en juego estos saberes y expresiones locales de la insurgencia, expresados mediante la poesía, el corrido, el joropo y el código guerrillero, en una especie de insurgencia

---

<sup>102</sup> Se dirá que uno de los pioneros de la grabación de la música llanera fue Tirso Delgado, quien grabó su primer disco en el cierre del período de investigación, en 1965. Nacido en Hato Corozal, Casanare, deja ver en sus títulos, además de las canciones de amor, la relación del llanero con la tierra y las características que le adjudica, pero que, por extensión, son propias del hombre llanero: *Tierra bravía*, *Orgulloso de mi patria* y *Paisaje caminador*. No obstante, antes de Tirso Delgado son varios los músicos que grabaron aires llaneros; aparte Alejandro Wills, que surge antes de la mitad del siglo XX, se puede mencionar a Luis Ariel Rey, quien grabó canciones suyas y de su hermano Gil Arialdo, desde la década de 1950 o Miguel Ángel Martín, quien también compuso e interpretó estos aires. *El Espectador*, "Partió un orgullo llanero", 22 de julio de 2011, p. 18. Uno de los más reconocidos compositores e intérpretes de la música llanera venezolana, Juan Vicente Torrealba, grabó por primera vez en 1948, a los 31 años, con guitarra, cuatro, maracas y contrabajo; con arpa (que era vedada para las clases altas) en 1951. ROBAYO SANABRIA, Darío, "El arpa en la historia", en *Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 3, No. 13, Bogotá, Patronato colombiano de las artes y las ciencias, 1993, p. 88.

de los saberes populares como mecanismos de resistencia y estrategia de poder y de lucha",<sup>103</sup> en la búsqueda del ejercicio de poder y la producción discursiva ya para la legitimación de la dominación,<sup>104</sup> ya para la legitimación de la lucha.<sup>105</sup>

Pero las músicas, viajantes o anfitrionas, requieren un escenario para cumplir su cometido, para difundir su mensaje. Más allá del elevado número de expedientes en el archivo de Ibagué que refieren fondas y cantinas (y que dilucidan el papel preponderante del licor en la cotidiani-

---

<sup>103</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 87-89.

<sup>104</sup> "La clasificación de canciones y baladas de bandoleros es complicada por dos motivos. En primer lugar, por la tendencia de la cultura 'oficial' a elevarlos socialmente como precio para asimilarlos, por ejemplo, convirtiendo a Robín de los bosques en un falso conde de Huntingdon; en segundo lugar, por la tendencia de todos los hombres libres en las sociedades rurales de tipo feudal a equiparar su propio estatus al único modelo corriente de 'libertad', el de la nobleza." HOBBSAWM, Eric, *Bandidos*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 54.

<sup>105</sup> Dirá Reinaldo Barbosa que el corrido guadalupano es "la producción folclórica nacida al calor de la guerra, bien como relato o como testimonio indirecto de lo acontecido". BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 87. Otra idea interesante del corrido la brindan Héau y Giménez al hablar del corrido mexicano, ante la dificultad de definirlo, debido a su heterogeneidad, lo asumen como "un repertorio de canciones de origen genuinamente local o regional, producido por trovadores reconocidos y considerado como parte de la 'cultura íntima' de los pueblos", donde cultura íntima se define como la evocación simultánea de "la cultura generada y vivida dentro de la comunidad local y de los hogares que la componen". HÉAU LAMBERT, Catherine y GIMÉNEZ, Gilberto, "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana", en *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, No. 4, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 628.

dad), es posible identificar la presencia de medios y músicas en el ambiente cotidiano: José Vicente Páez declara haber estado en el retén de El Águila tocando guitarra y tomando aguardiente;<sup>106</sup> y se habla de amanecer tocando tiple y cantando, "porque no había nada más qué hacer".<sup>107</sup> Aparecen bares y cantinas como Tango bar<sup>108</sup> y Gardel,<sup>109</sup> los cafés Avenida<sup>110</sup> y El Globo (imagen No. 8), en Cajamarca, que tiene en su ambientación una foto de Carlos Gardel;<sup>111</sup> a los que tiendas<sup>112</sup> y fondas se unen en el uso de victrolas, radios y gramófonos o tocadiscos,<sup>113</sup> que también se han ins-

---

<sup>106</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 1, Proceso contra Eliécer Roncancio Sánchez, Adolfo Roncancio y 3 más por homicidio en Carlos Enrique Rodríguez, 1957.

<sup>107</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 1, Caja 92, Legajo 1, Proceso contra Hernando Monroy y Pedro Osorio, por homicidio y lesiones personales en Benigno Rozo y Gentil Rozo. Además robo e incendio, 1956.

<sup>108</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 100, Legajo 1, Proceso contra Gabriel Garzón González por homicidio en Yesid González, 1963.

<sup>109</sup> AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 1, Proceso contra José Alirio Guzmán Restrepo por asociación para delinquir y hacer parte de la "Chusma", 1952.

<sup>110</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 117, Legajo 12, Proceso contra y/o averiguaciones de los responsables por la muerte de Sigifredo Giraldo Castaño, 1963.

<sup>111</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 100, Legajo 1, Proceso contra Gabriel Garzón González por homicidio en Yesid González, 1963.

<sup>112</sup> La confianza, de Gabriel Garzón, cuenta con un radio RCA de 3 bandas y un tocadiscos. AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 100, Legajo 1, Proceso contra Gabriel Garzón González por homicidio en Yesid González, 1963.

<sup>113</sup> En efecto, los reproductores musicales están en todos los escenarios, como lo muestra la VI brigada del ejército en Ibagué, dónde en 1957 se generará una disputa entre soldados porque algunos, alicorados, tenían

talado en las habitaciones domésticas (imagen No. 7) y que son atractivos para los ladrones;<sup>114</sup> y su funcionamiento permite que sujetos como Otoniel Briñez se distraigan en fechas como el San Juan: "a mí me gusta caminar de noche, por ahí poniendo cuidado y como ponen discos por ahí oyendo música".<sup>115</sup>

---

muy duro la "radiola". AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 2, Caja 38, Legajo 5, Proceso contra José Hember Hoyos Díaz o José Herber Hoyos Díaz por homicidio en la persona de Antonio Nariño Vélez por discusiones políticas, 1960; AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 89, Legajo 2, Proceso contra Humberto Escobar Osorio por homicidio en Marco Tulio Mejía, 1953; AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 5, Caja 56, Legajo 7, Proceso contra Marco Aurelio Pulido por homicidio en Guillermo Mateus, sargento viceprimero y sargento segundo respectivamente en Ibagué 6a. Brigada, 1957.

<sup>114</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 5, Legajo 5, Proceso contra Arturo Aguilar Ceballos, Eliseo García Tangarife, Alfredo Aguilar Cárdenas y otros por muerte violenta de Abundio Sánchez López, 1953, f. 3v-4; AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 6, Legajo 3, Proceso contra Adán Ospina Ortiz, Otoniel Barrera, Pablo Reina González y siete más, por el asesinato de Luis Gonzalo Ruíz, Isidra Ticero, Juan Bautista Satina y cinco más, 1955. Un homicidio en el municipio de Dolores, en 1963, por citar un caso, permite reafirmar la presencia de los radios en las habitaciones del común de la gente; o en el Guamo en 1965. Ver: AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 1, Caja 95, Legajo 7, Proceso contra María Doris Montero Aroca por el asesinato de Juan de la Cruz Esquivel, 1963; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 3, Caja 104, Legajo 5, Proceso contra Alfonso Gómez [¿por homicidio?] en Antonio Rodríguez Collantes, 1964. También Villahermosa 1957, Ibagué 1956, Piedras 1955, Roncesvalles 1952: AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 4, Caja 114, Legajo 7, Proceso contra Medardo Antonio Echeverri por el homicidio de Isidoro Suárez Valencia, 1958[7]; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 118, Legajo 2, Proceso contra Salomón Varón por homicidio en Mardoqueo Bonilla, 1956; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 119, Legajo 5, Proceso contra Gustavo Devia por homicidio en Jorge González Hernández, 1955; AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 1, Proceso contra José Alirio Guzmán Restrepo por asociación para delinquir y hacer parte de la "Chusma", 1952.

<sup>115</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 3, Proceso contra Julio César Lozano Cruz por el delito de homicidio en Roberto Galvis López, f75v; tam-

El proceso contra Salomón Varón por el homicidio de Mardoqueo Bonilla brinda una descripción al panorama de estos locales: un sastre tomando solo en el mostrador, cerca de la radiola que suena discos; un borracho que hace ir al encargado de la radiola que le ha robado \$0,10 para poner el disco deseado y suficiente volumen en la música como para que la concurrencia pueda alegar no oír lo que ocurría en otras mesas;<sup>116</sup> y en las cantinas de las zonas de tolerancia, donde conviven con los músicos,<sup>117</sup> radios, tocadiscos y victrolas, resultan primordiales para acompañar tragos y bailes de la concurrencia, como evidencia, entre otros, el caso del homicidio de Aurelio Patiño en Chaparral en 1946, el de José Manuel Herrera en 1953 en Anzoátegui<sup>118</sup> o el cuerpo de Ulises Hurtado que fue encontrado

---

bién en el San Juan, en medio de la fiesta, con baile y ruido de radiola se da la muerte de José Benito Flórez en Flandes en 1962. AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 90, Legajo 5, Proceso contra Héctor Rojas - alias Cachirulo-soldado de Tolemaida por homicidio en José Benito Flórez, 1962.

<sup>116</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 118, Legajo 2, Proceso contra Salomón Varón por homicidio en Mardoqueo Bonilla, 1956.

<sup>117</sup> En la vereda Las Mangas, de Chaparral, a eso de las 11 de la noche del 26 de mayo de 1961 se encuentran en la cantina de Adela Garzón, seguramente expectantes a alguna contratación, los músicos Los Micos. AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 8, Legajo 2, Proceso contra Abraham Quijano Valencia, José o Aquilino Toledo Lugo y Celestino Cabezas por doble homicidio en la persona de Carlina Berján y Crisanto Berján, 1961, f. 139v.

<sup>118</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 2, Caja 67, Legajo 2, Proceso contra Moisés Arenas González por homicidio en Aurelio Patiño, 1946; AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 87, Legajo 1, Proceso contra Guillermo Salazar Ospina, Álvaro Nieto Castro y Eduardo Augusto Rojas por homicidio en José Manuel Herrera Contreras. También Santa Isabel en 1956 y Cajamarca 1955: AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 101, Legajo 7, Proceso contra Darío Forero Huérfano por homicidio en Oriol Serrato, 1956; AHI, FJ, Es-

en 1952 a 100 metros de las fondas de Betulia (Anzoátegui) cerca de una ruidosa ortofónica (que es una forma de llamar al gramófono, que al parecer también se extendió después a las victrolas o traganíqueles).<sup>119</sup> Las radios y victrolas se consolidan no sólo como un acompañamiento de diversión, sino también como una forma de subsistencia: un expediente de 1963 por homicidio y robo en Rovira describe la escena casera de jugar tute y oír música en la radio, también muestra cómo la esposa de un implicado, buscando sostenerse económicamente, cambió un caballo "por embase [sic] y un radio y un tocadiscos" y puso una tienda de "revuelto" y cantina.<sup>120</sup>

Los músicos también son mencionados de manera constante en los casos que presenta el archivo judicial: dos de ellos involucran artistas reconocidos que llegaron a grabar discos, Darío Garzón (Garzón y Collazos) y Félix María Cardoso, integrante de Los Alteños;<sup>121</sup> en otros expedientes son frecuentes

---

tante 1.3, Balda 4, Caja 114, Legajo 7, Proceso contra Medardo Antonio Echeverri por el homicidio de Isidoro Suárez Valencia 1958[7]; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 4, Caja 114, Legajo 6, Proceso contra Luis Eduardo Gutiérrez Rodríguez y José Ignacio Morales Ortiz por la muerte de Ana Franco, 1955.

<sup>119</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 1, Legajo 1, Proceso contra Jesús María Aristizábal Cardona por homicidio en Ulises Hurtado Moreno, 1952.

<sup>120</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 7, Legajo 3, Proceso contra Eduardo Patiño Murillo, Noé Olivar Sandoval, Celso Olivar Sandoval por homicidio y robo, en compañía de cuadrillas, 1963, f. 115v, 302v.

<sup>121</sup> AHI, FJ, Estante 3, Balda 4, Caja 24, Legajo 9, Proceso contra Darío Garzón Charry por violencia carnal en Anabeiba Rubio. Edad 19 años, 1946; AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 7, Legajo 4, Proceso contra Félix María Cardoso Rojas, Abelardo Cubillos, Mónica Ardila, Guillo Cardoso, otros, por homicidio, robo y asociación para delinquir, 1951.

las referencias a la presencia y oficio de músico<sup>122</sup> en los eventos rutinarios de las poblaciones, aunque no siempre se tenga en el mejor concepto a los dedicados a este oficio,<sup>123</sup> como muestra la viuda de Apolonio Campos quien, hablando de Benjamín Rodríguez, implicado con cuadrillas conservadoras<sup>124</sup> en la muerte de su marido, lo acusa de pasársela tomando trago y tocando tiple, e incluso recuerda que lo recriminó diciéndole que dejara las borracheras y "esas cavernas con vitrolas, que cogiera oficio;"<sup>125</sup> ratificando la fama de bebedores y díscolos que se hacen los músicos profesionales.<sup>126</sup> Y, con estos músi-

---

<sup>122</sup> Adán Ospina, señalado como cómplice de varios delitos en Rovira, dentro de los múltiples oficios que ha desempeñado, fue parte de la Banda del Batallón Rook. El trompetista Policarpo Varón, originario de Lérida y habitante de Armero en 1958 estuvo involucrado en un caso de celos con final trágico. AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 6, Legajo 3, Proceso contra Adán Ospina Ortiz, Otoniel Barrera, Pablo Reina González y siete más, por el asesinato de Luis Gonzalo Ruíz, Isidra Ticero, Juan Bautista Satina y cinco más, 1955; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 117, Legajo 8, Proceso contra Jerónimo Peñaloza por homicidio en su esposa Rita Cerquera, 1958.

<sup>123</sup> Los músicos espontáneos también animan las fiestas, como muestra la mención a un baile formado en Prado en 1956, por unos bandoleros en medio de un ataque "porque allí [en una de las casas atacadas] había instrumentos de cuerda". AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 4, Proceso contra José Floresmiro Méndez por asociación para delinquir, robo y violencia carnal, 1959.

<sup>124</sup> A los integrantes de estas cuadrillas, colaboradores de la policía, se les llamaba pájaros; a la policía conservadora solía decirse chulavita.

<sup>125</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 2, Proceso contra Vicente y Víctor Morales, otros, por el asesinato de cinco personas en la vereda Guadual, finca La Betulia, municipio de Rovira (Tol), 1957, f 24.

<sup>126</sup> Manuel Rojas se queja de su hijo Carlos Arturo, porque este ha sido díscolo, no trabajaba, y lo único que le gusta es tocar guitarra y los amigos,

cos, también se puede ver su presencia múltiple y la movilidad internacional: un grupo nutrido de músicos es el que acompaña en 1946 las fiestas de Cristo Rey en Purificación, que tocaron en el bazar y de los que, una parte, acude a una fiesta en la casa de Quiteria Serrano, quien pagó a una murga de 6 músicos, por una hora de baile, \$1,50;<sup>127</sup> y, en Ibagué, en 1950 Samuel Ospina y el ecuatoriano Manuel Ernesto Aguirre son músicos, Ospina morirá acordando el costo de una serenata con un detective.<sup>128</sup>

¿En qué escenario se instauran estas melodías?, ¿cuál es el entramado de representaciones en el que son recibidas, repetidas y cantadas?, este será el tema a tratar en los próximos capítulos, escenificando a la vez el diálogo que ocurre entre unas y otras en los días de La Violencia, en Tolima y los Llanos Orientales.

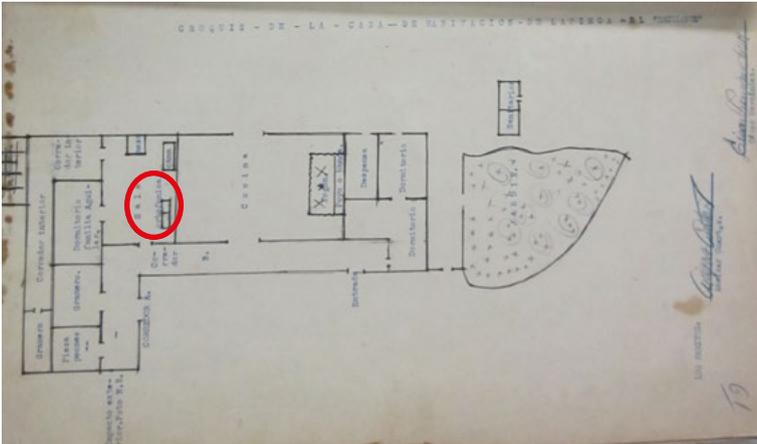
---

que resultan ser músicos (entre ellos los del grupo Los Guargüeros), razones por las que le ha reclamado y sacado de la casa paterna; Julio César Parada, guitarrista en la localidad de San Juan, goza de la reputación de ser de malos tragos y es muerto en 1958, al parecer por un problema de faldas. También con fama de malos tragos cuentan los hermanos Sánchez Rodríguez, músicos de El Guamo. AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 4, Proceso contra Hernando Murillo, Bernabé Quintero. Alias "El Diablo" y Carlos Arturo Oviedo Rojas, por homicidio de José Calixto Caycedo Torres, f 36-37v; AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 2, Caja 42, Legajo 3, Proceso contra Alberto Reyes Saavedra por homicidio en Julio César Parada, 1958; AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 3, Caja 47, Legajo 2, Proceso contra José Ángel Sánchez por homicidio en Luis Antonio Sánchez Rodríguez, 1953.

<sup>127</sup> La murga tiene maracas, tiples, guitarras y bandolas y, además, obsequiará otra media hora de baile. AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 100, Legajo 2, Proceso contra Félix Arturo Ramírez Parra por homicidio en Senén Serrano, 1946.

<sup>128</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 4, Caja 110, Legajo 6, Proceso contra Luis Alberto Gasca Rodríguez por homicidio de Samuel Ospina, 1950.

**Imagen No. 7.** Croquis y foto de finca con ortofónica 1953



En una finca alejada del casco urbano, en 1953, no aparece como un lujo ni como un asunto anormal el uso de la ortofónica y los discos.

Fuente: AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 5, Legajo 5, Proceso contra Arturo Aguilar Ceballos, Eliseo García Tangarife, Alfredo Aguilar Cárdenas y otros por muerte violenta de Abundio Sánchez López, 1953, f. 61,69.

**Imagen No. 8.** Foto café El Globo en 1963 con retrato  
de Gardel y victrola.



La foto de Gardel en el cafetín es indicio de la cotidianidad de la música argentina en ese negocio

Fuente: AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 100, Legajo 1, Proceso contra Gabriel Garzón González por homicidio en Yesid González, 1963, f. 102.

# Capítulo 5

## Capítulo 5. Los lazos afectivos

Los lazos afectivos, amorosos, familiares o de amistad, aparecen constantemente, de manera individual, relacionados entre sí o con otro grupo de representaciones, como detonantes de diversas reacciones. Las menciones a la amistad dentro de los expedientes judiciales pueden resultar confusas por usarse igual para decir que el otro es amigo porque "nunca nos hemos hecho nada" o porque "nos hacíamos favores", que para referirse a una relación íntima, cercana a la hermandad. En todo caso, la amistad aparece como motivo de defensa y apoyo en ataques de distinto tipo, pero a la vez de conflicto, no pocas veces en medio de tragos, como habrá de suponerse, también son frecuentes los roces entre amigos por líos de faldas o negocios truncos.

¿Qué implican la amistad, la lealtad, el respeto por el hogar? Etelbina Ordóñez es la esposa de don Cristóbal, propietario del bar San Martín de Fresno y del restaurante contiguo, que funcionan en el primer piso de su casa; el día en que uno de los policías que ingresan al local amenaza y persigue al

cantinerero, quien procura ocultarse huyendo de la casa, la señora Ordóñez dispara sobre el agente dos tiros.<sup>129</sup>

Dos amigos, Miguel Aguirre y Luis Ospina "Hueso", reconocidos en todo el municipio y recurrentes en el bar Americano de Honda donde se tomaban algunos tragos a diario, terminan en el hospital de cuenta de que uno le juega una broma al otro apuntándole con su arma y disparando por accidente e hiriéndolo en el hombro.<sup>130</sup> Dos jóvenes, también amigos, Baudelino Varón y Ricardo Arias, trabaron duelo de cuchillos por los celos que generó en uno la relación cercana que, con su novia, entablara el otro.<sup>131</sup> Similar historia es la de Isaura Lozano y Pastora Herrera, primero amigas y luego vecinas y enemigas de cuenta de la traición de un chofer que primero fuera novio de una y luego se fuera a vivir con la otra, provocando la agresión de la ofendida y las puñaladas del consorte.<sup>132</sup>

No es novedosa, dentro de la temática musical de boleros y tangos, la traición amorosa entre amigos, como en el tango cantado por el colombiano Noel Ramírez, *La física*, en el que "el mejor de los amigos", pensando que los enamorados no se volverían a ver, se aprovecha de la mujer. Como puede dedu-

---

<sup>129</sup> *Panorama*, Honda, 10 de octubre de 1955, pp. 1.

<sup>130</sup> *Panorama*, Honda, 14 de noviembre de 1960, p. 4.

<sup>131</sup> *Tribuna*, Ibagué, 5 de mayo de 1956, p. 3; habrá de suponerse que no son pocos los casos en los que, de la mano del licor, los coqueteos de un amigo sobre la pretendida del otro generan riñas similares. *Tribuna*, Ibagué, 18 de mayo de 1956, p. 3; e incluso llegar a la muerte *Tribuna*, Ibagué, 17 de junio de 1956, p. 2; 16 de junio de 1956, p. 6; 19 de mayo de 1956, p. 3.

<sup>132</sup> *Tribuna*, Ibagué, 12 de mayo de 1956, p. 3.

cirse del título y el cierre de la canción, aunque no lo mencione directamente la letra, el castigo por la traición del joven será la muerte causada por la tuberculosis; castigo que no es extraño en el tango argentino<sup>133</sup>

Yo la amé como se ama a los 20 años:/ con la fuerza  
gentil de mis quereres./ Y una tarde a la sombra de los  
sauces/ me juraba que eterna me iba a ser.  
Pasé un tiempo ausente de su lado,/ pasaron los años y  
nunca la olvidé;/ en sus cartas me hablaba de caricias,/  
mas la ingrata sin piedad me traicionó.  
Un amigo, el mejor de mis amigos,/ al pensar que ya  
nunca me vería,/ por compasión de amor habló a mi  
amada/ y ella y el falso amigo se entendían.  
Cuando sola se encuentra y se arrepiente/ y así maldice  
al seductor infiel,/ que después de perderla la abandona/  
y no tuvo piedad de su dolor.  
Y olvidando el rencor voy a verla/ y aunque rotos es-  
taban nuestro lazos,/ ella al verme da un grito y se  
incorpora/ de su lecho, cayendo entre mis brazos.  
Y llorando me dijo ¿me perdonas?/ fui una perjura y tu  
amor traicioné/. Yo llorando le dije te perdono/ y sus  
ojos con un beso yo cerré.

La crianza y la infancia juntos es razón suficiente para atender la parentela enferma de los amigos, pero no para evitar los embates de las bandas políticas, por lo que, según

---

<sup>133</sup> Aunque en principio la tisis se vio como una enfermedad investida de romanticismo, con la transformación de la relación de la ciudad con la enfermedad, este revestimiento también se pierde. ARMUS, Diego, *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires 1870-1950*, Buenos Aires, Edasa, 2007.

testimonia Ubaldina de Campos, son amigos suyos, convertidos en pájaros de San Antonio, los que atacan su finca y matan a su esposo Apolonio, al parecer en la rutina de presionar para apoderarse de las tierras; sin embargo, a pesar de las declaraciones de la viuda, vendrán otras de vecinos, de acusados y del hijo mayor del difunto, que la mostrarán como infiel, maltratadora del marido –al que trata de “cobarde hijueputa” cuando éste es prevenido de amenazas y quiere refugiarse– y de los empleados; instigadora de la muerte del marido e influenciadora de varios testimonios para salir impune; la contradicción de versiones hace imposible resolver el caso.<sup>134</sup>

La amistad es el centro de la discusión que plantea, borracho, el sargento viceprimero Marco Aurelio Pulido, quien le dice al sargento segundo Guillermo Mateus, so pena de dispararle,<sup>135</sup> que sea su amigo, convidándolo a la vez a que beba con el grupo de soldados con quienes estaba oyendo música en la radiola; la negativa de Mateus termina en un forcejeo para obligarlo a recibir el trago y, en consecuencia de este, un tiro sale del arma de Pulido, que por suerte no alcanza a nadie; la reacción del bebido es darle el revólver al sargento segundo y decirle que le dispare, que se lo merece; durante las diligencias posteriores, Pulido asume la responsabilidad y pide que lo manden a un lugar “considerado malo para la tropa”, comprometiéndose a no beber más para “no volver más a cometer faltas que

---

<sup>134</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 2, Proceso contra Vicente y Víctor Morales, otros, por el asesinato de cinco personas en la vereda Guadual, finca La Betulia, municipio de Rovira (Tol), 1957.

<sup>135</sup> Pulido cree que Mateus se ha enemistado con él por haber dado parte del daño que este le realizó al televisor de la Brigada.

puedan obscurecer la vida y el porvenir de mis hijos". Los jueces considerarán al final que no hubo delito.<sup>136</sup>

La camaradería, pues, tiene una relación directa con el consumo de licor, Compadre Joaquín Ramón, de Lucho Bermúdez, y Compadre Eleodoro (o Heliodoro), de Guillermo Buitrago y cantada en México por las hermanas Lima, lo muestran en el contexto de la parranda y la complicidad, dado que en ambas se habla de sonsacar al compadre para tomar ron; dice la composición de Buitrago:

Este es un bonito cantar, un bonito cantar,/ que le digo  
a un amigo/ porque lo quiero entusiasmar, lo quiero  
entusiasmar/ pa' que venga conmigo [...]

Porque con buena estimación, con buena estimación,/  
le dedico este canto/ quiero brindar un trago 'e ron para  
que de un jalón/ se lo tome en el acto.

---

<sup>136</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 5, Caja 56, Legajo 7, Proceso contra Marco Aurelio Pulido por homicidio en Guillermo Mateus, sargento viceprimero y sargento segundo respectivamente en Ibagué 6a. Brigada, 1957. El documento fue nombrado sobre el delito de "homicidio", pero en su contenido se habla de "homicidio frustrado". La solidaridad de cuerpo se puede ver en las intenciones de la policía de Ibagué de matar al agente del Servicio de Inteligencia Colombiano (SIC) que, al enfrentarse con un policía borracho a causa de terminar con su amante, una prostituta del bar Lovaina de Ibagué, lo hiere de muerte; días atrás, el SIC ya había protagonizado una riña con agentes del F2 (la división de inteligencia de la policía hasta la década de 1990). AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 89, Legajo 1, Proceso contra Luis Edo. Barraez Erazo y Andrés Daza Galindo –agentes del SIC– como autores del homicidio del dragoneante Briceño Jiménez y lesiones personales en el policía José Gardel Bernal Cárdenas, 1960.

Por eso, ante la distancia del terruño y la lejanía de los amigos, se busca consolidar los lazos a través del trago: "Tomo y obligo, –dice el tango cantado por Gardel– mándese un trago [...] sin un amigo, lejos del pago/ quiero en su pecho mi pena volcar". José A. Bedoya, por otro lado, habla de la complicidad entre amigos y recomienda a su amigo en la canción parrandera El consejero, las cosas que debe tener en secreto de la esposa para evitar que ella le dé "una puñalada" o lo maten dormido por "saludar a la vecina".

En medio de las fiestas de San Pedro en Flandes, el soldado apodado "Cachirulo" apuñala al chofer Benito Flórez, en medio de las radiolas y los gritos de "viva el San Pedro", cuando este se le fue encima al soldado y su acompañante con un machete; la reacción de Flórez se debió al llamado de atención que a un amigo suyo, que se encontraba en estado de ebriedad, le hiciera Chachirulo y ante la cual reaccionó violentamente el borracho.<sup>137</sup> Así mismo Yesid González y Gabriel Garzón, amigos entre ellos y de la bebida, se confrontan por causas políticas en algunos lugares de tango de la ciudad (El

---

<sup>137</sup> Un caso similar se da en la zona de tolerancia de Cajamarca, donde Moisés Arenas defendiendo a su amigo Inocencio Caicedo, apuñala a Aurelio Patiño. Otro caso interesante se da en Armero en 1964, Martiniano Calderón, quien es robado por su amigo Jorge Alberto Marín y no pone el denuncia en razón de esa amistad, pero al hacerle el reclamo a Marín, se ve atacado por éste y, de la riña, resultan ambos muertos; AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 90, Legajo 5, Proceso contra Héctor Rojas – alias Cachirulo– soldado de Tolemaida por homicidio en José Benito Flórez, 1962. AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 2, Caja 67, Legajo 2, Proceso contra Moisés Arenas González por homicidio en Aurelio Patiño, 1946; AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 89, Legajo 6, Proceso contra Jorge Alberto Marín y Martiniano Calderón González, por homicidio en ellos mismos ante riña mutua que terminó en muerte para ambos, 1964.

Globo y Tango bar): en medio de los tragos González trata a su amigo de "hijueputa", "malparido", "comunista" y "collajero",<sup>138</sup> llevando la disputa al negocio propiedad de Garzón, donde éste, al verse acosado en su propio establecimiento, da muerte a González;<sup>139</sup> el sobreviviente tiene en su haber una colección de 114 discos de 78 rpm.

Por otro lado, las relaciones familiares que supondrían de por sí un vínculo solidario, contando además con el papel de la familia en la modernización del país, proyecto con apoyo institucional,<sup>140</sup> mediático y de la iglesia,<sup>141</sup> parecen salirse de ese canon en múltiples ocasiones. Con los cambios que obliga

---

<sup>138</sup> Término despectivo para referirse a los liberales.

<sup>139</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 100, Legajo 1, Proceso contra Gabriel Garzón González por homicidio en Yesid González, 1963.

<sup>140</sup> Andrea Hernández Guayara, docente del Conservatorio del Tolima, explica que la apertura del bachillerato en 1960 en la institución se hizo con la idea de educar allí a niños exiliados por La Violencia de la década anterior. También cuenta que, según los registros de la institución, familias completas estudiaron allí, algunas incluso difiriendo la matrícula (5 centavos en 1940). Andrea Hernández Guayara, docente Conservatorio del Tolima, entrevista personal, Ibagué, 17 de junio de 2013.

<sup>141</sup> Recuérdese que en la publicación *Día de la radio* la "Reina de la radio" habló de su gusto por músicas como el bolero y aires españoles, así como la admiración por el cine y las mujeres norteamericanas, de las que alaga su independencia, no obstante, dirá más adelante en la misma publicación que "Lo que nosotros necesitamos es volver a las viejas tradiciones de la familia patriarcal, a las virtudes elementales de la raza. Devoción, hogar, sana alegría de vivir. La Fiesta del maíz, los bailes típicos que hacen ahora, son sencillamente la expresión confusa de un deseo de retorno a lo nuestro. Y lo nuestro en cuestiones familiares es el hogar cristiano, sin divorcios ni complicaciones modernistas". *Día de la radio. Publicación oficial de las festividades de la radio organizadas por "Las damas de la Caridad"*, No. 1, Medellín, 11 de agosto, 1942, p. 43.

la supervivencia en La Violencia y la agresividad que implica, "La institución del compadrazgo sufrió también un desmoronamiento similar [al que supusieron el aumento de prostitución e incesto]. Y algunos familiares se tornaron criminales, para poder apoderarse de los bienes de sus consanguíneos so pretexto de la violencia".<sup>142</sup>

La afirmación de *La violencia en Colombia* con respecto al compadrazgo se puede ratificar cuando, por desavenencias entre sus esposas, José Mayorga y Francisco Parra discuten fuertemente en medio de los tragos de un viernes 20 de diciembre, Mayorga se retira de la tienda donde se encuentran para volver luego gritando "compadre Pacho, salite que te voy a matar", amenaza a la que Parra respondió armándose de un cuchillo que no logra usar pues, tan pronto asoma, Mayorga le dispara.<sup>143</sup> "Asuntos de familia" habrían distanciado a Alfredo Morales y Alberto Troncoso, quienes terminan en un duelo de cuchillos en una cantina porque Morales se aproximó a la pareja con la que bailaba Troncoso para ofrecerse como mejor pareja dada la mala condición del actual.<sup>144</sup>

De tal forma, en los archivos judiciales aparecen acciones heroicas como ir en busca de una hija secuestrada, así como venganzas por agresiones de diversos niveles de gravedad a parientes cercanos, reclamos por el respeto a los padres (a parientes o ante el "madrazo" de un desconocido), la simple mención del cumplimiento de los deberes fami-

---

<sup>142</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 304-305.

<sup>143</sup> *El cronista*, Ibagué, 22 de diciembre de 1963, p. 3.

<sup>144</sup> *Tribuna*, Ibagué, 4 de mayo de 1956, p. 3.

liares, y decisiones como la del músico Benigno Cala, que se hace conservador para garantizar la seguridad de su padre, el músico liberal Pedro Sánchez,<sup>145</sup> pero también afloran peleas entre hermanos y la participación (o el silencio cómplice), no siempre premeditada, en el homicidio de padres, hermanos, tíos, suegros e hijos. A la par, salen a flote asuntos como “la ingobernabilidad” de los hijos y las contrariedades de las relaciones entre familias que emparentan.

Así, la familia es un elemento importante y constante ya sea por la cadena de solidaridad que implica o por los conflictos que supone, ya por avaricia, ya por el ansia de independencia, ya por el respeto que se interioriza se le debe tener; a pesar de esto, el sostenimiento de amantes no es raro e incluso se dan casos de conocimiento y tolerancia de su existencia por parte de la pareja. La relevancia de la familia es la razón por la que los hijos de Cristo Ortiz, muerto de un balazo propinado por Honorio Gallo, siguieron a éste a su casa, atacando la residencia con fusil y piedras hasta que lograron dar muerte al asesino de su padre, en la persecución participaron tres policías que, en el juicio por el homicidio de Gallo, fueron absueltos.<sup>146</sup>

Una reacción al irrespeto a la familia es la de Guadalupe Salcedo cuando, en 1948, mata a 3 personas: su tía política, que aprovechó el encarcelamiento de su marido (el tío de Guadalupe) para fugarse con su amante, el amante y un hermano de este. Hay límites de respeto e irrespeto que marcan lo tolerable

---

<sup>145</sup> Vilma Cala, profesora, entrevista personal, Ibagué, 7 de junio de 2013.

<sup>146</sup> *Tribuna*, Ibagué, 17 de junio de 1956, p. 2.

de las familias: Inés Vargas se queja ante su cuñado, Francisco Varón, por el comportamiento de su marido, lo que le vale ser golpeada por aquel; no obstante, al enterarse de la agresión, el esposo de Vargas ataca a su propio hermano, en defensa de la agredida.<sup>147</sup> También se puede mencionar la relación de Sergio y Maximiliano Romero, en la que el segundo la emprendía a golpes contra el primero cada vez que bebía, sólo que, tras el entierro de la madre y estando los dos alicorados, Maximiliano pretendió también golpear a la esposa de Sergio, quien la defendió disparando contra su hermano.<sup>148</sup> En cada caso, faltar a las normas familiares de fidelidad al marido o de respeto a la esposa de otro, tiene un fuerte castigo.

Pero que defender a la esposa sea un deber no es sinónimo de no maltratarla, por lo que un hombre les pega a su esposa y cuñada cuando la primera va a pedirle dinero para los gastos del hogar<sup>149</sup> y otro roba dinero a su esposa para beber y, ante el reclamo, la golpea;<sup>150</sup> estas circunstancias pueden ser noticia en la prensa, pero son toleradas y están naturalizadas, lo cual se ve en canciones como *Es mi hombre*,<sup>151</sup> de Jesús María Arozamena con música de Maurice Ivaín, que grabara la estudiantina López, donde el amor justifica las golpizas: "Si me pega, me

---

<sup>147</sup> *Tribuna*, Ibagué, 17 de junio de 1956, p. 2.

<sup>148</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 1, Caja 96, Legajo 3, Proceso contra Sergio Romero Uribe por homicidio en su hermano Maximiliano Romero Uribe, 1953.

<sup>149</sup> *Panorama*, Honda, 17 de octubre de 1955, p. 6.

<sup>150</sup> *Tribuna*, Ibagué, 1 de junio de 1956, p. 3

<sup>151</sup> De la película *La violetera*, de 1948, protagonizada por Sarita Montiel, cuyas canciones tuvieron en Colombia la versión de distintos artistas.

da igual,/ es natural/ que me tenga siempre así,/ porque así le quiero./ Ya no tengo corazón./ [...] / Si me ofrece su amor,/ le perdono lo peor/ a mi hombre:/ por amor".<sup>152</sup> Aunque es factible que también en esas circunstancias se encuentre protección en la familia, como le pasó a Soledad Hernández, quien se entera que su concubino, Gustavo Sandoval, tiene otra novia en el barrio y decide agredirlos tras sorprenderlos en el acto, lo que le valió ser golpeada por Gustavo quien, a su vez, recibirá golpes de los hermanos de Soledad; no obstante, se constata la normalización a la que nos referimos al ser Sandoval quien ponga la denuncia ante la ley.<sup>153</sup>

Como muestra el anterior caso, no siempre son las mujeres quienes salen lastimadas: Genaro Lozano fue herido por Irene Guantiva, mujer con quien tuvo vida marital y que dejó porque ella se oponía a las colaboraciones económicas a la familia de Lozano; Guantiva, tras la separación, siguió e injurió al hombre hasta que un día lo esperó con un machete en la mano y un puñal escondido con los que lo atacó.<sup>154</sup> Lydia Mendoza, mexicana a pesar de nacer en territorio estadounidense, es una de las cantantes que trasciende en sus interpretaciones

---

<sup>152</sup> RENDÓN MARÍN, Héctor, *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 115. En la revisión que hace Anna Fernández sobre la música mexicana dirá que el hombre, en los sones, es borracho, pendenciero, celoso, asemejado con el gallo y su virilidad; la mujer se equipara con la inocuidad de la gallina y debe tener, para ser buena, un listado de virtudes que no alcanzará. FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M., "Amores y desamores en la canción"... pp. 140-142.

<sup>153</sup> *Tribuna*, Ibagué, 4 de mayo de 1956, p. 3.

<sup>154</sup> *Tribuna*, Ibagué, 5 de mayo de 1956, p. 3.

el rol pasivo de la mujer<sup>155</sup> con canciones como *Mal hombre*, de su propia autoría, en la que le dirá al “canalla”: “tan vil es tu alma que no tiene nombre”; será Lydia Mendoza, también, la intérprete de *Tango negro*, dando permiso a la mujer de hablar de los cafés y la perdición de la belleza y el oro: “¡Oh! negra vida, cómo te desprecio/ tú eres la causa de todo su baldón/ porque tú le pusiste el oro en abundancia/ para que se pintara de negro el corazón”.

Juan de la Cruz Varela, sin duda precedido por la fama de líder político y de guerrillero,<sup>156</sup> tuvo varias mujeres al tiempo, a la primera compañera, viuda y con dos hijos, y con quien tuvo 4 más (aunque no siempre reconoció a los menores) sin casarse, la abandonó por “infiel”; la dejó cuando ya tenía amores con su segunda mujer, de quien se separó en 1953 y, a la vez, tenía una amante en otra región (de la que supo la esposa antes del matrimonio) con quien tuvo una hija que fue regalada por

---

<sup>155</sup> Tita Merello sería otro caso destacable, ella hizo famoso el tango *Se dice de mí*, en el que se burla de las críticas que le hacen los hombres y destaca: “quienes dicen que soy chueca/ no me han visto en camisón”. La presencia de estos temas no implica que en el repertorio de estas mujeres no existan canciones que ratifiquen también las relaciones de dominio y maltrato masculino, en el estilo de la mencionada *Esmi hombre*.

<sup>156</sup> Juan de la Cruz Varela (1902-1984) fue un importante líder campesino de la región de Sumapaz (departamentos de Cundinamarca y Tolima) que estuvo relacionado con el partido liberal y con el partido comunista; durante La Violencia hizo parte de las autodefensas campesinas de Sumapaz y llegó a ser Representante a la Cámara colombiana en 1960 como parte de la alianza entre el partido comunista y el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), que pretendió hacer oposición al Frente Nacional. Ver: LONDOÑO BOTERO, Rocío, *Juan de la Cruz Varela. Sociedad y política en la región de Sumapaz (1902-1984)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

la madre tras el matrimonio de Juan de la Cruz. La segunda esposa de Varela (Rosa Mora) fue responsable del hogar (fincas –pasan de tener una a tres propiedades con diversos cultivos– alimentación de trabajadores, cuidado de animales) mientras él se encargaba de la política y, cuando éste llegaba a la casa, debía atender a los constantes visitantes, esto y la sensación de que con los políticos Varela se venía dañando, afectó el temperamento de la mujer. Que hubieran quemado la casa durante La Violencia (la primera guerra, es decir, antes de Rojas Pinilla), y la llegada de la segunda guerra (durante la dictadura) donde recién se instalaban, son las razones que da Varela para la separación, según Mora, aprovechando la destrucción de la casa él montó vivienda en otro lugar e inició relaciones con su tercera compañera.<sup>157</sup>

El de Varela, en lo que tiene que ver con el mantenimiento de amantes, no es un caso sobresaliente, a pesar de los duros estándares religiosos. Por ejemplo, la prensa de Honda, al narrar la historia del robo de una fábrica de hielo y el homicidio de la mujer que atendía el lugar, sin mayores acotaciones muestra que el dueño del negocio se separó de su esposa e hizo vida marital con una nueva mujer con la que tiene un hijo de 17 años.<sup>158</sup> Un bolero interpretado por Los Panchos, trío, como se ha mostrado, de mucha relevancia en el panorama musical latinoamericano y con presentaciones en vivo en Colombia, incluyendo a Ibagué, muestra esa dicotomía entre la

---

<sup>157</sup> LONDOÑO BOTERO, Rocío, *Juan de la Cruz Varela...* pp. 405-417.

<sup>158</sup> *Panorama*, Honda, 9 de junio de 1958, pp. 1, 6.

formalidad de la institución marital y los caminos “del corazón”;  
dirá Mar y cielo:<sup>159</sup>

Me tienes, pero de nada te vale/ soy tuyo porque lo dicta  
un papel/ mi vida la controlan las leyes,/ pero en mi  
corazón, que es el que siente amor/ tan solo mando yo.

El mar y el cielo se ven igual de azules/ y en la distan-  
cia parece que se unen/ mejor es que recuerdes que  
el cielo es siempre cielo/ que nunca, nunca, nunca,/ el  
mar lo alcanzará.  
Permíteme igualarme con el cielo/ que a ti te corres-  
ponde ser el mar.

El bolero citado permite entrever cierto desdén por la ley,  
poniendo por encima de esta la voluntad del hombre, por lo  
menos, en lo que se refiere a los asuntos amorosos.

Es difícil pronosticar cuántos de estos matrimonios son  
el resultado de la presión familiar o policial tras descubrirse  
un amorío o cuántos son la consumación del enamoramiento  
pero, como se viene diciendo, no es extraño el mantenimiento  
de varias relaciones simultáneas las que, podría suponerse,  
devienen de coqueteos previos; estos lances son obvios en las  
composiciones del bogotano Álvaro Dalmar (Álvaro Chaparro  
Bermúdez), quien tanto para sus grupos musicales como  
para artistas como Alfredo Sadel y Carlos Julio Ramírez,

---

<sup>159</sup> La canción fue cantada con el trío por su compositor, el puertorriqueño  
Julio Rodríguez, primera voz de Los Panchos entre el 1952 y 1956. Del  
mismo compositor es el bolero *Gotitas de dolor*, que niega las lágrimas cau-  
sadas por el abandono de la mujer y que cantaron entre otros Nelson  
Pinedo y Los Isleños.

compuso canciones en múltiples ritmos, entre ellos boleros y bambucos. *Bésame Morenita*, de autoría de Dalmar y cantada por Carlos Julio Ramírez, Pedro Infante y Régulo Ramírez fue, según la enciclopedia *Tolima total*, censurada por la iglesia por su erotismo (“amor sin mordisco no sabe a nada”) y *Por un huequito del cielo*, que es una promesa de amor a un “angelito del cielo”, reza en su coro: “las morenas son coquetas, las rubias de cuando en cuando;/ gordas o flacas me vuelven loco,/ grandes o chicas me gustan tanto,/ traigan un guardia que poco a poco/ los angelitos me están matando”. Una versión llanera que podría mostrarse en el mismo sentido, sería *La mujer*, de Luis Ariel Rey, aquí complementada con los versos de sus dos versiones.

Permita dios y la virgen/  
que del cielo caiga un rayo/  
y a mí me caiga en el pecho una niña de quince años.  
La mujer que a mí me diga/  
no lo quiero, no lo quiero,  
haga cuenta que perdí/  
la cinta de mi sombrero.  
La mujer que yo enamoro/  
le juro que me la llevo/  
porque yo soy más constante/  
que burro en un paradero.  
La mujer enamorada/  
se conoce en la mirada/  
porque le saltan los ojos/  
como vaca encorralada.  
La mujer para bonita/  
debe ser alta y delgada/  
codo y medio de pescuezo/  
y una cuarta de quijada.  
El que tiene amores nuevos/  
se la pasa suspirando/  
y como los míos son viejos/  
suspiro de cuando en cuando.  
La mujer que yo enamoro/  
le juro que la entusiasmo/  
porque yo le echo más lengua/  
que perro a caldero de caldo.  
Un hombre puede tener/  
hasta cincuenta mujeres/  
y si le quitan alguna/  
le quedan cuarenta y nueve.  
Disque la mujer bonita/  
es como caballo bueno/  
que unos la montan en silla/  
y otros la montan a pelo.  
No hay mujer como la mía/  
ni hombre como José,/ no

hay hombre que no lo pida/ ni mujer que laralá.  
Por mujer no se pelea/ si quiere coja la mía,/ que yo  
salgo aquí a la calle/ y encuentro una parecida.

Mordisco, locura y certeza de que no haya mujer que ceda a los requerimientos amorosos, son formas de explicitar el permiso que tiene el hombre de tener relaciones simultáneas y de hacer alarde de ello.

Por supuesto la mirada condescendiente que se da al propietario de la fábrica de hielo no es merecida por todos los habitantes de Honda, allí está la cantina Aquí me quedo, propiedad de "La machuca", cuya hija, "La torito", tuvo un hijo fruto de "sus amores casquivanos" a los 17 años de edad; ambas mujeres fueron muertas en la cantina, junto con un acompañante, en medio de una "sangrienta venganza".<sup>160</sup> Ser madre soltera es una carga que lleva en varias ocasiones al aborto y al asesinato de los recién nacidos, son múltiples los casos en el Archivo Judicial y algunos reseñados también en la prensa, en los que algunas implicadas aseguran no saber que estaban en embarazo por lo que reaccionaron asustadas en la soledad del parto.<sup>161</sup> No obstante, la soltería parece un concepto relativo ya que, como muestran las declaraciones, mientras algunos dirán que son solteros pero "hacen vida marital con..." otros en circunstancias similares no se asumen como solteros y más

---

<sup>160</sup> *Panorama*, Honda, 11 de junio de 1960, pp. 1, 4.

<sup>161</sup> *Panorama*, Honda, 10 de septiembre de 1960, p. 1; *El cronista*, Ibagué, 7 de noviembre de 1964, p. 3. En el Archivo Histórico de Ibagué, la Caja 38 del Estante 3.1, Balda 2, contiene casos catalogados como abortos entre 1953 y 1962; en otras carpetas se pueden identificar algunos como infanticidio o muerte en menor de edad.

allá de que no hablen de estar “casados”, las relaciones y los hijos se aceptan como familia.

Del problema social de los “hijos naturales” da una idea El niño de Utrera, reconocido intérprete de la música española, que con Trini Morén cantó El hijo de nadie, la historia de un noble quien se niega a reconocer al hijo engendrado con una gitana. Amalia Mendoza “La Tariacuri”, cantante mexicana que compartió pantalla con figuras como Antonio Aguilar, canta Pa' que sientas lo que siento, una ranchera<sup>162</sup> de una mujer traicionada que puede ilustrar varios aspectos del significado de la madre, del amor de pareja y del amor propio, cuando canta,

El orgullo es siempre orgullo/ y te voy a hacer llorar:/  
cuando tú me veas con otro/ ya verás lo que se siente.  
/ Ese orgullo que te cargas/ por el suelo va a rodar [...]  
Me jurabas por tu madre./ Ese es hoy mi sentimiento,/  
si a tu madre no respetas/ que me puedo yo esperar.  
Pa' que veas lo que se siente, / pa' que sientas lo que  
siento,/ te lo juro por mi madre/ que me las voy a cobrar.

Uno de los músicos del territorio de San Juan, Tolima, es Julio César Parada, su asesinato, ocurrido en mayo de 1958, sin culpable definido, deja ver que Parada tiene una amante que suele llevarle mercado, que esta amante se hizo cargo de la hija del músico tras su muerte, que los primeros sospechosos del asesinato fueron los tres hijos de la amante y, luego, el acompañante de bebida de ese domingo de mercado, tal vez por la discusión que tuvieron frente a sus relaciones extramaritales

---

<sup>162</sup> Hay registros de versiones en tango posteriores a 1969.

dado que el sospechoso, Alberto Reyes, también tiene amante.<sup>163</sup> Amanda Vidal habría grabado con Enrique Mora el tango *Andate con la otra*, en el que la traición amorosa e incluso la partida del hombre no acaban con la relación de cuidado a la que la pareja está enseñada: "aquí tenés limpito/ el traje y la camisa que acabo de planchar [...] ¿Querés que prenda el fuego?/ ¿querés tomarte un mate?/ contento quiero verte, así, después, te vas"; si la mujer está dispuesta a alimentar, atender y arreglar la ropa del hombre traidor, no extraña que esté dispuesta, también, a criar a sus hijos habidos por fuera de la relación o, como en este caso, que la amante acoja a la hija del matrimonio de Parada.

Por supuesto, no todas las esposas están dispuestas a tolerar esta situación. Por entender que Carmen Tulia Botello le quiere quitar al marido, Dismalda Iraquire de Gómez le propina cuatro puñaladas a la competencia.<sup>164</sup> Ya Juan Legido con *Los churumbeles* habían advertido lo que puede implicar la traición a una mujer enamorada como Lola Puñales.

Vayan los jueces pasando vayan firmando/  
que está esperando Lola Puñales/  
que no me importa la pena de ir a la trena/  
que estoy serena y en mis cabales./  
Lo mate y a sangre fría por hacer burla de mi/  
y otra vez lo mataría si volviera a revivir./  
con que apunte el escribano al causante de mis males/  
por jurar cariño en vano/ sin siquiera temblarle la mano lo mató/  
Lola Puñales.

---

<sup>163</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 2, Caja 42, Legajo 3, Proceso contra Alberto Reyes Saavedra por homicidio en Julio César Parada, 1958.

<sup>164</sup> *El cronista*, Ibagué, 29 de septiembre de 1963, p. 2. De igual manera, por estar configurado como delito, hay varios casos de hombres que acuden a la justicia denunciando el abandono de hogar por parte de sus esposas.

No es factible, como se verá en el capítulo correspondiente al honor, desprender estas reacciones de la sensación de propiedad del otro y de las ofensas al amor propio, que culminan en venganzas como las que quiere prevenir José A. Bedoya en el mencionado merengue *El consejero*, la que realiza Lola Puñales y la que planea Amalia Mendoza en *Pa' que sientas lo que siento*.

De tal manera, las peleas por el amor de un hombre o de una mujer son registradas frecuentemente en distintos municipios de las regiones estudiadas<sup>165</sup> y, en los casos que involucraron armas, no faltaron los inocentes caídos.<sup>166</sup> Durante el baile de la feria organizada para apoyar la escuela de La Comprensión en San Antonio, Tolima, una serie de confusiones y chanzas que rodean el coqueteo y noviazgo de Chucho Díaz con la hermana de Jeremías y Jesús María Torres termina en una trifulca en la que morirá el hermano de Chucho, Adolfo; el origen del incidente está cuando Chucho solicita la ayuda de los Torres para ennoviarse con su hermana, relación que ellos consienten, pero que le hacen creer a Díaz que desapruaban, simulando una animosidad con el joven, ante la que reaccionará defensivamente Adolfo con el resultado mencionado.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> *El cronista*, Ibagué, 11 de julio de 1965, p. 3; 20 de julio de 1965, pp. 3, 5. Álvaro Dalmar, que en sus composiciones andinas se atrevió a tocar temas eróticos y humorísticos poco vistos en este tipo de canciones, también habla de esos enfrentamientos a punta de machete en el bambuco *Las montañas de mi patria*, grabado en su momento por Julio César Alzate, aunque esta versión está, seguramente, fuera del período.

<sup>166</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de agosto de 1965, p. 5.

<sup>167</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 118, Legajo 3, Proceso contra los hermanos Jeremías y Jesús María Torres Sabogal por homicidio en la persona de Adolfo Díaz, 1962.

La defensa de la madre y las hijas es un deber. Cuando Elvira Díaz reclama a su marido por la sospecha de una amante, él, borracho, la lleva a la casa de la inculpada para que confirme sus acusaciones, como Díaz no se atreviera a tocar la puerta, regresan ambos a la residencia donde el esposo la emprende a golpes y planazos de machete contra la esposa, pero un hijo se interpone.<sup>168</sup> Y es que la relación con la madre suele presentarse como el vínculo máximo,<sup>169</sup> por lo que no es gratuito que el "madrazo" sea en varias ocasiones el detonante del conflicto; tampoco lo es que en el famoso bolero *Despedida*, interpretado por Daniel Santos y compuesto por Pedro Flores pensando en los reclutas de la Segunda Guerra, más que el destierro, la amada o la muerte, el principal martirio sea desproteger a su mamá:

Sólo me parte el alma y me condena/  
qué dejo tan solita a  
mi mamá/ mi pobre madrecita que es tan vieja/  
¿quién en mi ausencia la recordará?/  
¿Quién me le hará un favor si necesita?/  
¿quién la socorrerá si se enfermara?/  
¿quién le hablará de mí si preguntara?/  
por este hijo que nunca quizá volverá/  
¿Quién me le rezará si ella se muere?/  
¿Quién pondrá una flor en su sepultura?/  
¿Quién se condolerá de mi amargura/  
si yo vuelvo y no encuentro a mí mamá?

---

<sup>168</sup> *El cronista*, Ibagué, 15 de septiembre de 1964, p. 3.

<sup>169</sup> Un ejemplo del vasto listado de canciones dedicadas a la madre podría ser el pasillo con letra de Julio Flórez e interpretado por Garzón y Collazos: *Esa es mi madre*, en la que Flórez anuncia que es por ella que lucha en la existencia, la que fuera la más bella, aunque ahora sea una vieja escuálida y horrible, sigue siendo hermosa y hace feliz al autor con su sola voz. Otro, más trágico, es el pasillo que cantaron Ortiz Tirado, Juan Arvizu, don Américo con Marfil, Olimpo Cárdenas, entre otros, *Hacia el calvario*, que equipara el dolor de la orfandad con los martirios del Nazareno.

Así cómo, volviendo al Hijo de nadie, expresan la gitana y el marqués arrepentido:

-Tarde llegaste Marqués/ al volver arrepentido,/ que se me ha muerto mi hijo,/ ya no quiero tu apellido,/ guárdate tu sangre azul,/ tu dinero y tu linaje./ Y déjame a mí llorar,/ lo que nació de mis entrañas/ y me consume la carne,/ pensar que no lo veré,/ ni me llamará más Madre.  
-Déjame llorar contigo,/ que me consume un pesar,/ a ti te dio sus caricias,/ yo, no lo pude besar./ Ay, qué pena más amarga,/ nunca lo podré... olvidar.

Un ejemplo de la defensa de las hijas lo brinda, en Armero, Álvaro Solano Troncoso, que cree que José Antonio Ureña, labriego como él, traicionó a su hija, razón por la cual decide llegar primero al lugar de trabajo de Ureña, esperarlo y atacarlo con un azadón y un machete, causándole la muerte.<sup>170</sup> Otro expediente que refleja la defensa de las hijas es el de Aracely Naranjo: en medio de la trama que rodea la muerte de varios miembros de la familia Naranjo, bajo la acusación de robo, en manos del grupo de los bandoleros Póker, Cacique y Feíto, en zona rural de Ibagué en julio 1961, en la que, además de los asesinatos, es secuestrada y sometida como objeto sexual; Luis, padre de la menor, y Antonio Naranjo, a quien algunos califican como antisocial, reúnen un grupo para rescatarla y vengarse de los agresores, por lo que en los primeros días de agosto aparecen tres muertos, entre ellos Feíto; ello no obsta para que, además, Luis Naranjo dé información a las autoridades

---

<sup>170</sup> *El cronista*, Ibagué, 27 de enero de 1963, p. 6.

de las posibles ubicaciones de otros miembros de la cuadrilla de Póker.<sup>171</sup>

Evidentemente, el amor por una hija bien vale olvidar el peligro y las amenazas; Palocabildo es un corregimiento de Honda habitado por Huberto Rubiano, hombre sin piernas quien,

había establecido un modesto negocio de cantina en la cual se reunían contertulios y amigos a tomar cerveza, alegrando el ambiente una música de discos de románticos aires nativos y mejicanos. Pero como Rubiano profesaba admiración por el ilustre presidente electo Dr. Carlos Lleras Camargo [...] adquirió en un mercado vecino una grabación dedicada a aquel que con alegre música de porro o merengue salió al mercado a raíz de su elección para regir los destinos del país;<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 1, Legajo 3, Proceso contra José Vicente Ricaurte, Andrés Padilla, otros, alias "Feito", "Póker" y "Cacique", por homicidio en el ingenio El Moral, vereda Curalito Tapias, 1961. Varios casos de enfrentamientos entre familias muestran declaraciones encontradas del comportamiento de los implicados, mostrando a la contraparte como delincuentes pendencieros, justificando los homicidios, agresiones como respuestas defensivas y alegando desconocimiento de infracciones alternas, como el incendio de casas, un ejemplo se da en Prado en 1961: AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 8, Legajo 1, Proceso contra Josías Portela Cardozo, Narciso Cardozo, Julio Elías Portela Cardozo y otros por homicidio en Raimundo García, 1960.

<sup>172</sup> *Panorama*, Honda, 28 de julio de 1958, pp. 1, 3. Recuérdese que este tipo de composiciones no son raras en el país, por ejemplo, la sola victoria de Enrique Olaya Herrera provocó al menos 10 composiciones en su momento: Himno de la victoria, de Wills y Alberto Castilla con letra de Gabriel González; Canto a la victoria, de Velasco; El Guatecano, de Murillo; Olaya Herrera, de Hernando Rico; Alma nacional, de Roberto Medina; Adelante, de Martín Alberto Rueda con letra de Antonio Quijano Torres; Concentración nacional, de

y allí, el inspector de policía Daniel Bastidas, conservador, acosaba a Rubiano y termina poniéndolo preso por quince días; no obstante las denuncias de Rubiano, ante la falta de acciones sobre Bastidas, aquel decide salir de la región, dejando allí su familia y regresando sólo al cumpleaños de su hija, el 20 de julio cuando

encendió su vitrola sin calibrar y puso a voltear sus discos hasta que de contento puso el de Lleras Camargo y cuando este sonaba a su voz dio el último grito de victoria a su partido y a su presidente. Pero lo acechaba la muerte y el sargento dirigió sus pasos a la humilde tienda del mutilado por la barbarie y con altanería le exigió que se callara, que le prohibía poner más el disco y dar más gritos. Al rechazar Rubiano [...] el indignado funcionario sacó su revólver y lo descargó contra el ciudadano, [después de los hechos, se sabe que el agresor se encuentra] tranquilo paseando por las calles de Armero.<sup>173</sup>

Si bien el caso de Rubiano permite ejemplificar al amor por la hija, es necesario evidenciar en él cómo se articulan el factor

---

Cipriano Guerrero Basanta; Subiendo al solio, R. Casasbuenas; Olaya Herrera, de Fortunato Beleño Gómez y Presidente Olaya Herrera, de Alberto Urdaneta. En esta línea, en mayo de 1938 se publicó el pasillo Eduardo Santos, de Manuel Cuesta; y que Pacho Benavides compuso el bambuco Sol de junio en honor a Rojas Pinilla, el que interpretó en Palacio. CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pp. 41-49; PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su música Volumen II. Canciones y fiestas de la región Andina*, Bogotá, el autor, 1995, pp. 258-266.

<sup>173</sup> *Panorama*, Honda, 28 de julio de 1958, pp. 1, 3.

del partido y la necesidad de subsistencia de un lisiado que encuentra en una cantina la manera de sostener a la familia.

Diametralmente opuesta parece la relación de Serafín Castilla con su hija, quien tiene coqueteos con Arquímedes Lozano. Castilla, que continúa casado, pretende intimar con la hermana de Lozano e incluso le ofrece una suerte de “trueque” al joven, quien no acepta, razón por la cual Castilla prohíbe a su hija la relación con Arquímedes; de los roces habrá un enfrentamiento a machete y puñal entre los dos hombres y será Lozano quien termine en el hospital.<sup>174</sup>

Resulta pues que, aunque claramente los vínculos familiares representan acciones solidarias y defensivas, casos hay en los que estos lazos familiares no son lo suficientemente fuertes como para evitar que las rencillas pasen a mayores, como en el fratricidio de los hermanos Rodríguez en El Guamo;<sup>175</sup> ni garantizaría del cumplimiento de los deberes de hijo, por lo que Manuel Rojas, aunque no los crea criminales, sí se desahoga con su amigo Leoncio Soto y luego declarará sobre los problemas que ha tenido a causa de la ingobernabilidad de sus hijos, en especial de José Manuel (músico al que echó de la casa), capaces de

---

<sup>174</sup> Aparecen también casos en los que el desprecio por los hijos culmina en el filicidio: en Venadillo Mariela Rivera y Hernán Rodríguez optaron por matar a los hijos (de tres años uno y seis meses otro) que cada uno tenía de relaciones previas, para zanjar las discusiones que por ellos tenían. *Tribuna*, Ibagué, 29 de abril de 1956, p. 3; *El cronista*, Ibagué, 9 de enero de 1963, pp. 1, 8; 26 de enero de 1963, p. 2.

<sup>175</sup> *El cronista*, Ibagué, 15 de marzo de 1962, p. 2. Un hecho que fue noticia en 1964 que está relacionado con los lazos entre hermanos, es la solicitud del pago de la recompensa por la caída de Sangrenegra que hizo su hermano, Felipe Cruz Usma. *El cronista*, Ibagué, 5 de julio de 1964, pp. 1, 2.

agredirlo y omisos con las labores de la finca, al punto de tener que contratar gente para cumplir con sus tareas.<sup>176</sup> Un corrido mexicano, interpretado por Antonio Aguilar, parece haberse escrito para describir a José Manuel: El hijo desobediente

- Hijo de mi corazón/ ya no pelies con ninguno
- Quítese de aquí mi padre,/ que estoy más bravo/ que un león no vaya/ a sacar la espada/ y le atraviese el corazón.
- Hijo de mi corazón,/ por lo que acabas de hablar,/ antes de que raye el sol,/ la vida le han de quitar.

Aquí, al igual que en otros temas mencionados que involucran a los hijos calavera, como en la citada Consejo de oro en el que el protagonista, después de ver que en la cárcel sólo la madre le acompaña, aconseja al joven amigo dejar la vida licenciosa y dedicarse al cuidado de la madre, aparece la moraleja del castigo por la desobediencia a los padres.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 4, Proceso contra Hernando Murillo, Bernabé Quintero. Alias "El Diablo" y Carlos Arturo Oviedo Rojas, por homicidio de José Calixto Caicedo Torres, 1963. Algo interesante en este expediente es que dentro de los revisados es el único que presenta una abogada defensora.

<sup>177</sup> A pesar de estas letras aleccionadoras frente a la desobediencia, también se celebra con ánimo fiestero que el trabajo sea un enemigo porque, como dice El negrito del Batey, "el trabajo lo hizo Dios como castigo" o la ironía que manifiesta Rafael Escalona en relación con el estudio en El bachiller: "Como yo no tengo grado de bachiller/ en el Valle dicen que no puedo enamorar,/ mira cómo quieren las mujeres el papel/ ¡con tanto de sobra que se da en el basural!".

Las tensiones entre el respeto por la madre, los deberes por el esposo, las diferencias entre hermanos y el afán del dinero se pueden ver en el embrollo que circunda la muerte de María de la Cruz Galindo viuda de Reyes, complejo dada la cantidad de testimonios de descargo y la relevancia que tiene dentro del caso el testimonio de una nerviosa niña. La matrona es asesinada en su casa, según las primeras denuncias por cuadrillas que irrumpieron en su habitación, no obstante, a pesar de haber varios empleados de la finca durmiendo en la casa, sólo el yerno (Eduardo Patiño) y las nietas son testigos del hecho. El asunto tomará forma más adelante cuando una hija de la occisa, quien vive con su esposo que es policía, declara que Patiño buscó a su marido para proponerle matar a Galindo con el fin de vender las propiedades de la mujer y condonar las deudas que tanto él como su padre tenían con ella; ante la negativa del agente, los indicios señalan que el cuñado, Eduardo Patiño, contrató bandidos reconocidos de la zona, Rovira, Tolima, lo cual concretaron en julio de 1963. Es posible que, de haberla oído, a Patiño le hubiera gustado la canción de música caliente *El pájaro macuá* que habla de la brujería que le hizo la suegra para casarse y de la poca libertad que tiene el protagonista para salir a divertirse, como sí lo hacen los amigos "con sus morenas".<sup>178</sup> En el trascurso del proceso hay testimonios que muestran a Patiño influenciando testigos y representantes de la justicia; a pesar de ello, sobre todo por

---

<sup>178</sup> Al parecer hay dos canciones distintas con este título o el título de *Un pájaro macuá*, una aparece como composición de Estercita Forero y la otra de José A. Bedoya; la de Forero seguramente sea la interpretada por Aníbal Velásquez y la de Bedoya cuenta con versiones del propio autor y de Lucho Bermúdez, ésta es a la que se hace referencia.

las contradicciones en las declaraciones de las nietas, hacen que el caso sobresea.<sup>179</sup>

Se dirá en el expediente del caso que se viene refiriendo que la esposa del policía había sido prostituta antes de organizarse con el agente, mostrando cómo el hecho no fue tara para establecer una vida marital, tal vez como la que propone Agustín Lara en el bolero cantado por Toña la Negra y que formó parte de la película del mismo nombre: Callejera

Deja que me llene de mirarte toda/  
que mire tus ojos borrachos de angustia/  
que al besar tu boca trasnochada y mustia/  
te robe en un beso todo el corazón/  
No quiero que rondes más estos rincones/  
porque el solo hecho de que me abandones/  
me dará zozobra/  
te busco y no te hallo/  
me volveré loco/  
loco de pasión.  
Si eres la callejera, ¡qué me importa!/  
si eres una cualquiera, yo bien lo sé/  
si ensangrentó el dolor tu vida rota/  
debes aún tener el alma blanca.  
Si eres la callejera, ¡qué me importa!/  
si mi cariño tornó tu estigma en felicidad/  
Si eres la callejera, si eres una cualquiera:  
nada me importa/  
yo así te quiero ¡Qué más me da!

Por otro lado, el amor insano e idealizado está presente: matar y morir por amor. Algo de eso, o quizá de ambición, hace que una empleada doméstica, enamorada de su jefe, intente matar a la esposa de éste poniéndole vidrio molido en

---

<sup>179</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 7, Legajo 3, Proceso contra Eduardo Patiño Murillo, Noé Olivar Sandoval, Celso Olivar Sandoval por homicidio y robo, en compañía de cuadrillas, 1963.

el desayuno,<sup>180</sup> con la esperanza de quedarse con el marido. Volviendo a *La callejera*,<sup>181</sup> la ilusión de encontrar un amor que lleve a una vida mejor, es una idea presentada en las películas y en las canciones como la que está en mención y no es descabellado, en este sentido, suponer las ilusiones que se pudo hacer la empleada doméstica con su jefe.

Muestra del amor insano son Cristina Turriago, que hiere con navaja a Ignacio Luna cuando él le manifiesta sus intenciones de acabar la relación que sostienen;<sup>182</sup> y Ernesto Devia Quimbaya, quien le asesta 27 puñaladas a Ana Felisa Varón porque “estaba tragado de ella y no me correspondía”.<sup>183</sup> Pero esta relación del amor y la muerte, sobre todo se refleja en las múltiples historias de suicidios<sup>184</sup> con veneno en casos de mujeres y con cuchillos y armas de fuego en hombres que, solos o tras matar a su pareja, acaban también con su vida.

Tal cual sucede en el Salado cuando el agricultor Rafael Gaviria, de 48 años de edad, decide suicidarse con su escopeta

---

<sup>180</sup> *Tribuna*, Ibagué, 5 de mayo de 1956, p. 3.

<sup>181</sup> La canción cuenta con la respuesta agradecida de la mujer salvada de la calle: Yo fui la callejera, que interpretó la India de Oriente con el trío La rosa.

<sup>182</sup> *Tribuna*, Ibagué, 28 de abril de 1956, p. 3.

<sup>183</sup> *Tribuna*, Ibagué, 18 de mayo de 1956, p. 1.

<sup>184</sup> En las cercanías de la capital de la república se encuentra el Salto de Tequendama, que fuera lugar predilecto para el suicidio de enamorados y que supuso la composición de *Me voy pa'l salto* (o *Me voy pa'l salto mi vida*), de Alfonso Garavito, interpretada por la orquesta de Eduardo Armani y por Noel Petro; que hace mofa de esa decisión: “¡Qué risa me da/ el que se suicida!/ de gallo no es na'/ y mucho e' gallina”.

de fisto al no soportar que su mujer se hubiese ido;<sup>185</sup> igualmente por motivos sentimentales parecen haber sido varios suicidios por la ingesta del raticida "Exterminio".<sup>186</sup> Las primeras líneas de *Destinos paralelos*, pasodoble cantado por el colombiano Pepe Quintero, son muy dicientes con respecto al valor de la mujer impoluta: "tienes los ojos tan bonitos vida mía/ es tu inocencia y tu dulzura sin igual/ con la pureza de tu boca me cautivas,/ eres la fuente que me da felicidad"; y la falta de esa "pureza" hace que Elena se envenene con Pholidol ad portas de su boda, antes de que el novio se enterara de que ya no era virgen, de cuenta de la relación con un policía que la abandonó después de prometerle matrimonio.<sup>187</sup> Esta idealización del amor se instaura desde muy temprana edad: en San Miguel de Perdomo, con apenas 9 años de edad, Graciela Ramírez, a causa de la atracción que sentía por un hombre mayor, dijo a sus hermanas que se iría al cielo y bebió algo que mezcló en la aguadepanela, para morir encerrada en su cuarto.<sup>188</sup> Miseria,

---

<sup>185</sup> Jesús Olivares, en cambio, por los problemas conyugales, decidió lanzarse a las ruedas de un tren. En otras ocasiones la separación tiene matices menos románticos: durante la inspección para la separación de bienes entre Blanca Olivia Barón y Samuel Cárdenas, el exesposo monta en cólera y trata de atacar a la mujer y los funcionarios con un machete. *El cronista*, Ibagué, 26 de enero de 1963, p. 3; 20 de octubre de 1964, p. 3; 20 de septiembre de 1963, pp. 1, 8.

<sup>186</sup> *El cronista*, Ibagué, 1 de septiembre de 1964, pp. 1, 8; 28 de octubre de 1964, p. 3.

<sup>187</sup> *El cronista*, Ibagué, 24 de noviembre de 1964, p. 3, 7; los suicidios femeninos ya sea con veneno o con "totes" resultan un largo etcétera v.g. *El cronista*, Ibagué, 15 de enero de 1965, pp. 3, 7; aunque el motivo no solo es el despecho, también los celos, *El cronista*, Ibagué, 24 de febrero de 1965, p. 3.

<sup>188</sup> AHI, FJ, Estante 1.4, Balda 1, Caja 123, Legajo 2, Proceso [en] averiguación de responsables del delito de asesinato en envenenamiento en el occiso (a) Graciela Ramírez, 1952.

un bolero que pudo oírse interpretado por el trío Los Panchos y también en la voz femenina de María Luisa Landín, cierra su historia con una descripción que podría agrupar la forma de pensar de este grupo de despechados: "Miseria que llena de espanto, porque no me quieres./ Miseria que es odio y es llanto, porque se quién eres/ Quién sabe hasta cuándo, seguiré esperando,/ Que cambie mi suerte, o venga la muerte, como bendición".

"Así es como se paga", dirá Sigifredo Castaño antes de pegarse un tiro en Cajamarca. Un farmaceuta de la localidad y amigo del suicida, constata la afición de éste por el tango y agrega que le aconsejó dejar de oír esa música, a lo que Castaño contestaba: "no, el corazón manda"; ya en una ocasión anterior había roto una taza de café para infligirse heridas,<sup>189</sup> se había tirado de un puente y mencionado varias veces sus intenciones; así, tras una jornada de varios tangos, como atestigua la copera que lo atendió, Castaño puso fin a sus días.<sup>190</sup> Similar es el caso al de Germán Colorado, agente del SIC (Servicio de Inteligencia Colombiano)<sup>191</sup> asignado en 1960 a Fresno, que en la cantina Copacabana pone Ódiame y, a pesar de las promesas hechas a su mujer por las obligaciones con su hijo, vuelve al juego de la ruleta rusa, sólo que en esta ocasión, añadiendo cada vez

---

<sup>189</sup> Algún amante de la música cantinera podrá evocar inmediatamente La coparota, de Benito de Jesús. El compositor de Nuestro juramento y otros tantos boleros, fue parte del boricua Trío Vegabajeño desde sus inicios en 1943 y hasta 1965, no obstante no se identificaron registros de grabaciones de la canción La coparota dentro del período.

<sup>190</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 117, Legajo 12, Proceso contra y/o averiguaciones de los responsables por la muerte de Sigifredo Giraldo Castaño, 1963.

<sup>191</sup> Ente predecesor del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS).

un cartucho a su revólver... un amigo le acicalará el cabello al cadáver antes de que se lo lleven de la cantina,<sup>192</sup> tal vez en contravía de lo que la canción que había pedido Colorado rezaba: "qué vale más yo humilde y tu orgullosa/ qué vale más, tu débil hermosura./ Piensa que en fondo de la fosa/ llevaremos la misma vestidura".

Sigifredo Castaño y Germán Colorado encuentran en las músicas viajantes una forma de vivir su sufrimiento, un sufrimiento que pide odio antes que indiferencia, en el que el corazón está por encima de la vida misma y en el que, siempre acompañados de licor, no encuentran otra salida que la de la muerte, anunciada por ambos en previas ocasiones; una posible aproximación a los pensamientos de estos hombres la da un aparte del tango Sombras nada más: "y estoy en vida muriendo/ y entre lágrimas viviendo,/ el pasaje más horrendo/ de este drama sin final"; cabría preguntarse si la muerte de Castaño no encierra también alguna relación con el honor, al ser sus últimas palabras "así es como se paga", y aunque es factible suponer que piensa en el mal pago que le han dado o, por el contrario, que está saldando una deuda, no se sabe con exactitud, porque el expediente sobre su muerte no permite constatarlo.

El caso de Enrique Bonilla, en Piedras, da la posibilidad de ver mejor los matices de los amores obsesivos. Según cuenta la madre de Bonilla en 1956, él perdió la razón a causa de Carmen Elisa Tafur, una joven de 16 años: sufría de los nervios, se levantaba a fumar y a "agarrar camino en su cicla", "esa

---

<sup>192</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 86, Legajo 4, Proceso contra y/o averiguación por la muerte de Germán Colorado, 1960.

muchacha lo embobó”, “lo dañó”, en la primera borrachera que cogió se salió en calzoncillos, y luego no se acordaba, dejaba herramientas sin saber en dónde, además,

vivía obsesionado por un disco que cada vez que lo oía se hiba [sic] para la casa me sacaba al patio para que lo oyera ya que estaba sonando en la vecindad, y me decía mamá póngale cuidado que es muy bonito.<sup>193</sup>

Bonilla, quien había llevado vida marital con la joven que lo había abandonado y traicionado con otros sujetos, la siguió y acosó al punto de que Tafur recién había puesto una denuncia al respecto. “Aburrido yo porque no la podía olvidar y entonces obté [sic] por quitarle la vida y matarme yo también para acabar con ese tormento”, “maté a la muchacha y yo no me pude matar”; pero no porque no lo haya intentado ya que tras apuñalarla se propinó varias heridas y gritaba a la policía que lo mataran y lo metieran en el mismo hoyo con ella.<sup>194</sup> El abogado de Enrique Bonilla entiende su sentimiento y procura que el jurado entienda también que este joven no es responsable sino de ser víctima de una mujer mala y

que si mató, mató por pasión y por amor [...] Bonilla, señor Juez, mató en un estado de tremenda emoción física y psíquica. –Acababa de ser víctima por su más alto

---

<sup>193</sup> Lastimosamente, no aparece en el Archivo el nombre de la canción que ocupaba la mente de Bonilla. AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 3, Caja 46, Legajo 4, Proceso contra Enrique Bonilla Montero por homicidio en Carmen Elisa Tafur, 1956, f. 63-63v.

<sup>194</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 3, Caja 46, Legajo 4, Proceso contra Enrique Bonilla Montero por homicidio en Carmen Elisa Tafur, 1956, f. 4-14.

amor de una denuncia de policía. – Había sido vejado, traicionado y ridiculizado como varón frente a los otros varones de su pueblo. –El hecho criminoso se desató automáticamente al instante mismo de producirse la ofensa del denunciado y a la salida de la Alcaldía.<sup>195</sup>

Ejemplifica este caso el entramado de las representaciones sociales, cómo no evidenciar que aquí la obsesión del joven Enrique Bonilla se ve atravesada, o al menos así lo hace notar el abogado, por la aficción de su honor y su valor, esperando que la relevancia de estos en la vida de un hombre sean atenuantes ante los ojos de sus pares, los jurados.

Aunque por lo que insinúa, la canción fue escrita originalmente para una prostituta, algo de identificación podría haber encontrado Bonilla en el bolero *Pecadora*, de Agustín Lara y con versiones para entonces de Pedro Vargas, Leo Marini y de Libertad Lamarque, cuando inquiere el autor, después de una sentida descripción de la bella de la mujer: “por qué te hizo el destino pecadora,/ si no sabes vender el corazón”.<sup>196</sup> Quizá esa falta de comprensión es la que hace que se reproche al corazón su incapacidad de aceptar la pérdida, como lo hacen las Hermanas Águila con el bolero de Abel Domínguez que también cantara María Luisa Landín, *Hay que saber perder*, porque al final, dice, “no hay que llorar,/ hay que saber perder,/ lo mismo pierde un hombre que una mujer”.

---

<sup>195</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 3, Caja 46, Legajo 4, Proceso contra Enrique Bonilla Montero por homicidio en Carmen Elisa Tafur, 1956, f. 77-79.

<sup>196</sup> “Mejor me dieras mil puñaladas,/ mil puñaladas en el corazón,/ pero no quiero más tu desprecio/ porque me matas/ sin compasión”, es la estrofa que cierra *Mil puñaladas*, ranchera popularizada en Colombia por Antonio Aguilar y por las hermanas Lima bajo el nombre de *Las Atlitqueñas*.

Se hace evidente que, en efecto, la educación sentimental latinoamericana de la época, está relacionada con la confluencia intermedial del cine, la radio, los discos y los impresos, que como resalta De la Peza se da en un espacio de negociación, apropiación y producción de sentidos por parte de los sujetos individuales y sociales, fruto de la comunicación de prácticas culturales<sup>197</sup> a través de los medios mencionados; el sentimiento de dolor amoroso que quita la vida no es un asunto que sólo aparezca en la "cursilería" del bolero o en la "tragedia" del tango;<sup>198</sup> el pasaje llanero *Nostalgia de Efraín Azabache*, que participó en 1964 en el festival de la canción de Villavicencio, le dice al sujeto de la inspiración: "Ay amor... no me hagas más sufrir,/ ay amor... no me hagas más llorar,/ que ya no quiero esta vida estando sin tu querer./ Quisiera tenerte aquí, tenerte entre mis brazos/ besar esa roja boca, besarte hasta morir";<sup>199</sup> y aún más explícita será la historia de Rosa Carmela, grabada por Luis Ariel Rey con Los Llaneros, quien murió por su amor por el varonil coprotagonista de la historia, Alberto Valbuena.

Y el dolor del amor, la ausencia y la traición también está en las rancheras como *Noches tenebrosas*, del mexicano Domingo Valverde Ozuna, a la que se ha mencionado anteriormente por

---

<sup>197</sup> DE LA PEZA, María del Carmen, "El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. VI, No. 17, Universidad de Colima, México, 1994, pp. 297-308.

<sup>198</sup> Que confluyen en *Sombras nada más*, difundida como tango y como bolero: "quisiera abrir lentamente mis venas,/ mi sangre toda verterla a tus pies,/ para poderte demostrar que más no puedo amar,/ y entonces, morir después."

<sup>199</sup> *El candil*, Villavicencio, mayo 22 de 1965, p. 6.

ser causa de una pelea en una cantina; allí el protagonista canta su despecho, diciéndole a la interpelada que debe pedirle perdón a Dios por su falsedad aunque, al final, igual que en el tango La tísica, se muestra condolencia:

En una noche tenebrosa y fría,/ cuando las horas en  
silencio me pasaban,/ las once y media en un reloj tal  
vez serían/ ... los aleteos de un cenizontle<sup>200</sup> que vagaba.  
A una mujer mi amor le había ofrecido:/ juré quererla  
mientras fuera firme,/ yo sin saber que en su pecho ha-  
bía escondido,/ el aguijón de una serpiente para herirme.  
Anda mujer con dios que te perdone,/ ya no quisiste vivir  
de mis pobrezas,/ tal vez otro hombre te prometería  
riqueza./ Yo no te ofrezco más que un pobre corazón.  
Anda mujer con dios que te perdone,/ ya le rompiste a  
mi pecho las cadenas,/ ya en mi mano una carta escrita  
llevo./ donde me dices: anda joven y no temas.  
Anda mujer con dios que te bendiga,/ ya no quisiste  
tener un fiel amigo/ y en esta piedra con mi propia mano  
escribo:/ ta's perdonada levanto tu castigo.

Hasta el momento, se ha visto cómo la familia se presenta como una institución que obliga solidaridad y respeto, aunque las licencias masculinas de amoríos sean toleradas; y en razón de ese vínculo, la defensa y rescate de esposas, madres e hijas es una obligación, aunque también se ha mostrado cómo se dan múltiples excepciones a estas reglas, sobre todo, a causa del dinero. En el mismo sentido, la amistad y el compadrazgo,

---

<sup>200</sup> Las versiones mexicanas utilizan el término cenizontle, la de Olimpo Cárdenas dice sinsonte.

que tienen punto de encuentro en el licor, significan acciones solidarias que se verán alteradas y terminarán en confrontación, en la mayoría de los casos, por problemas amorosos. En cuanto al amor, o mejor, la idealización del amor y el deseo del sujeto amado, desemboca más de una vez en el suicidio.

Estos elementos no distan mucho de los mensajes de las canciones que muestran el valor de la madre y la muestran como la expresión máxima de fidelidad, el castigo para el hijo desobediente, la satisfacción de la muerte del traidor o la propia e, incluso, la permisibilidad frente al hombre mujeriego, asuntos expresados en aires andinos, boleros, tangos y canciones tropicales por igual. Pero, a la vez que se presenta a la mujer sumisa que debe aceptar todo lo que haga su hombre o que espera ser rescatada en medio de un idilio, aparecen también mujeres que van asumiendo, cada vez más, un rol protagónico en las relaciones amorosas, con capacidad de defender o abandonar al ser amado, asunto que es evidente, sobre todo, en las músicas mexicanas y en el tango, este protagonismo, que se ve en las mujeres que defienden a sus parejas e hijos, tiene en las músicas viajantes una voz que expresa la inconformidad por sentirse menospreciadas y su capacidad de retaliación.

# Capítulo 6

## Capítulo 6. La subsistencia

### La tierra

La tierra, espacio de vivienda y escenario de supervivencia, está en el centro de la problemática del país en el transcurso del período que tratamos, como dice Fernán González, al hablar de la modernización y la violencia desde la República Liberal hasta la caída de Gustavo Rojas Pinilla, asegura que los gobiernos de los liberales Enrique Olaya Herrera, Alfonso López Pumarejo y Eduardo Santos y los conservadores Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez, estuvieron atravesados por:

Los problemas en torno a la colonización campesina y la adjudicación de baldíos en territorios fronterizos con las zonas más integradas del centro del país, específicamente las del espacio andino, caracterizado por la concentración de la propiedad de la tierra y una creciente explosión demográfica del mundo campesino.<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Fernán, *Poder y violencia...* p. 249. Dirá Jorge Orlando Melo frente a la reforma agraria durante el Frente Nacional: "se aprobó en 1961, con cierta timidez pero con el apoyo muy enérgico del

No es inocuo que las *Leyes del Llano*, recogidas por Reinaldo Barbosa en *Guadalupe y sus centauros*, se ocupen en buena medida del trabajo del Llano, de los roles en función del hato y las formas de supervivencia que en éste se dan.<sup>202</sup> Tampoco que la tierra esté en el centro de varias canciones de ánimo guerrillero como en este aparte del Himno guerrillero recogido en el sur de Tolima para el informe *La violencia en Colombia*

Soy soldado y combato en los campos/ de mi patria  
que he de liberar,/ donde el más pobretón de Colombia/  
tenga tierra, derechos y paz.

---

presidente Lleras Camargo. Ante la actitud del presidente Valencia, que simplemente la ignoró, se volvió a aprobar reformada en 1968 [...] y los intentos de aplicarla despertaron la resistencia de fondo del conservadurismo que la enterró para siempre en el gobierno de Misael Pastrana. La imposibilidad de esta implementación, dice Albert Berry, fue "el error más grande y dañino para el futuro de la sociedad colombiana". Ver: MELO, Jorge Orlando, "Los límites del poder bajo el Frente Nacional", en CABALLERO ARGÁEZ, Carlos, PACHÓN BUITRAGO, Mónica y POSADA CARBÓ, Eduardo (comp.), *Cincuenta años de regreso a la democracia. Nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2012, p.155; BERRY, Albert, "La tragedia de la reforma agraria en el Frente Nacional", en CABALLERO ARGÁEZ, Carlos, PACHÓN BUITRAGO, Mónica y POSADA CARBÓ, Eduardo (comp.), *Cincuenta años de regreso a la democracia...* p. 296.

<sup>202</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros... Las leyes del Llano* son una serie de normas surgidas de los encuentros de los guerrilleros liberales de los Llanos Orientales colombianos para regular la vida en estos territorios; al respecto plantea Orlando Villanueva que fueron formas de resistencia, impregnadas de ideología liberal, gaitanista, con algunas medidas comunitarias y socialistas, que obedecieron a la necesidad de organización guerrillera y al deseo del restablecimiento de las cosas "como debieran ser". VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 314-324.

Yo desciendo de aquellos muchachos/ que enterraron  
el yugo español;/ de Galán traigo el odio a los amos/ el  
coraje de Tulio Varón.<sup>203</sup>

Esta letra se canta sobre la música de El pirata (Himno del pirata, Canción del pirata o Soy pirata), una canción aprendida en las escuelas colombianas desde mediados de los 30 del siglo XX en la que los padres, Dios y la guerra rigen la vida:

Soy pirata y navego en los mares/ donde todos respetan  
mi voz./ Soy feliz entre tantos azares/ y no tengo más  
leyes que Dios.

A la luz de la pálida luna,/ en un barco pirata nací/ ¡A  
bogar! fue la voz que en mi cuna:/ escuchando a mi  
padre aprendí.

De la guerra los crueles horrores/ en silencio me hacía  
contemplar./ Cuantas veces me dijo: ¡no llores!/ ¡Los  
piratas no saben llorar!

Cuando niño a rezar me ponía/ y mi madre empezaba  
a cantar./ Era tanta mi dulce alegría,/ que no hallaba  
más dicha que el mar.<sup>204</sup>

En ese sentido, conservar, adquirir o cuidar la tierra para garantizar la subsistencia propia y de la familia, también vale

---

<sup>203</sup> Hay presencia de una canción similar en los Llanos llamada Puerta al sol. GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo... pp. 237-238.

<sup>204</sup> Al menos en los años 80 del siglo XX todavía se seguía enseñando esta canción a los niños en los primeros años escolares.

quitar o exponer la vida,<sup>205</sup> tal cual lo demuestran José Ignacio Briñez y su cuñado Ismael Tique que aparecen muertos en un potrero: sus homicidas, Víctor Loaiza y Dimas Tique, dicen que fueron sorprendidos carneando ganado; la familia Briñez, por su parte, dice que los homicidas, empleados por la familia Moncaleano, habrían sonsacado a los jóvenes de la casa con la excusa de una "comisión". La maraña del caso, que concluye sin condenados, devela los intereses de la familia Moncaleano por apropiarse de tierras de otros campesinos (a los que acusan de comunistas) y las amenazas públicas de muerte que han hecho en la búsqueda de ese cometido, el caso también devela la complicidad del alcalde y el sacerdote del municipio de Coyaima en 1960, quienes apoyando a los Moncaleano, obstaculizaron la exhumación de cadáveres para la investigación o la judicialización de asesinatos previos a la muerte de Briñez y Tique en los que aparecen los mismos sospechosos y que, al parecer, obedecen a la misma disputa de tierras. Por otro lado, aunque fácilmente podría ser consecuencia de las presiones e influencia de los Moncaleano, el expediente muestra un número importante de acciones contra los Briñez y varios integrantes de la familia que han pasado por la cárcel, sobre todo por el crimen de abigeato.<sup>206</sup> Adquirir la tierra, pues, como lo mostró anteriormente el caso de Eduardo Patiño<sup>207</sup> y ahora el de los Moncaleano, justifica el homicidio.

---

<sup>205</sup> Y las canciones compuestas en el país cargan con esta visión, de ahí la presencia constante de composiciones relacionadas y con imágenes referidas al cultivo (café, algodón, frutal, caña), a la pesca, las cabañas y los bohíos, tanto en las composiciones andinas como en las del caribe.

<sup>206</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 6, Legajo 2, Proceso contra Víctor Loaiza, Alejandrino y Dimas Tique Luna y Juan de la Cruz Luna Chico, por la muerte de José Ignacio Briñez Cumaco, Ismael Tique Chico, 1960.

<sup>207</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 7, Legajo 3, Proceso contra Eduardo Patiño Murillo, Noé Olivar Sandoval, Celso Olivar Sandoval por homicidio y robo, en compañía de cuadrillas, 1963.

Vale la pena recordar que en 1962 se difunde en el país la canción ganadora del Festival de Villavicencio, compuesta por José A. Morales, *Ayer me echaron del pueblo*, que deja ver cómo Morales, así como Álvaro Dalmar, toman riesgos para acercar las músicas andinas a la cotidianidad de las poblaciones, tratando en ellas temáticas hasta entonces inéditas:

Ayer me echaron del pueblo porque me negué a firmar/  
la sentencia que el alcalde a yo me hubo de implantar,/  
porque tuve con mi mano al patrón que castigar,/  
cuando quiso a mi familia/ llegármela a irrespetar.  
Porque uno es pobre y carece/ de fincas como el pa-  
trón,/  
"tan creyendo que por eso, también le falta el  
honor./  
Entonces hay que enseñarle que en cuestiones  
del amor/ to'íticos somos iguales y tenemos corazón.  
Ayer me echaron del pueblo/ mañana yo he de volver,/  
porque allá dejé mi rancho mis hijos y mi mujer./  
Y Diosito que es tan bueno me tendrá que perdonar/ todo lo  
que hice y lo que haga,/  
en defensa de mi hogar.

Es imposible, entonces, según la canción de Morales, abandonar a la familia y los medios para sostenerla, aún en contra de la ley o bajo el riesgo del conflicto; en este sentido, el periódico capitalino *El campesino*, al hablar de los "refugiados",<sup>208</sup> es decir, de los campesinos forzados a trasla-

---

<sup>208</sup> El asunto fue preocupación central del periódico durante 1958, al igual que la presencia comunista en Tolima (en la que cuentan indistintamente a guerrilleros y bandoleros como Varela, Chispas, Resorte o Gavilán), vg: *El campesino*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 27 de julio de 1958, p. 5; 17 de agosto de 1958, p. 2; 7 de septiembre de 1958, pp. 1, 3; 7 de septiembre de 1958, p. 13; 5 de octubre de 1958, p. 2; 5 de octubre de 1958, p. 12.

darse a las ciudades, sostiene que “Un hombre acostumbrado a una radicación campesina, independiente y bien provista, difícilmente se adapta a otros modos de vida. Prueba de ello es su tendencia a volver. Muchos, aun corriendo grandes peligros, han vuelto a sus fincas”;<sup>209</sup> en medio, sin duda, del Anhelito infinito que expresaran Garzón y Collazos en ritmo de pasillo: “juntos entre la selva y la llanura/ la montaña y el río armar mi predio/ y no volver a la ciudad impura/ que me ha llenado el corazón de tedio”; no obstante, dirá el *informe de La Violencia*, hubo “radicales cambios en el concepto mismo de propiedad, al justificar el despojo de lo ajeno y relajar la noción de obligatoriedad en los compromisos contractuales de mayordomía”.<sup>210</sup>

Esta contradicción también se ve en la música andina colombiana, cuando Espinosa y Bedoya aún popularizan En la romería (o Chinita querida), el bambuco de Alejandro Wills, en el que el enamorado va por su mujer para regresarla al bohío, al sembrado, cuya cosecha será vendida para comprar la ropa del matrimonio; y el torbellino de autoría de Francisco Crisancho Camargo, Ay, ay, ay mi palomita, habla de la mujer que ha dejado de lado las costumbres del campo, y ya no baila torbellino por bailar mambo; además en el bolero Muchacha de pueblo, cantado por Gilberto Urquiza, que muestra la tristeza que le inspira la vida de una joven campesina en la capital.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> *El campesino*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 17 de agosto de 1958, p. 3.

<sup>210</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... p. 298.

<sup>211</sup> El bolerista cubano también popularizó *Boda negra*, una tétrica historia de amor en la que el enamorado desentierra el cadáver de su prometida para llevarlo a su cama y morir junto al esqueleto de la amada; el bambuco *Serenito de mayo*, cantado por Garzón y Collazos hace mención, igualmente, a la amada en el camposanto.

Si la tierra significa la subsistencia, las invasiones son un mecanismo expedito para acceder a ella, sin importar que sean terrenos considerados parte de haciendas, o baldíos, se dan asentamientos por parte de grupos y familias campesinas, varias de ellas protestando por la falta de acción del Incora (Instituto Colombiano de la Reforma Agraria), que llevaron a la represión de estas acciones por parte del gobierno.<sup>212</sup> Luis Flórez, miembro de la Comisión Nacional de Folklore, hace alusión a este tema cuando habla de los campesinos de Coyaima (Tolima) en un artículo sobre la alimentación del lugar:

Muchos de ellos no se llevan bien con los sujetos que han logrado cierta fortuna ni con los funcionarios públicos, debido en varios casos a problemas de propiedad de tierras (muchos de ellos perdieron las que poseían, en transacciones un poco oscuras y desde tiempos atrás); también por cuestión de cultivos en tierras arrendadas y hasta por ejercicio indiscreto o inequitativo de la autoridad. Con frecuencia toman clandestinamente de los propietarios vecinos alguna res u oveja así como maíz y plátanos, mas no para negociar con eso, no para venderlo sino para consumirlo en su alimentación. Puede ser que lo hagan en situaciones de hambre, por

---

<sup>212</sup> *El cronista*, Ibagué, 18 de enero de 1963, p. 1; 20 de enero de 1963, p. 2; 24 de enero de 1963, pp. 1, 8; 25 de enero de 1963, p. 2; 15 de febrero de 1963, p. 3; 16 de marzo de 1963, p. 1, 8; 31 de mayo de 1963, p. 3; 22 de septiembre de 1963, p. 5; 27 de septiembre de 1963, pp. 1, 8; 9 de septiembre de 1964, pp. 1, 8; 18 de febrero de 1965, p. 3. Algunas notas sobre la relación invasiones de haciendas, desalojos y crecimiento de guerrillas pueden verse en GONZÁLEZ CALLE, Jorge Luis, *De la ciudad al territorio La configuración del espacio urbano en Ibagué 1886-1986*, Ibagué, Aquelarre-Universidad del Tolima, 2006, pp. 61-62.

su relativo desgano para el trabajo y por circunstancias más o menos diversas y complejas de la cuales no estoy bien enterado. De vez en cuando algunos campesinos se conjuran para asaltar algún "rico" de la comarca [...] en horas nocturnas, ebrios de aguardiente oficial y armados de palos y machetes [...] *Algunos bailan bambuco y torbellino en ciertas fiestas*. En la vida diaria manifiestan poca iniciativa y mucha indolencia.<sup>213</sup>

Imagínese, en el mismo sentido, la relación del veguero en los Llanos, cuya función de siembra y aprovisionamiento es considerada en la parte baja de la escala social del ható.

Esa duda y desconfianza del trabajador frente al acomodado se ve recogida en el tango *Jornalero*, cantado por el chileno Pepe Aguirre<sup>214</sup> con la orquesta de Porfirio Díaz, en el que se habla, cosa curiosa, del premio que brinda "el instinto burgués", recalcando que la riqueza obtenida por unos es fruto del trabajo de los honrados y humildes, aunque la única esperanza de igualdad al trabajador está "en el otro mundo":

Trabaja y trabaja semanas enteras/  
girando la fragua,  
golpeando el cincel,/ hoy cumple veinte años de dura  
tarea,/ veinte años de yugo en el mismo taller.

---

<sup>213</sup> FLÓREZ, Luis, "Alimentación en Coyaima, Tolima", en *Revista Colombiana de Folclor*, Primera época, Vol. 1, No. 3, Bogotá, Instituto Etnológico y de Arqueología-Ministerio de Educación, 1948, p. 185. Subrayado propio.

<sup>214</sup> El cantante se instalará en Medellín desde mediados de los años 70 del siglo XX donde permaneció hasta su muerte en 1988.

Recibe amarguras como recompensa,/ hasta el desahucio por su vejez,/ este es el premio que muchos reciben,/ premio que brinda el instinto burgués.

Jornalero,/ al juzgar por lo que he visto,/ al juzgar por lo que he oído,/ la verdad voy a decir,/ es amargo cuando dice un holgazán:/ si te gusta bien y si no te vas.

Caballero,/ que mirás como al descuido/ a esos hombres tan honrados/ que te han hecho enriquecer,/ la nobleza no permite este refrán:/ si les gusta bien y si no se van.

Aquellos que sólo ambicionan dinero/ se creen inmortales, se creen superior,/ a pobres y humildes que lo enriquecieron/ perdiendo su fuerza y la juventud.

Pensá caballero que tarde o temprano/ nos llega la muerte y es sin excepción,/ en el otro mundo somos todos iguales,/ el pobre y el rico ante nuestro señor.

Aunque la noticia anuncia como causa posible diferencias personales, la muerte de dos indígenas a bala y machete en el municipio de Coyaima pudo estar relacionada con las disputas que se han venido generando en la zona de cuenta de la repartición de la tierra entre agricultores, ya que al parecer hay instigadores buscando sacar provecho de este proceso alterando tales negocios.<sup>215</sup> No tan complejo, pero igual de diciente, es que por un incidente de linderos en casas urbanas de la ciudad de Ibagué, Hortencia Carrillo de Walteros haya sido atacada y muerta en presencia de su hijo por Pablo Vicente Lozada; Lozada atacará también al esposo de Carrillo, quien resulta herido, pero es salvado por la policía antes de que se mezcle en la trifulca Miguel Antonio Lozada, hijo de Pablo,

---

<sup>215</sup> *El cronista*, Ibagué, 5 de enero de 1963, p. 3; 8 de enero de 1963, p. 3.

que apareció durante el incidente cuchillo en mano;<sup>216</sup> una vez más se concentran en un caso el asunto de la subsistencia y la solidaridad familiar, en este caso, para atacar a los Carrillo Walteros.

Según Reinaldo Barbosa, en los Llanos, a pesar de las diferencias, el uso colectivo de la tierra, independientemente del poder que da la posesión de reses, forma parte de *la ley del llano*, del derecho consuetudinario, por lo que la restricción al veguero y al pequeño propietario del uso de las aguas, pastos y pies de monte, será razón de conflicto.<sup>217</sup> La historia regional llanera, dice Barbosa,

no se concibe sin hablar del trabajo del llano [...] Riesgos, travesías, aventuras, destreza en el manejo de reses y caballos, están siempre presentes como un rito mágico de la conversación [...] la memoria colectiva o el archivo histórico empiezan a llenarse de cantos y corridos, cuentos y leyendas sobre como trajeron aquí la primera mula de silla con que fundaron el llano.<sup>218</sup>

Pero esa relación constante con la tierra no se ve sólo en el Llano, piénsese en el sentido de canciones como *Matica de caña dulce* (de José A. Morales y con varias versiones), que ponen de intermediarios a elementos naturales del paisaje andino con los sentimientos de amor y libertad; la caña es necesaria para la construcción de casas, para la elaboración de panela,

---

<sup>216</sup> *El cronista*, Ibagué, 5 de enero de 1963, p. 3.

<sup>217</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* pp. 46-45.

<sup>218</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 52.

la fabricación de azúcar y aguardiente y, en la composición de Morales, debe ser mensajera de los recados de amor del protagonista a cambio de evitar ser cortada.

La subsistencia es, en sí misma, por lo que implica en tradición y riesgo el trabajo del llano, sinónimo de hombría y razón de honor, como lo indica el corrido del folclor recogido en el libro de Barbosa

Ah, tiempos aquellos, tiempos de mi llanura bravía/  
montañas de San Camilo de treinta y dos travesías/  
había que llevar remonta, había que llevar un guía/  
la oración a flor de labios comida pa' muchos días/  
una morocha cargá y una buena puntería.// Colgar bien alto  
el chinchorro por las arañas que había/ y bajo de la  
colgadura unas chamizas prendidas. Saber la chocada  
del tigre que manadas allí había/ y linterna caimanera  
en una mano prendida./ En la otra mano una lanza por  
si algo usted sentía/ sin embargo era hombre muerto  
sin la vela se dormía.// Dicen que en esa montaña, hay  
muchoa gente perdida/ se perdió José Juengañó, baquia-  
no que más sabía/ salió de la Costa del Sarare cuando  
despuntaba el día/ con mil y pico de novillos que a los  
Andes llevaría/ y al llegar boca e'monte por una pica  
que había/ se metió montaña adentro por donde a pie  
se seguía/ pal paso del cantón donde jamás llegaría/  
en la montaña quedó el hombre con todo lo que traía/  
me cuenta el negro Heredia, un llanero de valía/ que el  
lamento de los baquianos se está oyendo todavía/  
en la montaña de San Camilo, de treinta y dos travesías.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 41.

La tierra y el trabajo en los Llanos se dan en el hato; allí, cuando se juntan los llaneros, "caballo, sogá, toreo, tiple y cuentos" tienen lugar hasta el amanecer; el tiple, cuando el encuentro se vuelve feria, se acompañará con la maraca, el cuatro y la bandola, pero en la jornada diaria está presente solo; y en el descanso del guerrillero, parece sobresalir pues solo con él, aguardiente, "unas trenzas, unos ojos negros, una hoguera... ¿quién sabe mañana?".<sup>220</sup> Y, en medio de las competencias de los mejores hombres para el trabajo, los viejos enseñan corridos a los jóvenes;<sup>221</sup> dice uno de los cantos populares llaneros, usado por lo menos aún en 1953:

Caballo no bebas agua,/ que el agua es para el pescado,/ bebe los vientos llaneros/ hasta morir aventado.  
Ninguno me pinta un toro/ como yo se lo he pinta'o/ con la punta'e rabo blanco/ y lo' cach' enjaulao'.  
Me gusta montá a caballo/ pa' míralo corcobiá/ sacudíle mi bejuco/ y dejarlo avisochá.  
Me dieron para mi silla/ un caballito mealo/ me lo dieron por maluco/ y me salió retemplao.<sup>222</sup>

El trabajo es, entonces, para el llanero, parte de su libertad, misma que comparte con el caballo y que es destacada en canciones como *El llanero ausente*, dedicada a San Martín (Meta) y *Mi caballo* interpretada por el grupo Los Llaneros

---

<sup>220</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* pp. 124, 312.

<sup>221</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* p. 66.

<sup>222</sup> JARAMILLO HENAO, Samuel, "El canto popular en el Magdalena", en *Revista Colombiana de Folclor*, Primera época, Vol. 2, No. 2, Bogotá, Instituto Etnológico y de Arqueología -Ministerio de Educación, 1953, pp. 33-34.

Sobre el mundo mi caballo/ sobre el caballo el apero/  
y sobre el apero yo/ y sobre yo mi sombrero.  
Nací libre y eso basta/ para gozar de aventura/ que es  
mi código el valor/ y mi reino la llanura.  
Con mi sogá y mi caballo/ feliz vivo en estos llanos/ no  
fui hecho para esclavo/ ni para tener más amos.  
El llanero con caballo/ no encuentra rivalidad/ es un  
rayo en la carrera/ y en la puerta tempestad.  
El caballo y el llanero/ se parecen hermanitos/ trabajan  
los dos a una/ y se la pasan juntitos.  
Primero dios en el mundo,/ después le sigue el llanero/  
y viene en tercer lugar/ mi caballo tolvano.  
Corre mucho el largatijo/ pero más corre el venado/  
venado le dijo al caballo/ que nunca lo había alcanzado/  
caballo le contestó que no estuviera admirado/ que no  
le había pasado en vuelo el gavián colorado/ y detrás  
de ese mostrejo era un relámpago cansado.

Y la búsqueda de la tierra, así como la permanencia en ella, será un escenario de riesgo y, por ende, de muestra de hombría; es así como no faltan corridos llaneros que narren la defensa de hatos de los ataques de indios, como el corrido *Ataque de los macuses*, enviado por Pompilio Gutiérrez desde Vaupés a *El candil* en Villavicencio, según el cual un ataque de estos indios, provocado por el desconocimiento que los macuses tenían de los hombres blancos y de los aviones, termina en el intercambio de sal y panela por algunos adornos que los atacantes, agradecidos por la comida entregada, le dan a los hateros.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> *El candil*, Villavicencio, noviembre 6 de 1965, p. 6.

Del regreso al terruño habla El retorno de José Dolores, bambuco  
de José A. Morales

Retorno de la ciudad/ solo, lleno de optimismo/ a levantar  
sobre escombros/ la choza aquí en mis dominios./ Mi  
yegua con su potranca/ y mi vaquita lechera/ las perdí  
en la cruel violencia/ lo mismo la platanera.

Quiero volver a vivir/ esas tardes campesinas/ con su  
paz tradicional/ en el Tolima y el Huila./ Oír resonar/  
tiples y guitarras/ en la llanura,/ oír repicar/ cual canción  
de paz/ alegres campanas.

Quiero perdonar/ y olvidar mis penas/ deseo trabajar/  
por mi patria nueva;<sup>224</sup>

mientras que de las condiciones que llevaron a salir del  
mismo se ocupa el tango colombiano de Ismael Díaz, del cual  
no se identificó el título:

En el pueblo no se puede vivir ya/ y en los campos no se  
puede trabajar/ siete hijos que quedaron de mi esposa/  
con el tiempo de hambre morirán.

Cansado estoy de aguantar este relajo,/ el sectarismo  
dondequiera existirá,/ la violencia terminó con mi fa-  
milia/ quemaron a mi rancho y destruyeron mi hogar.

Viendo en peligro mi vida marché/ a la montaña. Entre  
guerrillas me cebé./ De fusil recibí un tiro en el cuerpo/  
y desde entonces inválido quedé.

---

<sup>224</sup> Una de las grabaciones de la canción, hecha por Los Tolimenses, tendrá un diálogo entre los cantantes donde hablan de que "se puede volver a pescar de noche", haciendo alusión a un famoso discurso político, pero también de que el papá de uno de ellos murió de "plomonía", por 8 balazos que recibió... no se acuerde de eso será el comentario de respuesta.

Desterrado de mi pueblo me alejé/ a buscar un nuevo  
ambiente a la ciudad/ soy un pobre inválido sufrido/ que  
mendiga por las calles caridad.<sup>225</sup>

En ambos casos, la violencia arrasó con las formas de subsistencia en el campo pero, mientras la canción andina abre el camino de vuelta a la paz del campo, el tango muestra el destino de limosnero que le deparó la estadía en la ciudad al hombre que terminó inválido por tomar la vía de la guerrilla, quizá como parte del sino trágico del protagonista, o quizá como castigo por el ingreso a la misma.

## Los oficios

El oficio, ya sea por tradición u obligación, es tomado como un valor en sí mismo, como razón de valía; *La violencia en Colombia* muestra la determinación de los roles del campesino llanero, dejando ver una escala en la que el cultivador, el veguero, es el último en la cadena del trabajo del Llano, quizá apenas arriba del conuquero, en una marcada y rencorosa distancia con los dueños de hato; campesinos que, antes de La Violencia, eran de "increíble 'desprejuicio' sexual" y "acrisoladamente honrados".<sup>226</sup> Y en Tolima el trabajo de campo, la cosecha y siembra son también asunto de celo, por ejemplo, la cosecha de algodón en haciendas como El Guamo, donde oficia Alfonso Gómez bajo la supervisión del caudillo (capataz) Antonio Rodríguez Collantes quien acosa y corrige rudamente el trabajo de aquel, tratán-

---

<sup>225</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo II... pp. 387-389.

<sup>226</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 79-81.

dolo de "güevón" y de "marica"; finalmente Rodríguez atacará al empleado con el machete, ataque que logra detener con el azadón Alfonso Gómez, respondiendo al segundo ataque con la herramienta, asestando un solo y mortal golpe, tras el cual huye sin saber la suerte de su contrincante y suponiendo que aquel buscaría la escopeta para herirle tirándole, finalmente, con el machete; dirá el expediente que mientras ocurrían los hechos, la esposa de Collantes se encontraba ocupada de los oficios caseros y oyendo radio. El abogado de Alfonso Gómez manifestará en el juicio lo gravoso de la ofensa "marica" para el campesino.<sup>227</sup>

La relevancia de la cosecha para obtener y mantener los medios necesarios para sostenerse está por encima del temor a guerrillas y bandoleros:<sup>228</sup> "si hay guerra que la haiga, –declara Marco García– pero mi café no lo dejo perder; yo lo descerezo para dejárselo a mi mujer aun cuando sea para que tome tinto todos los días";<sup>229</sup> a fin de cuentas, como respondió Luis Chipateuca a extraños que se encontró en parajes de Ibagué, y seguramente como responderían varios campesinos en su momento al ser inquiridos por su filiación, "la política mía es

---

<sup>227</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 3, Caja 104, Legajo 5, Proceso contra Alfonso Gómez [¿por homicidio?] en Antonio Rodríguez Collantes, 1964.

<sup>228</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 6, Legajo 3, Proceso contra Adán Ospina Ortiz, Otoniel Barrera, Pablo Reina González y siete más, por el asesinato de Luis Gonzalo Ruíz, Isidra Ticero, Juan Bautista Satina y cinco más, 1955.

<sup>229</sup> AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 3, Proceso contra Aquilino Palomar, Enrique Cárdenas, otro por rebelión y lesiones personales, 1944, f. 34.

trabajar”.<sup>230</sup> Ahora, si arriesgar la vida no es problema, tampoco lo será ocultar un delito, mucho menos si también está de por medio el honor, por eso cuando se indaga a Humberto Romero por el homicidio de Anselmo Moncaleano (antiguo combatiente de Dumar Aljure), Romero confesará que mató a Moncaleano por haber violado a su esposa y que optó por enterrarlo en su predio, sin dar anuncio a las autoridades porque debía atender la sementera para responder por “las obligaciones”.<sup>231</sup> Algo de esto, quizá, encierra el famoso porro Elcafetal (o Micafetal) cuando considera tener la vida asegurada por tener un cafetal, por lo que es mejor no prestar atención a lo que diga la gente.

Para la subsistencia no todos los oficios son bien recibidos, Juan de la Cruz Varela, el líder comunista de Sumapaz, entre 1918 y 1928, tras la muerte de su madre, se dedica al trabajo y la crianza de sus hermanas, enmarcado en el apego religioso y conflictos con su padre quien se casó por segunda vez en Boyacá y regresó a Sumapaz, generando disgusto con sus hijos, por lo que separaron tierra; Varela demandó al papá obligando a que la repartición de tierras correspondiera a la familia dado que éste empezaba a tener hijos con la segunda esposa. Sin la madre y con la obligación de sus hermanas, fue tejedor (trabajo destinado en su mayoría para las mujeres y de poco impacto en el territorio), oficio que despreció; así mismo fue cartero y

---

<sup>230</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 8, Legajo 3, Proceso contra Luis Chipatagua Gamba, Pablo Emilio Cruz Obando y Jorge Caicedo por homicidio y robo contra Alejandrina Farfán, Guillermo Chávez y otro, 1960, f. 7.

<sup>231</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 4, Caja 82, Legajo 1, Proceso contra Humberto Romero por homicidio en Anselmo Moncaleano. Crimen cometido por celos. (2 cuadernos), 1960. En los expedientes no hay elementos que indiquen parentesco entre Anselmo Moncaleano con la familia implicada en la muerte de José Bríñez e Ismael Tique, referida en páginas anteriores.

se inició en el aprendizaje de la telegrafía, pero tampoco esta labor fue de su agrado. Cuando sus hermanas ya estuvieron en posibilidad de ganarse el sustento, Varela se independiza y empieza a trabajar como jornalero o por contrato, en lo que al parecer le iba bien económicamente, dadas las circunstancias económicas del país en cuanto a la mano de obra que estaba siendo captada por los cultivos cafeteros. Varela optó, entonces, por la vida de agricultor y, como se vio en el capítulo anterior, contó con varias fincas, una de ellas en Tolima, región donde tuvo lugar su primer matrimonio.<sup>232</sup>

En los llanos colombovenezolanos se encuentra Tulio Carmona, odontólogo y periodista girardoteño que tiene un barco (del que es mecánico) en el que vende mercancía a ambos lados de la frontera, en el río Meta,<sup>233</sup> subsistiendo a partir del desempeño simultáneo de estos oficios en la zona; el compositor Miguel Ángel Martín habla de Los profesionales que llegan, hacen falta y sobran en los Llanos,

Y en la población de Arauca hay un dicho muy menta'o/  
que hace sol en el verano cuando llega un diploma'o./ De  
cada avión que aterriza sale un chorro de aboga'os/ y el  
resto de pasajeros, pa' no ser exagera'os,/ se compone  
de dentistas y médicos resabia'os.  
Entre esos profesionales/ que allí son muy estmia'os,/  
llegan unos tan gorditos que nos dejan asombra'os.  
[...]

---

<sup>232</sup> LONDOÑO BOTERO, Rocio, *Juan de la Cruz Varela...* pp.137-151.

<sup>233</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* p. 170.

Nosotros haciendo cuentas a veces hemos pensa'o./ que aquí los del interior los manden intercala'os./ un poeta, un sacamuelas, un periodista vara'o/ o un periodista vara'o, un pintor, un matasanos, un médico pa'l gana'o. Y si sobra un militar que nos lo echen pa' este la'o./ aunque sea para que coma sancocho recalenta'o./ De curas estamos bien, con antioqueños raja'os/ que ojalá cambien la arepa por el platanito asa'o.<sup>234</sup>

No todos pueden escoger su oficio, la búsqueda del sustento es un camino que, se espera, dé cuenta de la dignidad de un hombre; esa parece ser la estrategia de defensa de Adán Ospina, según él confundido con un homónimo en el caso de los actos de bandidaje acaecidos por varios días en Rovira a mediados de julio de 1955, que muestra su vida como una larga búsqueda de trabajo; su declaración trasluce cómo ha pasado por ser alférez de la policía en esa región, poseedor de una tienda en Ibagué, profesor privado de un niño, agricultor y, como atestigua Pedro Pablo García, con quien compartió el oficio, músico de la banda del Batallón Roock, sin éxito o estabilidad en ninguno de aquellos oficios, por lo que sus recursos siempre han sido escasos, a lo que se suman problemas de salud y encerramientos carcelarios. Aparte de la disimilitud de oficios, las declaraciones de los sangrientos hechos ocurridos en Rovira, en los que varias vidas se tomaron con sevicia y hubo múltiples robos que incluyeron relojes y radios, permiten observar cómo algunos de los atacantes, los hermanos Cantillo (que habían sido policías) y los hermanos Cantor, no sólo se venían encontrando en el paraje, sino que llegaron a celebrar fiestas con música y licor donde se reunían, es decir, según

---

<sup>234</sup> *El candil*, Villavicencio, junio 19 de 1965, p. 6.

los testimonios, la casa del agricultor Pablo Reina donde “se hospedaba la chusma conservadora” y donde, por lo menos en una ocasión, la fiesta fue hasta la madrugada.<sup>235</sup>

Es claro que asumir un oficio conlleva riesgos y que estos implican prevenciones, de allí que las prostitutas, lejos de parecerse a María Antonia, la vendedora de besos a la que Garzón y Collazos le compran su mercancía desde antes que salga el sol, suelen aparecer con armas blancas, sujetas como estaban, a las agresiones de clientes inconformes por el precio, acusaciones de robo, borrachos y celosos, que más de una vez resultarán heridos o muertos.<sup>236</sup> Ellas son víctimas también del asedio<sup>237</sup> de la fuerza pública que aprovecha su condición de poder para amenazar y obtener servicios gratuitos, como

---

<sup>235</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 6, Legajo 3, Proceso contra Adán Ospina Ortiz, Otoniel Barrera, Pablo Reina González y siete más, por el asesinato de Luis Gonzalo Ruíz, Isidra Ticero, Juan Bautista Satina y cinco más, 1955.

<sup>236</sup> Tal como le pasó a Juan de la Cruz Esquivel por golpear a María Doris Montero al estar en desacuerdo con el precio de los servicios de ésta. También por ser agredidas, Dora Elisa Vélez, prostituta, apuñala en Ambalema a Apóstol Arciniégas, y Saturia Plazas a Narciso Retavisca, que borracho la ataca varias ocasiones diciendo que lo robó. AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 1, Caja 95, Legajo 7, Proceso contra María Doris Montero Aroca por el asesinato de Juan de la Cruz Esquivel, 1963; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 117, Legajo 7, Proceso contra Dora Elisa Vélez Garay por homicidio en Apóstol Arciniégas 1960; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 118, Legajo 4, Proceso contra Saturia Plazas Rondón por homicidio en Narciso Retavisca, 1953.

<sup>237</sup> En 1953, en Honda, rige la prohibición de movilidad a las prostitutas, que deben quedarse en el barrio de tolerancia, por lo que les está vedado (aunque no lo cumplan), vivir más de dos en una casa o sentarse en las cantinas del barrio El Retiro y embriagarse. *El salto*, Honda, 18 de mayo de 1953, pp. 1-2.

sucedió, por ejemplo, a Ana Franco, quien cayó a un precipicio, al parecer, en huida de un policía que quería forzarla a acostarse con él; las declaraciones de las colegas de Franco reflejan cómo, en Cajamarca, tanto ejército como policía acuden a la zona de tolerancia a oír discos y beber, y cómo amenazan a las prostitutas con violaciones masivas y cárcel si no se entregan al acosador: "yo accedí porque con uno sí pero con muchos no puedo [...] me quite los calzoncitos y le puse el culito ligero...";<sup>238</sup> tales abusos no sólo se dan con las prostitutas, en Honda, por ejemplo, se registra cómo dos policías trataron de tomar por la fuerza a 6 obreras de la trilladora Aristizábal.<sup>239</sup>

El de músico es un oficio que suele alternarse con el de artesano o agricultor, aunque casos hay de dedicación exclusiva a la música (con la imagen sostenida en la gente de ser vagos, borrachos, pendencieros y mujeriegos); serenateros, animadores de encuentros de amigos y de bailes, los músicos realizan un trabajo en el que no se desconfía del pago; curiosamente, entre abril y junio de 1952, según cuenta Camilo Pérez, la música estuvo prohibida en Ibagué en un área de 70 manzanas (un tamaño más grande que la cabecera urbana de entonces) a causa de una discusión del alcalde con unos músicos, precisamente por el cobro durante una farrá de licor; el asunto terminó en la destitución del alcalde.<sup>240</sup> Por supuesto, el licor, la música y la cantina son una opción para la subsistencia, como lo muestran

---

<sup>238</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 4, Caja 114, Legajo 6, Proceso contra Luis Eduardo Gutiérrez Rodríguez y José Ignacio Morales Ortiz por la muerte de Ana Franco, 1955, f. 5v.

<sup>239</sup> *Panorama*, Honda, 1 de mayo de 1959, p. 6.

<sup>240</sup> Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

casos anteriores, en casos de movilidad reducida o en ausencia de un hombre que aporte recursos económicos.<sup>241</sup>

Reaparece entonces el alcohol como catalizador del riesgo en el desempeño del trabajo, así se da la muerte de un músico negociando el valor de una serenata con un agente del SIC. También, en esas condiciones, Baudillo Toquica, músico y ganadero en Coello, que para julio de 1948 tiene un dúo con José Manuel González, se ve enfrentado a Roberto Bolívar, quien en estado de ebriedad, primero humilla a los músicos rompiendo los billetes con los que les va a pagar las canciones que contrata, luego los busca en otro sitio acosándolos por la interpretación de una canción y, finalmente, agrede a González instándolo a armarse de puñal, de forma tal que el músico debe defenderse dando muerte a Bolívar.<sup>242</sup> La canción solicitada una y otra vez por Roberto Bolívar era Soñares mi destino, interpretada originalmente por La Norteñas, trata de un amor doloroso y deja entre ver una ruptura:

Soñar es mi destino, querer con toda el alma/  
Sufrir es mi camino, porque te quiere mi corazón./  
Amor te he prometido, amor te prodigué,/ te quiero yo no lo niego,  
te lo promete el corazón.// Todo lo que siento no lo puedo remediar,  
porque yo sin tu querer/ nunca

---

<sup>241</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 7, Legajo 3, Proceso contra Eduardo Patiño Murillo, Noé Olivares Sandoval, Celso Olivares Sandoval por homicidio y robo, en compañía de cuadrillas, 1963; *Panorama*, Honda, 11 de junio de 1960, pp. 1, 4; 28 de julio de 1958, pp. 1, 3.

<sup>242</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 1, Caja 36, Legajo 4, Proceso contra José Manuel González por homicidio en Roberto Bolívar, teniendo como fondo la canción "Soñar es mi destino", 1948.

puedo yo vivir./ Siento que tus manos me acarician al dormir./ eso es lo que me hace padecer.// Soñar es mi consuelo, soñar tu imagen bella./ Soñar es mi delirio, tus negros ojos de capulí./ No sé qué siente mi alma, no sé por qué llorar./ Mi alma siempre te llama./ nunca la trates con crueldad.

Continuando con los músicos, Senén Serrano, profesor de esgrima, está tocando con la murga de Purificación en 1946, contratada para animar la fiesta de Quiteria Serrano durante la celebración de Cristo Rey; en esa celebración un grupo de liberales que aparece en el baile también quiere contratar a los músicos; entre los liberales se encuentra Félix Arturo Ramírez Parra. Senén Serrano y Ramírez se enfrentarán, con la derrota del primero y la huida del segundo a los llanos del Casanare, donde será capturado; los expedientes mostrarán que tanto Senén, como su madre Quiteria, habían sido sindicados de varios delitos, Félix dirá que en los Llanos estaba siendo cazado para morir, a pesar de que la reyerta la empezaron Serrano y sus amigos, quienes lo atacaron.<sup>243</sup> Nótese que Senén lleva el apellido de la madre, connotando su condición de "hijo natural", asunto que es frecuente en los expedientes, aunque no es extraño que en estos casos la gente se refiera a los hijos naturales indistintamente por el apellido del padre o de la madre, dando cuenta del mantenimiento del vínculo de sangre, aunque suscitando confusiones en las investigaciones en curso. Debiese también llamar la atención la evidencia de que los lazos de familia, en este caso como en otros tantos, se trasladan a la sociedad delincuencial.

---

<sup>243</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 100, Legajo 2, Proceso contra Félix Arturo Ramírez Parra por homicidio en Senén Serrano, 1946.

Los combates de "esgrima" parecen regulares: en los archivos suele hablarse de riñas que no se denunciaron y en las que "sólo se dieron plan", por lo que dedicarse a enseñar el uso del machete parece indicado, y saber manejarlo es señal de hombría y de valor; el joropo José María, que interpreta Luis Ariel Rey, plantea la alianza y luego la lucha entre dos llaneros con sus "espadas", aunque no menciona la razón del enfrentamiento.

Ay caramba por esta sabana abajo,/ ay caramba donde  
llaman la Vigía.../ Ay caramba me encontré con un ne-  
grito,/ me encontré con un negrito/ llamado José María.  
Ay caramba convidó a jugar espada,/ ay caramba le dije  
que no sabía./ Ay caramba me dijo que me enseñaba,/  
me dijo que me enseñaba,/ le dije que aprendería.  
Ay caramba duramos jugando espadas,/ ay caramba  
siete semanas y un día./ Ay caramba los paticos nave-  
gaban,/ los paticos navegaba/ en la sangre que corría.  
Ay caramba las espadas se amellaron,/ ay caramba  
de los huesos que rompían./ Ay caramba los chulitos  
se agitaban,/ los chulitos se agitaban/ de la carne que  
comían./  
Ay caramba si no corro tan ligero,/ ay caramba me mata  
José María./ Ay caramba el corrió para La Poyata,/ el  
corrió para La Poyata,/ yo para Barranca de Upía.

La competencia en el trabajo, sumada al riesgo de los asaltos en la vía, forman parte del oficio de los transportadores, por eso, varios de los conductores iban armados. La competencia entre dos empresas transportistas entre Ibagué y La Dorada, que supone esfuerzos por llegar primero a los destinos intermedios, suscita que un conductor de la empresa

Riogrande se meta en un bus de Rápido Tolima para agredir a machete al chofer que llegó primero a la población de Mariquita.<sup>244</sup> También los transportadores permiten identificar que en la labor de subsistencia, el oficio puede garantizar alguna red de solidaridad, como lo demuestran también los casos en los que zapateros y sastres, respectivamente, recaudaron fondos para ayudar a escapar a uno de los suyos;<sup>245</sup> pero, como muestran los transportistas, la solidaridad que los lleva a paro por la muerte de dos conductores a manos de policías borrachos, puede verse acabada por la política cuando, habiéndose acordado una movilización apolítica, aparecen los primeros ¡vivas! al Partido Liberal.<sup>246</sup>

El dinero es causa de varios altercados y faltar a los pagos de los negocios acordados no es insignificante; dos menores, uno lustrabotas y el otro vendedor de periódico se van a los golpes por alguna cuestión de dinero,<sup>247</sup> justamente, ejemplificando el valor del dinero y la búsqueda de este por parte de los niños, un infante vendedor de periódicos protagoniza el tango *Diarios, revistas señor*, cantado por Armando Moreno, en el que el menor muere cruzando la calle para hacerle un mandando

---

<sup>244</sup> *El cronista*, Ibagué, 13 de julio de 1964, p. 3.

<sup>245</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 4, Caja 82, Legajo 6, Proceso contra Luis Carlos Tovar Tovar por homicidio en Roque César Mahecha. (2 cuadernos), 1950; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 118, Legajo 2, Proceso contra Salomón Varón por homicidio en Mardoqueo Bonilla, 1956.

<sup>246</sup> *Panorama*, Honda, 17 de febrero de 1958, pp. 2, 5.

<sup>247</sup> Una riña similar pasó a mayores cuando Jesús Ramírez cae al pavimento por un puño de Hernando Barrera, causándole la muerte el golpe en el piso *Tribuna*, Ibagué, 18 de mayo de 1956, p. 3; *El cronista*, Ibagué, 3 de mayo de 1963, pp. 1, 8.

a una señora. Pero pagar las deudas también tiene su costo, Gustavo Ballesteros le paga una deuda a Alejandro Mosquera quien, en vez de darle el dinero sobrante del billete del pago, saca un machete para agredirlo, por lo que Ballesteros se defiende dándole un golpe en la cabeza con un palo de guadua causándole la muerte, lo que le implicará una condena de 16 meses.<sup>248</sup> Varias son las canciones que muestran la relevancia del dinero en la vida en general, pero sobre todo para la constitución de una relación de pareja, como lo hace el bolero de Luis Alcaraz El quinto patio,<sup>249</sup> en el que el amor del autor es despreciado por su pobreza:

Nada me importa/ que critiquen la humildad de mi cari-  
ño,/ el dinero no es la vida/ es tan sólo vanidad.  
Y aunque ahora no me quieras,/ yo sé que algún día,/  
me darás con tu cariño/ toda la felicidad.  
Por vivir en quinto patio/ desprecian mis besos,/ un  
cariño verdadero,/ sin mentiras, ni maldad;

No en vano recuerda el porro Sebastián rómpete el cuero,

Sebastián rómpete el cuero si pretendes la muchacha,/  
una casa no se arregla con tripas de cucaracha./ Busca  
el radio, la nevera y el carrito relumbrón, /Sebastián  
rómpete el cuero o te quedas solterón.

---

<sup>248</sup> *El cronista*, Ibagué, 23 de enero de 1963, pp. 1, 8.

<sup>249</sup> Se verá más adelante que este bolero, con múltiples versiones, entre las que se cuentan con la del autor, las de Emilio Tuero, Javier Solís, Julio Jaramillo y Bienvenido Granda, dará nombre a una cantina en Ibagué.

El pobre Sebastián, Sebastián rómpete el cuero,/ El pobre Sebastián, Sebastián rómpete el cuero,/ hoy la cuestión, la cuestión, la cuestión,/ la cuestión es con dinero, rómpete el cuero,/ porque te vas a quedar solterón.

El dinero cobra relevancia, entonces, no sólo como mecanismo de adquisición de los insumos de subsistencia, sino también para poder aspirar a una vida marital.

La subsistencia y ganarse el respeto que ésta requiere no es un asunto que dista de la condición de género y, así como en el corrido mexicano *La chamuscada*, grabado por Amalia Mendoza, ya no se describe a una Adelita, sino a una generala que en combate ve morir al padre y lo vengá,<sup>250</sup> las mujeres asumen su defensa en la cotidianidad; por esto, Carlina Perdomo decide darle un garrotazo a Nicolás Peralta, quien se niega a pagarle los \$300 que aún le adeuda de los \$800 acordados por la venta de un par de cerdos;<sup>251</sup> y Verónica Martínez, más severa que Perdomo, acuchilla a un socio que pretende no pagar su deuda.<sup>252</sup>

## El crimen y el bandolerismo

En el entorno de *La Violencia*, es imposible obviar el crimen como opción para sobrevivir, pues es claro que hay gente que

---

<sup>250</sup> "Sólo a su padre le fue fiel su padre le fue fiel soldadera pero una bala atravesó su corazón [...La chamuscada] que por valiente llegó a ser general/ [Vio] a su padre morir entre sus brazos/ y [vio] también al traidor que lo mató/ al muy cobarde le dio cuatro balazos".

<sup>251</sup> *Tribuna*, Ibagué, 18 de mayo de 1956, p. 3.

<sup>252</sup> *Tribuna*, Ibagué, 19 de mayo de 1956, p. 3.

se dedica a engañar incautos, sisar vueltos y propinas, al robo y al atraco,<sup>253</sup> para lo que suele ser conveniente el ambiente del licor. Siempre algo atractivo encerrará el mundo criminal, por lo que canciones como *El Ladrón* (una cumbia mexicana de La Sonora Santanera), con la voz de Sonia López, narra cómo al pararse la chica de la cama ante un ladrón, el bandido se desmaya (es de suponer que al ver la belleza de la joven), para luego retarlo a que se la robe a ella (lo que parece una sugerencia de raptó). En 1953, en la plaza de mercado de Honda o la de Ibagué, no falta quién altere las básculas para sacar algo más de dinero en las ventas de carne; y son frecuentes menores que roban sobre la seguridad de quedar libres por su edad;<sup>254</sup> *Panorama* relata cómo la cajera del café “Au rendez vous” de Honda quiso estafar a clientes dándoles vuelto de \$5 cuando estos habían pagado con uno de \$50, asumiendo, quizá, que los sujetos se emborracharían antes de notar el cambio;<sup>255</sup> las estafas que enredan al dueño o a los clientes de bares y cafés para sacarles el dinero que llevan encima no son extrañas en toda la región.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Los robos en general están presentes en todos los medios impresos, con distinta índole y forma, aquí se reseñan algunos que parecen dicientes por sus características con respecto a los temas que se viene tratando. Sobre todo desde la década del 60 aparecen muy frecuentemente robos a buses intermunicipales, que llevaron incluso a la suspensión del servicio a algunos municipios. *El cronista*, Ibagué, 16 de febrero de 1963, p. 3.

<sup>254</sup> *El salto*, Honda, 2 de noviembre de 1953, p. 3; 31 de diciembre de 1953, p. 1. *El cronista*, Ibagué, 30 de agosto de 1963, p. 3.

<sup>255</sup> *Panorama*, Honda, 7 de noviembre de 1955, pp. 1, 6.

<sup>256</sup> *Panorama*, Honda, 9 de junio de 1958, pp. 1, 6; 17 de octubre de 1955, p. 6; 19 de mayo de 1958, pp. 1, 6. *Tribuna*, Ibagué, 1 de junio de 1956, p. 3; 20 de mayo de 1956, p. 3; 23 de abril de 1956, p. 3; 23 de abril de 1956, p. 3; 27 de abril de 1956, p. 3; 24 de junio de 1956, p. 3. *El cronista*, Ibagué, 1 de marzo de 1963, pp. 3, 8; 28 de agosto de 1964, p. 2.

Conveniente para este trabajo resulta el hallazgo de unos ladrones que en su propiedad tenían, entre otros elementos, 100 discos y un tocadiscos; o la reseña del robo de radios y amplificadores en el almacén de Philips en Chaparral, cuya cantidad o valor no debió ser poco, dado que, según narra la prensa, los ladrones iban fuertemente armados;<sup>257</sup> ambos casos darán cuenta de un mercado para discos, radios y tocadiscos robados, no de otra manera se explicaría el tamaño de las operaciones y la cantidad de elementos encontrados.

Las estafas, incluyendo al chantaje, suponen la condición humana de las pasiones, por lo que no es extraña la solicitud de favores sexuales, el engaño para obtenerlos y, a pesar de lograrlos, culminar con el robo de bienes y dineros; un asunto similar involucra a dos familias (víctima y victimaria) en el municipio de Rovira.<sup>258</sup> El relieve que toman las guerrillas y bandas criminales hace que algunos imposten sus nombres para extorsionar, varios casos se dan en el que para el chantaje se imposta o usa el nombre de algún cabecilla como Sangre-negra o Desquite.<sup>259</sup>

Los propios criminales no estarán exentos de ser birlados, un caso de estafadores que se estafan entre ellos resulta en el homicidio, en el bar Lusitania, de uno de los delincuentes: el encuentro fue pactado para dar oportunidad a "El Mocho" Guillermo Salazar de que se "mancara" (armara) para encarar a los otros, con quienes vendía en Ibagué mercancía que ha-

---

<sup>257</sup> *El cronista*, Ibagué, 29 de marzo de 1963, p. 2; 4 de mayo 1963, p. 5.

<sup>258</sup> *Tribuna*, Ibagué, 1 de junio de 1956, p. 3.

<sup>259</sup> *El cronista*, Ibagué, 19 de enero de 1963, p. 1, 8; 30 de enero de 1963, pp. 1, 8; 2 de agosto de 1963, p. 3.

bría sido robada en Bogotá y por la que esperaban conseguir \$25.000. Salazar espera a José Manuel Herrera, Álvaro Nieto y Eduardo Rojas en la cantina, pide la canción Lisboa antigua<sup>260</sup> y se acompaña de una de las mujeres del bar; cuando llegan los otros, cruzan palabras, "hijueputean" a Salazar, salen a la calle y este último mata a Herrera. Desde la ambulancia, alguno de los acompañantes gritará: "vos lo mataste, hijueputa, pero yo te mato a vos",<sup>261</sup> mostrando que allí también hay vínculos solidarios y necesidad de hacer valer el honor. En los parámetros de la vida delictiva la muerte es un riesgo y se alberga la esperanza de ser leyenda cuando esta llegue, así lo canta Rodolfo Lesica con la orquesta de Héctor Varela en Murió el malevo:

El barrio rezonga... ha muerto el malevo/  
que triste y callado quedó el arrabal./  
la noche parece vestirse de duelo/  
y tiembla la sangre que enluta un puñal./  
Pensar que un mocoso, de puro atrevido/  
buscó madrugarlo p'hacerse cartel/  
y en cuanto el malevo tanteaba el cuchillo/  
tenía hasta el mango clavado el de él.  
Lo vieron plantado, guapear sin alardes./  
jugarse una carta de frente a un rival./  
copando el cariño de dos ojos negros/  
manojos de celos del viejo arrabal./  
La Tierra del Fuego no pudo domarle./  
diez años de cárcel su hombrada pagó./  
su pobre viejita, de tanto llorarlo/  
mordiendo su angustia, de pena murió.  
La cortada lloró sangre y apretándose la herida/ fue

---

<sup>260</sup> La canción recuerda los días de una ciudad de fiestas y saraos hasta el amanecer.

<sup>261</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 87, Legajo 1, Proceso contra Guillermo Salazar Ospina, Álvaro Nieto Castro y Eduardo Augusto Rojas por homicidio en José Manuel Herrera Contreras, 1959.

boqueando en su agonía por el viejo callejón./ Ni una mano, ni un amigo le llegó a cerrar los ojos,/ ni unos tibios labios rojos le rezaron un ¡adiós!/  
Pobre guapo lo achuraron como a res de matadero/ y hoy a cada conventillo llega un cacho de emoción./  
En la ronda de un boliche va entonándose un garguero/ mientras cuenta alguna hazaña del malevo que murió.

El delincuente parece sentirse en derecho de delinquir, lo que se combina con alguna forma de desidia ante la certeza de que el poder no está en la ley,<sup>262</sup> el periódico *El Campesino*, que como se ha dicho propende por la formación católica de la población rural,<sup>263</sup> dirá en 1958 sobre “la connaturalización del crimen”:

---

<sup>262</sup> Es abrumadora la proporción de casos en el AHI en los que, independientemente si los acusados han o no estado privados de la libertad, no hay condena, los fallos son contraevidentes o simplemente hay sobreseimiento o cesación por haber pasado un lapso superior a la mayor condena posible sin el esclarecimiento de responsabilidades. Este hecho ratifica las observaciones hechas por Umaña, Guzmán y Fals Borda en su *Informe de La Violencia*, sobre la sensación de desprotección y desconfianza que se consolida en la población con respecto a las instituciones estatales y la fuerza pública.

<sup>263</sup> *El Campesino* muestra a mediados de 1958, bajo el título “Carta de un campesino”, una carta firmada por José Pascasio Martínez, bisnieto de Pedro Pascasio Martínez quien apresara a José María Barreiro en la Batalla del Pantano de Vargas durante La Campaña Libertadora, en la que destaca tres apartados, con un lenguaje que no parece muy “campesino”: “conservamos el amor a Dios, la triste circunstancia en que nos encontramos y nuestra vida es muy precaria”. *El Campesino*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 29 de junio de 1958, p. 3.

El pecado mayor de Colombia, de cada uno, de los dirigentes y de los dirigidos, es haber dado carta de ciudadanía al crimen [...] Hoy, después de haberse derramado mucha sangre en los campos y ciudades de Colombia nos hemos connaturalizado con el crimen. Lo hemos aceptado como sistema de vida. Como si la actividad social se hubiera dividido en dos grandes campos lícitos: el del crimen y el del orden. Nos hemos resignado ante las dolencias de la patria; parece que se perdieron todas las esperanzas.<sup>264</sup>

En este panorama, la oposición y la delación son castigadas de manera cruenta por los delincuentes: "por sapiar" a Sangre negra, Desquite y Tarzán decapitan a cuatro personas en jurisdicción de Honda.<sup>265</sup> Se puede también mencionar la muerte acaecida en 1961 en la vereda Mangas (Chaparral) de Carlina Verján<sup>266</sup> y su hijo Crisanto, cuyos cuerpos fueron vejados salvajemente con machetes; los acusados, Aquilino Toledo y Abraham Quijano, fueron encarcelados por las denuncias de Crisanto con respecto al robo de dos bestias del que fue víctima, por lo que juraron venganza.<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> *El campesino*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 3 de agosto de 1958, p. 3.

<sup>265</sup> *El cronista*, Ibagué, 19 de abril de 1963, pp. 1, 8.

<sup>266</sup> El apellido aparece en el índice del Archivo como Berján, pero en los expedientes se consigna con V, de allí la discrepancia con la referencia bibliográfica.

<sup>267</sup> Como cobarde es calificado el asesinato a un sordomudo por vengarse de éste al haber evitado que unos jóvenes robaran unos plátanos. AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 8, Legajo 2, Proceso contra Abraham Quijano Valencia, José o Aquilino Toledo Lugo y Celestino Cabezas por doble homicidio en la persona de Carlina Berján y Crisanto Berján, 1961; *El cronista*, Ibagué, 11 de septiembre de 1965, p. 3.

No se puede soslayar el hecho de que, en diversas regiones y momentos, guerrilleros y bandidos son considerados héroes, modelos a seguir y objetos del deseo, contando con una red de apoyo en las poblaciones,<sup>268</sup> asunto que reflejan también las músicas viajantes, piénsese en el Corrido del águila negra o el de Mauricio Rosales "El Rayo", que muestran hombres en el borde de la ley y admirables, o en los tangos que, sin mencionar nombres propios, muestran en el crimen formas de justicia y valentía, como Consejo de oro en el que el protagonista se niega a delatar a nadie a pesar de su condena; ídolos o villanos bandoleros, lo cierto es que el ejemplo de la vida fuera de la ley y del delincuente toman tal relevancia que jactarse de aquellas cualidades y de la criminalidad puede ser visto como una forma de hombría y de orgullo. Augusto Ayala es campesino y propietario de una finca en Mariquita en la que ha contratado, en 1957, a Carlos Julio Morales, uno de los acusados de la muerte y robo de Julio Flórez; Morales ha intimidado y amenazado en varias ocasiones a Ayala, con sorna le ha dicho que tuvo parte en el ataque a Flórez y otros crímenes, confiesa tener cómplices (sin nombrarlos) y se jacta de ser muy vivo, bueno para los "trabajos" y capaz de meterle una puñalada o un tiro al que sea; en una ocasión, comenta Ayala, Carlos Julio Morales le dijo que lo mirara a la cara y le dijera si era verdad que "la mirada le cambiaba al que había matado".<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> HOBBSAWM, Eric, *Bandidos...*; SÁNCHEZ, Gonzalo y MEERTENS, Donny, *Bandoleros, gamonales y campesinos...*

<sup>269</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 5, Legajo 4, Proceso en averiguación de los responsables por el asesinato de Julio Flórez, aparecen implicados Carlos Julio Morales, Flaminio Villarraga y otros, 1957, f. 67.

En apartes anteriores se ha aludido al corrido Mataron a Chessman, canción mencionada dentro del caso por el homicidio de Antonio Nariño en 1960; este corrido tiene varios factores que pueden ser útiles en este punto: el primero, que es una canción compuesta y cantada por colombianos en ritmo de corrido mexicano; segundo, que estaba siendo oída en Tolima; el tercero, es que su compositor, Alfonso Muriel, hizo antes que ésta otra canción llamada El corrido de Chessman, también interpretada por el dueto colombiano Los Chamaquitos, clamando por la libertad del preso de San Quintín, de ahí el cuarto punto, ambas canciones son un homenaje a un hombre acusado de múltiples homicidios y, aunque lo rimbombante del caso junto con lo carismático del acusado hicieran que éste tuviera seguidores alrededor del mundo, muestran las cualidades que se ven en un encarcelado y la precepción que se tiene de los ejecutores de la ley:

<i>El corrido de Chessman</i>	<i>Mataron a Chessman</i>
<p>Caryl Chessman el hombre sentenciado / a morir en la cámara de gas / el mundo entero pide que no lo maten / que le perdonen si acaso es criminal.</p> <p>Lleva once años de estar ya prisionero, / esperando la muerte con crueldad / ¿A dónde está lo que llaman democracia? / ya es muy justo que le den la libertad.</p> <p>Son amargos los días y las horas / en la fúnebre prisión de San Quintín, / en ese pabellón de sentenciados, / a la pena capital para morir.</p> <p>Esperando la muerte tras las rejas / él se muestra muy sereno y con valor, / se defiende de aquella cruel sentencia, / el famoso penado y escritor.</p> <p>Gritemos todos que no maten a Chessman, / gritemos todos que lo dejen vivir, / porque Chessman es un hombre interesante y lo deben sacar de San Quintín.</p> <p>No lo maten, no lo maten, no lo maten, / para ver si no vuelve a delinquir / que lo saquen / que lo saquen / que lo saquen de esa horrible prisión de San Quintín.</p>	<p>Crueles verdugos sin alma y sin conciencia, / que mataron a Chessman con crueldad. / inhumanos no escucharon clemencia, / inhumanos que no tienen piedad.</p> <p>Doce años lo tuvieron prisionero, / doce años haciéndole sufrir, / sin embargo su vida le quitaron / y doce años de prisión en San Quintín.</p> <p>Antes de que a Chessman lo metieran / a la maldita cámara de gas, / una carta escribió en la cual decía: / soy inocente no soy el criminal.</p> <p>Murió diciendo que él era un inocente, / que todavía no lo fueran a matar, / y las leyes no le dieron mas plazo / para poder su inocencia comprobar.</p> <p>Todos aquellos sentenciados a muerte, / que se hallaban con Chessman en prisión, / Caryl Chessman amargado y con tristeza, les dio la mano diciéndoles adiós.</p> <p>También dijo que después que lo mataran / que su cuerpo no lo fueran a enterrar. / lo quemaran mejor, y las cenizas, / todas al viento las echaran a volar.</p>

De tal forma, en conjunto con el temor, la sensación de impunidad se puede identificar, por ejemplo en Honda, no solo en actitudes de la cotidianidad como la falta de control con el volumen del radio o el aumento de la prostitución, sino con las infracciones en general:

Se comete un delito grave se inicia una investigación lenta e inepta y el funcionario se limita a esperar el término de los treinta días hábiles para darle la libertad al sindicado; y concedida esta libertad el proceso pasa a los anaqueles del archivo donde duerme y dormirá el

sueño de los justos hasta que una prescripción [¿defectuosa?] deje en el olvido al crimen y al criminal.<sup>270</sup>

Somos indefensos, dice la ranchera del girardoteño Héctor Parra, bien vendida, según el autor, para 1963:

No nos maten, señores, no nos maten/ se lo suplicamos, déjenos vivir;/ ¡somos indefensos! ¡Por Dios, no nos maten!

En mi finca la que está es mi madre,/ mi esposa, mis hijos y este servidor,/ este ranchito lo dejó mi padre./ Lo demás que encuentre es de usted, señor.

¿Por qué han sentido esta cruel venganza?/ Somos campesinos, no hacemos el mal./ Labramos la tierra que es nuestra esperanza/ tan solo vivimos de un pobre jornal.

Esta historia cuenta un sobreviviente:/ no escucharon ruegos ¡Qué barbaridad!/ A bala, a machete, a toda la gente/ la han asesinado sin sentir piedad.<sup>271</sup>

Muestra la canción a un campesino inerme que, ante la presencia de los hombres armados, ofrece todas sus posesiones a cambio de que lo dejen vivir, reiterando que su única posibilidad de subsistencia está en la tierra.

---

<sup>270</sup> *El salto*, Honda, 6 de julio de 1953, p. 1.

<sup>271</sup> En el mismo sentido se puede citar el corrido *Suerte fatal y Mataron a mi madre*, de recepción especialmente en la vecindad del río Guayabero en los Llanos Orientales. GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo II... pp. 390-393.

En Fresno la situación no es diferente, puesto que a pesar de la población saber “muy bien quiénes son los maleantes”, no parece haber posibilidad de que las autoridades actúen frente a quienes roban, amenazan y allanan propiedades;<sup>272</sup> como siempre, para todas estas circunstancias, aparecen solicitudes de justicia y castigo a los estamentos regionales y nacionales, sobre todo cuando hay relevos en las personas que los dirigen.<sup>273</sup> En 1953, en Honda,

Una parvada de muchachos sueltos sin control ni ley pululan por las calles de la ciudad, ocasionando vejámenes, daños e irrespetos [...] se dedican al juego de las bolas, dando gritos y profiriendo palabras de las más vulgares de nuestro idioma. Si alguna persona sale a reprenderlos, entonces le llueven por todos los de la parvada, los más soeces insultos;<sup>274</sup>

y no es posible que se permita, como se sigue permitiendo en 1958, que los menores beban y fumen a la vista de todo el público.<sup>275</sup> Es justamente un grupo de jóvenes entre los 16 y 20

---

<sup>272</sup> *Panorama*, Honda, 11 de julio de 1957, pp. 1, 6.

<sup>273</sup> *Panorama*, Honda, 16 de diciembre de 1957, pp. 1, 5; 26 de mayo de 1958, p. 3. *El cronista*, Ibagué, 24 de enero de 1963, p. 2; 27 de enero de 1963, pp. 2, 7; de 1963, pp. 3, 8.

<sup>274</sup> *El salto*, Honda, 15 de junio de 1953, p. 2.

<sup>275</sup> *Panorama*, Honda, 28 de julio de 1958, p. 1. La relevancia del cigarrillo como acompañante es evidente en todos los expedientes judiciales, libros y publicidad. Mucho sentido tiene la atracción por el tabaco, si se piensa en su presencia constante en los versos de las canciones que acompañan la vida, como *De cigarro en cigarro*, cantada entre otros por Julio Jaramillo, que habla de “cenizas y humos en mi corazón”; o *Fumando espero*, donde Carlos Dante, Ignacio Corsini o Argentino Ledesma hablan de la sensualidad del

años el que en una fiesta del barrio Posada Cuéllar de Ibagué, por evitar que toque la murga<sup>276</sup>, arman una disputa que termina con botellazos y heridos.<sup>277</sup>

El reconocimiento de los maleantes no puede ser efectivo cuando estos ostentan, además, el control sobre la región. El acceso al poder y al dinero,<sup>278</sup> es sabido, facilitan la impunidad, tal cual denuncia el campesino Pedro Antonio Guarnizo, de Ortega, quien señala en carta abierta que la organización de abigeato de su territorio es coordinada por el rico hacendado Marco Tello, desde sus propiedades en Girardot.<sup>279</sup>

---

cigarrillo y lo reafirma Sarita Montiel cuando pide “el humo de tu boca” porque la vuelve loca.

<sup>276</sup> Como ya se ha mencionó, la murga es un grupo de músicos que consta de varios instrumentos como tiple, bandola, guitarra y las maracas.

<sup>277</sup> *El cronista*, Ibagué, 16 de septiembre de 1964, p. 3.

<sup>278</sup> Las miradas de la corrupción en la prensa debieran ser un tema de una investigación futura. Pero relacionado con ello está la sensación del poder que tienen los agentes del Gobierno como propietarios de los bienes públicos y privados, así se ve en Honda por la impotencia ante la venta que hace el Personero de material que se había destinado para obras públicas; o la amenaza del inspector de Ortega de sentenciar al destierro, pena inexistente, a una mujer si no paga una caución por un delito que no cometió. Otro tanto se podría decir del poder de los gamonales sobre las decisiones de sus empleados y suscritos por cuanto incluso, conservaban sus cédulas. *Panorama*, Honda, 11 de julio de 1957, pp. 1, 6; 26 de mayo de 1958, p. 5; *El cronista*, Ibagué, 27 de septiembre de 1963, p. 2; GREEN, John W., *Gaitanismo, liberalismo de izquierda y movilización popular*, Medellín, Eafit, 2013, pp. 281-297.

<sup>279</sup> *El cronista*, Ibagué, 5 de enero de 1963, pp. 1, 8.

Se conjugan, en consecuencia, las sospechas (y certezas) de la complicidad de autoridades en los crímenes,<sup>280</sup> como señalan los testimonios sobre la presencia de “pájaros” en Anaime en 1957, que son ayudados y dotados por la policía, y que suponen son los causantes de la muerte del sastre Carlos Enrique Rodríguez, a pesar de que no hubiera ningún testigo de quiénes dispararon contra el local del difunto.<sup>281</sup> Las alianzas de este tipo se ven en escenarios que no tienen que ver con la política, como lo narra Jesús Antonio Escobar cuando denuncia, más de un año después de los hechos, la desaparición de su hermano Ángel María el 13 de marzo de 1952, tras vender una carga de café estimada en \$1.800: volviendo de la venta en Rovira, Escobar paró en casa de una exnovia donde ella en complicidad de su novio y con la ayuda de la policía, con una falsa denuncia, lo llevan a la cárcel brutalmente golpeado. Ángel María Escobar desaparecerá del presidio sin que exista notificación de su salida, lo que justifica el director del penal en que éste es compartido con la policía, por lo que no se tiene constancia del movimiento de todos los presos; a todo lo anterior se suma la amenaza de muerte proferida por el alcalde a la madre de los Escobar si continuaba en las indagaciones sobre el paradero de su hijo.<sup>282</sup> Mucho de este escenario se

---

<sup>280</sup> En 1957 hay quejas frente a los personeros municipales, que queman periódicos, beben y dan tiros al aire, así lo sostiene *Panorama* para Honda, pero cita a *El Tiempo*, que muestra el caso en Tame, Arauca. *Panorama*, Honda, 4 de julio de 1957, pp. 1, 6.

<sup>281</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 1, Proceso contra Eliécer Roncancio Sánchez, Adolfo Roncancio y 3 más por homicidio en Carlos Enrique Rodríguez, 1957.

<sup>282</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 7, Legajo 2, Proceso por averiguación de responsables ante la muerte de Ángel María Escobar en Rovira (Tol), 1952.

puede ver en la mencionada canción de José A. Morales, Me echaron del pueblo, que presenta a un labriego presionado por el alcalde para aceptar un castigo impuesto por haberse defendido de un hacendado.

Estas circunstancias (impunidad, el exceso de delito y la falta de fuerza pública) aparecen como estímulo e incentivo de las acciones privadas contra el crimen, como lo propone la prensa de Mariquita donde, en medio de incrementos en los robos con la ausencia del batallón Colombia, un campesino logra hacer blanco en la pierna de un ladrón que pretende llevarse su gallina; frente al hecho dice *El cronista*: “[...] y le hizo dejar la gorda saraviada al pie del aguacate legendario. Este ejemplo en guarda de la propiedad deben acogerlo todos los habitantes de Mariquita”.<sup>283</sup> Pero esas circunstancias también juegan como excusa para el asesinato de enemigos, dejando sobre ellos notas alusivas a los crímenes, reales o supuestos; en esta línea, aunque quizá los motivos del homicidio hubieran sido otros, sobre los cuerpos de los miembros de la familia Naranjo, asesinados en Ibagué en julio de 1961, se podía encontrar el anónimo: “Me mataron por ladrón, por roba vacas, por roba gallinas, roba marranos y por amante de lo ajeno”.<sup>284</sup> Algo de ello debe haber en la canción que, sobre La guabina tolimense,

---

<sup>283</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de noviembre de 1963, p. 3. He aquí un ejemplo propicio de lo que plantean Héau y Giménez cuando hablan de la violencia en la trova mexicana, al expresar que, si bien transgrede lo legal, la violencia se legitima en el contexto cultural dentro del cual debe ser leída. HÉAU LAMBERT, Catherine y GIMÉNEZ, Gilberto, “La representación social de la violencia”... p. 630.

<sup>284</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 1, Legajo 3, Proceso contra José Vicente Ricaurte, Andrés Padilla, otros, alias “Feíto”, “Póker” y “Cacique”, por homicidio en el ingenio El Moral, vereda Curalito Tapias, 1961, f 66v.

construyeron guerrilleros liberales: "Yo soy campesino puro/ y no empecé la pelea,/ pero si me buscan ruido/ la bailan con la más fea";<sup>285</sup> y sin duda en el corrido guadalupano de Carlos Roa

Toma posesión del mando el partido conservero./ Insta-  
la sus chulavitas con entusiasmo y esmero./ Recorren  
todos los campos buscándole el paradero./ A los pobres  
liberales que sólo tiemblan de miedo, los obligan a  
voltiarse y les roban su dinero...

Pero fue la buena suerte y el ánimo del llanero./ Como  
hombres de conciencia se oponen contra el gobierno./  
Muchos hombres valientes al ver humillado al pueblo./  
Se bajan al Casanare y organizan su refuerzo./ Atacan  
en varias partes a las gentes del gobierno./ Para defen-  
der la vida de los hombres indefensos.

Las guerrillas son pequeñas con unos pocos llaneros./  
Con escopetas de fisto y el parque entre sus polleros./  
Van corriendo la llanura montados puro pelo./ Y asaltan  
en los cuarteles a chulavitas embusteros.<sup>286</sup>

Trabajo, tierra y dinero aparecen entonces en el orden de prioridades que pueden justificar la delincuencia y que, como se ha visto, aparecen en los consumos musicales; sin embargo, una anotación resulta relevante: en su mayoría las composiciones que hacen alusión al trabajo del campo son canciones compuestas por y en aires colombianos; dejando entrever que en estos ámbitos no es factible que las audiencias encuentren

---

<sup>285</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 238-239.

<sup>286</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 87.

una voz en las letras extranjeras, no porque no las haya, sino porque no se sienten cercanas, es decir, no despiertan empatía, al no mostrar las labores de pesca, sembradíos de caña, algodón o café, o el trabajo del hato, tal como lo vive el campesino colombiano; lo que sí puede suceder en ámbitos distintos, como el de los oficios urbanos o el desempeño criminal; asunto que concuerda con la percepción de Umaña, Fals Borda y Guzmán, en el sentido de la alteración de la relación con la tierra. En este mismo sentido, composiciones colombianas en aires foráneos, como la mencionada *Somos indefensos*, ubicándose en el drama de *La Violencia*, acuden también a mostrar la vida pobre del jornalero en su rancho, así como el temor de perderlo todo en manos criminales y, con el ánimo acercarse al público, compositores de los aires andinos apuestan por un relato en el que el campesino tiene la oportunidad de oponerse "al patrón".

Resulta comprensible aquí el lugar de audición musical que propone Juan Pablo González cuando menciona: "el punto de vista desde el cual se mira y se escucha estará ubicado en uno de los polos de [condición de] género, clase, raza, edad o educación que conforman la asimetría del poder";<sup>287</sup> por lo que se arrendarán en el gusto popular tangos como *La muerte del malevo* o *Jornalero*, en cuyas letras el llanero y el tolimense ven expresados y expresan el afán de heroísmo y el rencor por el patrón, a la vez que surgen o se modifican canciones para brindar una voz en la que la lucha por la búsqueda del dinero y la subsistencia sean también sinónimo de coraje, valor y justicia.

---

<sup>287</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Pensar la música...* p. 66.

# Capítulo 7

## Capítulo 7.

### El honor, el valor, el partido

El honor como deber, merecimiento o reputación resulta primordial por lo que se puede ver, ante todo, relacionado con asuntos como el partido, la fidelidad y “la pureza” de la mujer; aunque también sentirse afectado con menciones a la masculinidad o por una “hijueputeada”, esta última puede resultar en detonante de las riñas cuando se han ignorado otra serie de ofensas.<sup>288</sup> El seguimiento a los periódicos indagados muestra infinidad de homicidios que son resultado de “venganzas”, pero al no comentar los motivos de las mismas, no se relacionan en este trabajo. Hebert Braun, apoyado en Berger, explica que el honor es público, la dignidad privada y, que el colombiano de mediados del siglo XX resulta muy tradicionalista, al afectarse con el insulto, al sentirse humillado, y que por ello, “el colombiano defiende su honor.” Por otro lado, Daniel Pécaut anota que durante La Violencia,

La lucha por el poder entre los partidos tradicionales constituye la trama de fondo a partir de la cual se ins-taura una división ‘amigo-enemigo’, que atraviesa casi

---

<sup>288</sup> BRAUN, Herbert, “De palabras y distinciones”... p. 31.

toda la sociedad [el conflicto] se exagera a medida que se descentraliza y es asumido por los antagonismos que provienen de abajo.<sup>289</sup>

Algo de lo anterior se nota cuando, durante los disturbios sucedidos en Cumaral en noviembre de 1949, el dueño de la empresa de transportes, Jorge Hurtado, es asesinado por un policía al devolver la ofensa que le propinó el corregidor cuando Hurtado le exigió una suma de dinero para solventar cualquier daño posible a sus vehículos de sacarlos en medio de la trifulca.<sup>290</sup>

Cuenta Camilo Pérez, escritor tolimense nacido en 1948, que en inmediaciones de la vereda La China, de Ibagué, está el puente que cruza sobre el río que separa a esta ciudad, liberal, de la conservadora Anzoátegui, y que en su infancia había un letrero a cada lado del puente: del lado de Anzoátegui, en letra azul, "hasta aquí llegaron collajeros hijueputas", y del lado ibaguereño, en letras rojas, "hasta aquí llegaron conservadores hijueputas".<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> PÉCAUT, Daniel, "Desdibujamiento de la oposición 'amigo-enemigo y 'banalización' de las prácticas atroces. A propósito de los fenómenos recientes de violencia en Colombia", en PÉCAUT, Daniel, *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*, Medellín, La Carreta, 2013, p. 148.

<sup>290</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I..., pp. 86-87.

<sup>291</sup> Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

Es común en los expedientes judiciales que la gente hable de “humillar” para referir varias acciones, de “existir en” para decir que habitan y de “fracasar” para referirse a morir asesinado; las ofensas están en el orden de “echar la vieja”, es decir, hijueputear, pero también de “voltiado” implicando homosexualidad, “güevón” para decir bobo, “chusma”, “collajero” y “cachiporro” para los liberales así como “godo” y “camandulero” para los conservadores; pero, en coincidencia con Herbert Braun, al menos en las declaraciones, las ofensas y amenazas se dan más en el tono y la implicación, en el sarcasmo, que en el “madrazo” mismo, de ahí la constancia de términos como “lo convidó” en vez de anotar que lo amenaza o reta, así como la invitación a “humillar” primero para tener excusa de ataque o la retórica pregunta “dónde habrá” o “quién fuera” godo o liberal, para “no dejar ni uno” (dando a entender, pero sin decir, “para no dejar ni uno vivo”).

Juan Calasancio Torres Herrera, confeso asesino de Luciana Aguirre, viuda de Bedoya, justifica el crimen acaecido en Fresno en que la anciana lo insultó de tal manera que no soportó la furia y se le fue encima con el machete, sin saber el número de heridas que le causó;<sup>292</sup> una advertencia ante comportamientos similares al de la señora Aguirre la realizaron Daniel Santos y la Sonora Matancera, bajo el título Yo la mato

Yo no hablo de las mujeres ni con motivo ni con razón,  
/pero hay alguna que otra que se merece su pescozón./  
Yo sé de una, que si un día la cojo fuera e' la población:/  
yo la mato, o pide perdón/ (mira qué cosas tiene la vida).  
Ayer la vi por la calle y cuando pasaba le dije adiós;/ me

---

<sup>292</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de enero de 1963, p. 3.

conoció por la voz/ y ¡ay! Dios para qué fue eso/ no paró  
de maldecirme *hasta la familia, me la mentó,*/ después  
se sacó la lengua,/ se alzó el vestido y lo sacudió./  
Mira si es bien de paraguas, que se remanga hasta el  
camisón,/ y luego saca la lengua que hasta ni Porfirio  
lo hace mejor./ El día en que yo la coja un poquito fuera  
e' la población: yo la mato o pide perdón.  
La mato aunque venga el guardia que está en la esquina,  
caramba, aunque venga a pararme con su pelotón.

Aparte aparecen cuestiones de la animosidad y las disputas entre afines, como el caso de quienes bebían en un café de Honda, entre ellos algunos principales de la ciudad y, tras una discusión, uno de los contertulios sale para retornar tiempo después y, sin mediar palabra, desenfundar y disparar contra sus compañeros.<sup>293</sup> Lógicamente, en muchas de estas agresiones el licor está presente, por eso los bailes<sup>294</sup> resultan propicios para que se den ataques entre conocidos, tal cual lo constatan varios de los casos que se han mostrado en los capítulos previos y otros tantos, como el ocurrido en la cantina "El quinto patio" donde, sin razón aparente, dos mujeres de la vida nocturna inician una disputa que termina con la puñalada certera de una de las coperas sobre la otra y la entrega de

---

<sup>293</sup> *Panorama*, Honda, 18 de julio de 1957, pp. 1, 6.

<sup>294</sup> Quizá por esto la especial atención que siempre tuvo la iglesia sobre estos espacios; un caso interesante dentro del período es la censura que por radio hiciera Monseñor Miguel Ángel Builes al mambo en 1951 y que llevó a evitar la mención directa a tal ritmo en las presentaciones que, cuatro años más tarde, hiciera Benny Moré en el país. SANTANA ARCHBOLD, Sergio (coord.), *Benny Moré sin fronteras*, Medellín, Ediciones Santo Bassilón, 2013, pp. 115-127.

la homicida a las autoridades;<sup>295</sup> y el de Delfín Cortés, quien borracho después de las procesiones de la Virgen, en medio de las celebraciones, hace avances con una mujer casada, reacciona violentamente al ser interpelado por el esposo e inicia una trifulca de la que llevará la peor parte, por lo que, luego, amigos de Cortés agredirán a familiares del homicida, quien se presentó voluntariamente ante las autoridades.<sup>296</sup>

La mezcla de la fiesta, el baile, el ataque a la hombría y el meterse con la mujer de otro, es un asunto que se puede escenificar en la casa de Jorge González, que también funciona como cantina en el municipio de Piedras, donde Gustavo Devia, al momento del cierre del establecimiento, solicita permiso a la esposa de González para pagar por 10 canciones más en la ortofónica, a lo que accede la señora con la condición de que esa será la última tanda. En el transcurso de la fiesta, y en medio del baile de los asistentes, Devia le echa encima una cerveza a Jorge González y, además, coquetea con la esposa de éste. Una vez sonaron las canciones puestas por Devia, el dueño de la casa se dispone a apagar el aparato y cerrar la cantina y, al ver oposición por parte del cliente, sacó su peinilla gritando “que al que no le gustara que arrancara [a pelear]”, reto que aceptó Gustavo Devia y que culmina con la muerte de González.<sup>297</sup>

Se ha mencionado con anterioridad la disputa que se dio en Anzoátegui entre dos grupos de personas a raíz de la petición

---

<sup>295</sup> *Tribuna*, Ibagué, 22 de junio de 1956, p. 3.

<sup>296</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 89, Legajo 5, Proceso contra Domingo Bocanegra Corrales por la muerte de Delfín Cortés Herrera, 1952.

<sup>297</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 119, Legajo 5, Proceso contra Gustavo Devia por homicidio en Jorge González Hernández, 1955.

de canciones al unísono (Cabeza de hacha y Noches tenebrosas); lo cierto es que ese fue el detonante, pero con el primer golpe, el grito que se oyó fue "para que conozca los verracos del Dobio" y la respuesta "respete que aquí también hay guapos" y que, como consta en el proceso, los involucrados estaban alicorados y habían recorrido varios establecimientos consumiendo licor;<sup>298</sup> el enfrentamiento, que termina con un muerto, resulta entonces de la mezcla del licor con la ofensa a la hombría ("conozca a los verracos" da a entender que los otros no lo son), dada por un roce aparentemente inocuo: la solicitud simultánea de dos canciones, una de las cuales, a propósito, recuerda que un hombre jamás debe mostrar cobardía.

En cuanto a la "pureza" de las hijas menores de edad, no son raros los raptos que, en la mayoría de los casos, son huidas de las mujeres de común acuerdo con los novios, y cuyos procesos penales cesan al llevarse a cabo el matrimonio, no en pocas ocasiones arreglado por la autoridad pública, entre la pareja fugada;<sup>299</sup> pero que no siempre terminan en el cumplimiento de la promesa de matrimonio, así, en los 3 primeros meses de 1963 se denuncian en Ibagué 42 raptos, algunos de los cuales terminan en el regreso de la hija arrepentida a casa

---

<sup>298</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 89, Legajo 2, Proceso contra Humberto Escobar Osorio por homicidio en Marco Tulio Mejía, 1953.

<sup>299</sup> AHI, FJ, Estante 3, Balda 4, Caja 23, Legajo 1, Proceso contra Serafín Díaz por raptó en María del Carmen Ureña, de 19 años de edad, 1946; AHI, FJ, Estante 3, Balda 4, Caja 23, Legajo 2, Proceso contra Ernesto Parra por raptó en María Anicela Rodríguez. Edad 15 años, 1945; AHI, FJ, Estante 3, Balda 4, Caja 23, Legajo 7, Proceso contra Arturo Bocanegra por raptó en Guadalupe Guzmán Vergara. Edad 20 años, 1946; AHI, FJ, Estante 3, Balda 4, Caja 23, Legajo 8, Proceso contra Faustino Cortés por raptó en Carmen Lucía Gil. Edad 17 años, 1950.

de sus padres.<sup>300</sup> Dentro de los raptos tomados del AHI, llama la atención uno ocurrido en 1942: Tomás Hernández, a pesar de llevar vida marital con una mujer, rapta a Bernarda Bustos de su casa en Piedras. El padre de Bernarda, que conoce de la existencia de la mujer de Hernández, declara en el proceso que su hija había sido *desflorada*<sup>301</sup> antes de conocer al raptor; a pesar de todo ello, el sacerdote decide aplazar al matrimonio dado el extenso recorrido de Hernández quien sostuvo relaciones simultáneas con varias mujeres, al parecer es viudo y, consta, se hace pasar por médico para ganar dinero.<sup>302</sup> Otro caso singular es el de Magdalena Rico que, según su padre Dimas, ha sido engatusada por Evangelista Pinzón, acusado por el denunciante de mantener una conducta relajada, ser bebedor, amigo de la pelea y haber atentado contra la vida de su propio hermano, además de no ser capaz, asegura el padre de la menor, de mantener a una esposa; aun así, con los medios proveídos por el propio despacho, el matrimonio se lleva a cabo.<sup>303</sup>

---

<sup>300</sup> *El cronista*, Ibagué, 29 de marzo de 1963, pp. 1, 8.

<sup>301</sup> Por incitar a la lujuria, por inmoral e, incluso y según algunas leyendas, por invocar al diablo, la canción *El ron de vinola*, de Guillermo Buitrago, fue prohibida por la curia ibaguereña; seguramente fijándose en aquello de que el "compadre Lorencito tiene una mujer maluca/ viéndola por debajito ay cómo me gusta, me gusta, me gusta el ron de vinola". Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013; Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

<sup>302</sup> AHI, FJ, Estante 3, Balda 4, Caja 23, Legajo 3, Proceso contra Tomás Hernández por rapto en Bernarda Bustos. Edad 20 años, 1942.

<sup>303</sup> AHI, FJ, Estante 3, Balda 4, Caja 23, Legajo 6, Proceso contra Evangelista Pinzón por rapto en Magdalena Rico. Edad 15 años, 1943.

En Elexterminio, grabado en 1964 por Los corraleros de Maja-gual<sup>304</sup> con la voz de Alfredo Gutiérrez, el protagonista sonsaca a la joven de su casa a pesar de la oposición de la madre, para la que tiene preparado un final en el que acudirá al veneno que, como se mencionó, era famoso entre los suicidas,

Asómate a la ventana que ya viene amaneciendo/  
antes que oiga tu mama y me eche agua hirviendo./ Por eso si  
tú me quieres/ vámonos la otra semana/ para quitarle  
a tu mama esa habladuría que tiene.  
Ahora te voy a decir:/ tu mamá es una amargura,/ esa  
vieja está más dura que un sancocho de balín./ Cuando  
te vayas conmigo ella me pondrá las quejas,/ yo me  
compro un "Exterminio" para dárselo a esa vieja.

También con ánimo de escape conjunto, el pasaje lla-  
nero El canaguaro, le dice a la amada: "anda vete, no te vayas,  
vámonos juntos los dos, ¿a quién le quieres decir que en tu  
corazón voy yo?", a la vez que se despide del entorno cerca-  
no, mostrando la próxima partida del terruño. Ambas letras  
quieren mostrar un hombre osado, tanto para llevarse a la  
mujer como para enfrentar las consecuencias de ello, sin  
dejar de insinuar los apetitos sexuales de los protagonistas.

No obstante, los ataques a la honra de las hijas que  
salen de este parámetro son una ofensa gravísima, quizá por  
ello resulte más oprobioso que en los Llanos, por ejemplo en  
Miraflores, durante 1949, no solo se les quite las propiedades

---

<sup>304</sup> El grupo tropical, que entre 1962 y 1965 grabó al menos 13 discos, hizo apropiaciones de canciones antillanas y de otros géneros entre las que se cuenta la ranchera *María la bandida* de José Alfredo Jiménez.

a los habitantes mientras se les exilia, sino que se les exija entregar las cédulas ("un símbolo de su existencia") y, a las mujeres, "su virtud", con la salvedad de que, en varios casos, para dejar "núbiles" a las hijas, varios entregaron la vida.<sup>305</sup> Otro caso es el de Hanel Parra, que despide dos peones por presumir que le han robado café, para darse cuenta que uno de ellos, Jaime Fernández, tiene amoríos con su hija Cristina, que será raptada por Fernández; tiempo después este regresa a la ciudad sin Cristina, publicando en la cantina donde está bebiendo que ha dejado a la hija de Parra por haberse dedicado a cabaretera; al enterarse de esto, el padre busca al peón y lo confronta, saliendo herido por Fernández y su compañero de juerga.<sup>306</sup>

Por otro lado, sentir irrecuperable al honor mancillado<sup>307</sup> puede llevar a la desesperación, como lo evidencia una seguidilla de notas de *El cronista* entre el 17 y 19 de julio de 1964 sobre un caso de violación en una menor de 14 años por parte de un policía que hace que la joven intente suicidarse, aunque el periódico publicará también la declaración exculpatoria del policía.<sup>308</sup> Es llamativo que en un caso tratado en el capítulo

---

<sup>305</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... p. 102.

<sup>306</sup> *Tribuna*, Ibagué, 5 de mayo de 1956, p. 8.

<sup>307</sup> Una mezcla de eventos, que muestra que el honor de las hijas no es solamente el mantenimiento de la virginidad, es la historia de Nicacio Sandoval, agricultor acomodado que se opone al matrimonio de su hijo con la hija de su enemigo y vecino Mardoqueo Serrano, hombre de escasos recursos; tal oposición llevó a que Serrano buscara el apoyo de dos empleados que Sandoval había despedido por el robo de una vaca y que, los tres, lo atacaran por "hablar mal de él y de su hija". *Tribuna*, Ibagué, 27 de abril de 1956, p. 3.

<sup>308</sup> *El cronista*, Ibagué, 17 de julio de 1964, p. 5; 18 de julio de 1964, p. 2; 19 de julio de 1964, p. 2.

anterior, Humberto Romero haya apelado al honor para defenderse por el homicidio del violador de su esposa; no obstante, que Romero viviera con su mujer en unión libre, mermó los atenuantes expuestos por la defensa.<sup>309</sup>

El desfloramiento o la pérdida del honor puede ser también una excusa para alcanzar un objetivo económico, verbigracia, la situación en la que se vio envuelto Darío Garzón, del famoso grupo tolimense de música andina Garzón y Collazos. En 1946 Garzón tiene 30 años y es parte del dueto y profesor en la capital tolimense; en agosto de ese año, el padre de Anabeiba Rubio acusa al intérprete de “deshonrar” a su hija, “porque ella estaba honrada”. El expediente es corto pero deja ver que la mujer, de 19 años, acusa a Garzón de violarla en al menos 3 ocasiones, medicina legal muestra que el “desfloramiento” no es reciente y el músico deja ver que lo quieren chantajear dado que, tras terminar una relación con la hermana mayor de Anabeiba, la joven le insiste en tener relaciones, porque ella no es virgen; también, anota Garzón, esta le dijo estar embarazada luego de cuatro meses de haber dejado de tener relaciones y, además, evidencia que las condiciones y lugar de los encuentros sexuales (una habitación en el hotel donde vive, en pleno centro de la ciudad y con la puerta abierta), no permitiría que cualquier tipo de forcejeo pasara desapercibido a la ciudadanía; en aquel entonces el padre pedía \$1.000 por daños; el caso fue sobreseído.<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 4, Caja 82, Legajo 1, Proceso contra Humberto Romero por homicidio en Anselmo Moncaleano. Crimen cometido por celos. (2 cuadernos), 1960.

<sup>310</sup> AHI, FJ, Estante 3, Balda 4, Caja 24, Legajo 9, Proceso contra Darío Garzón Charry por violencia carnal en Anabeiba Rubio. Edad 19 años, 1946.

La fama de Garzón, personaje de cancioneros, discos y radio, pudo ser un incentivo para la joven quien, quizá, vio en el músico la materialización de las historias que cantaba; pero la relevancia de Garzón no pasa desapercibida al padre, que espera del artista una fuerte indemnización. Y es que las afecciones al honor son también fuente de criminalidad, por eso se facilitaba a delincuentes hurtar negativos de fotos de jóvenes, para adulterar la imagen y poner las cabezas de ellas en cuerpos desnudos y, de esta forma, chantajear familias y novios so pretexto de venderlas o mostrarlas.<sup>311</sup>

Pero son más frecuentes las reacciones inmediatas al sentirse ofendido, por ejemplo, la de un cantinero que al oír hablar mal de él reiteradamente a una copera con la que había tenido roces, le descarga una botella;<sup>312</sup> o el hombre que confronta a la vecina que lleva chismes sobre su vida a la esposa y que, tras ser injuriado y amenazado con cuchillo por aquella, la desarma y golpea hasta herirla.<sup>313</sup>

Ahora, las consecuencias de la infidelidad masculina o femenina superan la acción de la ley: enfrentamientos entre vecinas, mujeres golpeadas, hombres apuñalados y confrontaciones por la sospecha o la evidencia de la infidelidad dan cuenta de ello. La sensación del otro como propiedad, como se ha venido esbozando, trasciende la relación marital: muchos son los casos en zonas de tolerancia donde la muerte se encuentra por haber sacado a bailar o acompañar o verse

---

<sup>311</sup> *Tribuna*, Ibagué, 2 de noviembre de 1957, p. 2.

<sup>312</sup> *Tribuna*, Ibagué, 19 de mayo de 1956, p. 3.

<sup>313</sup> *Tribuna*, Ibagué, 27 de abril de 1956, p. 3.

acompañado de la prostituta que hasta hace poco estaba en la mesa de alguien más; la disputa por las acompañantes en las cantinas no es cosa de poca frecuencia y en varios casos implican algún herido de por medio.<sup>314</sup> Aureliano Arias, por ejemplo, se enfrenta solo a dos sujetos que lo abordan en la calle por llevarse de la cantina a la muchacha que le acompañaba y con la que, alguno de los dos sujetos, había bailado una canción en el lugar.

Muchos son los casos que refleja la prensa en los que la gresca se forma bajo la excusa de que una mujer se niega a bailar, en los que el ataque se realiza contra la mujer y en los que el problema se da a causa de la falta de dinero para pagar la compañía; y también en los que el motivo es la defensa de la copera, cuando tras el baile y los tragos quieren ser obligadas a salir del establecimiento o a cambiar de pareja;<sup>315</sup> ahora bien, aunque varios pleitos son reacciones de borrachos que se sienten zaheridos, también resultan excusas para, en medio de la riña, robar al atacado.<sup>316</sup> Aunque de manera solapada, *El gavián de Rondón*, de Miguel Ángel Martín, narra cómo el protagonista ha sido golpeado por tratar de conquistar alguna mujer en mitad de un parrando en el que andaba cantando, espera el gavián que al mostrar sus intenciones

---

<sup>314</sup> *Tribuna*, Ibagué, 20 de abril de 1956, p. 3; 20 de mayo de 1956, p. 3; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 2, Caja 97, Legajo 5, Proceso contra Abelardo Garzón por homicidio en Raúl Delgado, 1943.

<sup>315</sup> *Tribuna*, Ibagué, 20 de mayo de 1956, p. 3.

<sup>316</sup> *Tribuna*, Ibagué, 4 de mayo de 1956, p. 3; 11 de mayo de 1956, p. 3; 16 de abril de 1956, p. 2; 12 de mayo de 1956, p. 3; 23 de junio de 1956, p. 3; 19 de mayo de 1960, p. 3.

y cualidades, cualquier pretendida le diga "¡Negrito ven, que aquí te estoy esperando!"<sup>317</sup>

Canciones como *Gaviota traidora*, cantada entre otros por Flor Silvestre, que advierten de no querer cargar con los pecados de la infiel y anuncian cómo éste ha de morir en el fondo del mar por su fracaso; *Condénala Señor*, cantada por Ortiz Tirado, que pide el perdón por las traiciones, pero la condena por la mentira o *Métale candela al monte*, con varias versiones, entre ellas del Dueto Horizonte, que anuncia acabar con todo vestigio físico de lo que fue la vida con la que se fue, son evidencia de lo que pasará tras la afectación del honor con una infidelidad y la provocación de los celos:

Métale candela al monte que se acabe de quemar,/ que un amor cuando se aleja no se debe recordar.// Ya mi china se me fue,/ yo no sé si volverá.

Cuando yo llegué a mi casa pregunté por mi mujer,/ me dijeron los vecinos que se fue con un chofer.// Ya mi china se me fue/ yo no sé si volverá.

Y yo todo enfurecido rápido la fui a buscar/ recorrí todos los pueblos y no la pude encontrar// Ya mi china se me fue/ yo no sé si volverá.

A malaya del chofer que se la llevó a pasear./ Pobrecita, pobrecita, si yo la logro agarrar// Ya mi china se me fue/ yo no sé si volverá.

Le meto candela al rancho que se acabe de quemar,/ que un amor cuando se aleja no se debe recordar.// Ya mi china se me fue/ yo no sé si volverá.

---

<sup>317</sup> *El candil*, Villavicencio, noviembre 13 de 1965, p. 6.

La revisión de correspondencia,<sup>318</sup> las golpizas y los homicidios<sup>319</sup> causados por los celos, son constantes en el Archivo. Gerardo Capera, en Coyaima, en un arrebato de celos descarga, varias veces, una pesada roca sobre la cabeza de su amante Bertha Rodríguez.<sup>320</sup> Otro caso mencionable es el de Gloria Martínez, "mujerzuela" de 22 años que sorprende a su "concupino" Higinio Núñez, de 43, bailando en una cantina diferente a donde ella trabaja y, de inmediato, arremete contra él y su acompañante, propinándole al hombre una puñalada en el estómago.<sup>321</sup>

Un músico, Policarpo Varón, es el motivo de los celos que llevan a Jerónimo Peñaloza a matar su esposa, Rita Cerquera, y luego suicidarse; Varón, trompetista, se hospedaba en la casa de la pareja que había presentado problemas maritales en los que la mujer se ve conminada por el juzgado a volver con el marido, acatar sus órdenes, no salir sin su autorización y cumplir sus deberes de esposa; Peñaloza fue a buscar a la esposa donde la mamá de ésta y, ante la negativa de Cerquera de volver a la casa, la apuñala y luego se quita la vida.<sup>322</sup>

---

<sup>318</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 2, Legajo 1, Proceso contra Eliécer Roncancio Sánchez, Adolfo Roncancio y 3 más por homicidio en Carlos Enrique Rodríguez, 1957.

<sup>319</sup> *Tribuna*, Ibagué, 4 de mayo de 1956, p. 3.

<sup>320</sup> *El cronista*, Ibagué, 8 de enero de 1963, pp. 1, 6.

<sup>321</sup> Por celos, María Hernández le propina cuatro puñaladas a María Guzmán y otras cuatro le asesta Juan Montaña a su esposa. *El cronista*, Ibagué, 18 de agosto de 1964, pp. 3, 5; *Tribuna*, Ibagué, 8 de abril de 1960, p. 1, 6; 19 de febrero de 1958, p. 1, 6.

<sup>322</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 117, Legajo 8, Proceso contra Jerónimo Peñaloza por homicidio en su esposa Rita Cerquera, 1958.

De los celos y la duda frente al patrón, el reconocido folclorista Misael Devia narra un episodio que sucede en el norte de Tolima en el que un hacendado coquetea con la esposa de uno de sus arrendatarios y cómo este pone a prueba la fidelidad de su mujer durante una fiesta organizada por el terrateniente; el campesino envía sola a la esposa y llega después, escondido, para atestiguar, durante el baile del fandanguillo (una especie de rajaleña), la siguiente seguidilla de coplas entonadas por su esposa y el coqueto

Que se arrinconen toditos,/ porque yo quiero bailar/ con  
esta negrita linda, /pollita de mi corral.  
Con vusté salgo, patrón,/ a bailar el fandanguillo,/ peru  
asina no encorrale/ porque yo no soy novillo.  
Mucha lástima me da,/ y al mismo tiempo coraje/ al  
verte tan bonita/ y que te goce un salvaje.  
Sea salvaje o no lo sea,/ así lo quiero, patrón;/ a vusté le  
importa su plata/ a mí me importa mi amor.<sup>323</sup>

Pero otro final, en circunstancias parecidas, depara la historia de Antonio Cárdenas. Los celos hacen que Cárdenas mate a hachazos a Carlos Julio Villarreal, su jefe y propietario de la finca en la que vive en Villarrica; Cárdenas y su esposa acuden a casa de Villarreal en busca de trabajo, el cual consiguen, pero al poco tiempo empiezan las sospechas del joven quien reclama y golpea con frecuencia a su esposa, ella busca el socorro en la casa de Villarreal, con el final que se ha anunciado.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> DEVIA M., Misael, "Folclor tolímense", en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 3, No. 7, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1962, pp. 19-20.

<sup>324</sup> *Tribuna*, Ibagué, 22 de junio de 1956, p. 3

Vistas en conjunto, la situación de Cárdenas y la recogida por Devia dejan entrever que la desconfianza frente al patrón, a causa del dinero, se traslada también al recelo frente a la pareja, una de las pocas "propiedades" que el poderoso puede envidiar y que, como se vio en otras formas de poder (las bandas criminales y la fuerza pública) se siente en capacidad de arrebatarse para su disfrute sexual.

María de la Cruz Trujillo terminó sus amoríos con Roque César Maecha y estableció relación con Luis Carlos Tovar, quien matará a Maecha en una cantina frente a la casa que comparte con la joven; antes de morir, el atacado dirá que la riña resultó de un encuentro fortuito con la exnovia, quien lo invita a una cerveza, también que le anunció a Tovar que no pelearía por mujeres y que sólo salió cuando Tovar le "mentó la madre". La versión de los presentes en la cantina dista de la de Maecha y lo muestran ofendiendo a María de la Cruz, lo que le valió el llamado de atención y posterior riña con Luis Carlos Tovar, quien además tiene antecedentes de haber apuñalado a una compañera anterior. Vale decir que ambos jóvenes son zapateros en Honda y que otros zapateros hicieron una colecta de dinero para facilitar la huida de Tovar.<sup>325</sup> No es el único caso en el que se vean colectas para facilitar la fuga de un sospechoso: los sastres de Ibagué también recogieron dinero para el escape de Salomón Varón, quien mató en una pelea a Mardoqueo Bonilla cuando el primero lo agredió mientras oía música en la radiola de una cantina, sin que haya registro del motivo de la trifulca.<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 4, Caja 82, Legajo 6, Proceso contra Luis Carlos Tovar Tovar por homicidio en Roque César Mahecha. (2 cuadernos), 1950.

<sup>326</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 118, Legajo 2, Proceso contra Salomón Varón por homicidio en Mardoqueo Bonilla, 1956.

Una canción que se ha mencionado anteriormente y que estuvo en el centro de una disputa de cantina muestra la confluencia de distintas representaciones relacionadas con el desplazamiento, el amor mal correspondido y la hombría, Cabeza de hacha, compuesta por Cristino Tapia, dice:

Ya me voy de esta tierra y adiós,/ buscando yerba de  
olvido dejarte,/ a ver si con esta ausencia pudiera,/ con  
relación a otro tiempo olvidarte.

He vivido soportando un martirio./ Jamás debo de mos-  
trarme cobarde,/ arrastrando esta cadena tan fuerte,/ hasta que mi triste vida se acabe...

He vivido soportando un martirio./ Jamás debo de  
mostrarme cobarde,/ recordando aquel proverbio que  
dice:/ más vale tarde que nunca compadre.

En la letra se da primacía al valor, despreciando la posibilidad de evidenciar cobardía, relacionándola con la pérdida de la pareja, la que se enlaza, irremediabilmente, con la muerte, por lo que el destierro aparece como la única solución posible, solución que, en este caso, reemplaza al suicidio.

En Cunday, Matías Martínez vive en unión libre con Mercedes Garzón, madre de sus tres hijos y en embarazo de otro, Martínez sabe que ésta lo engaña, pero al ratificárselo algún comentario en la calle, se da a la bebida y la golpea violentamente; según cuenta, ella ha sido violada por Manuel Hoyos, quien después del hecho le ofreció dinero, por lo que ella accedió a otros encuentros fruto de los cuales está en estado de gravidez. Varios son los antecedentes de agresiones de Martínez, incluyendo disparos contra su concubina, pero sólo la muerte de Garzón hará que las autoridades tomen cartas

en el asunto.<sup>327</sup> Carlos Dante popularizó una canción que aparece en un cancionero como si fuera interpretada en 1954 por Alberto Podestá: Justicia criolla, que podría ser la declaración de Martínez, por cuanto parece acomodarse a la percepción que, seguramente, tienen de sí los hombres y mujeres que han cometido los crímenes de celos que hasta aquí se han registrado:

¿Han venido a prenderme? Ya estoy listo./ La cárcel a los hombres no hace mal./ ¡Aquí me tienen! ¡Yo no me resisto! ¡Estoy vengado! ¡Soy el criminal! ¡Al fin pude ahogar mis hondas penas! ¡Qué importa de las otras que vendrán! Yo no he de lamentar mis horas buenas,/ las malas, como vienen ya se irán.

Antes, permitan que estampe/ un beso a mi pobre hijita;/ que ha quedado huerfanita,/ en el seno del hogar/ ¡Venga un abrazo, mi nena!./ quédese con la vecina;/ su padre va hasta la esquina,/ prontito ha de regresar. ¡Vamos, pronto, oficial! ¡Y no se asombre,/ del llanto que en mis ojos usted ve! ¡He dicho que la cárcel es para el hombre,/ y allá voy, aunque en ella moriré!.../ ¡Es que pienso en este ángel que yo dejo/ y mis lágrimas vierto sin querer!.../ Por lo demás, yo digo, mi pellejo/ bien sé poco y nada ha de valer./ ¡Mañana, cuando ella moza,/ sepa el final de la madre/ que no piense que fue el padre,/ un borracho, un criminal! Dígale que yo la he muerto,/ porque fue una libertina:/ ¡haga el favor, mi vecinal! ¡Vamos, señor oficial!

---

<sup>327</sup> AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 3, Caja 104, Legajo 3, Proceso contra Matías Martínez Caicedo por homicidio en Mercedes Garzón (amante), 1944.

Cómo no encontrar, en este contexto, una voz en el tango, si, como lo describe Florencia Garramuño, a partir de un poema de Ricardo Güiraldes de 1915,

no se dibuja como una articulación pacífica sino como una pelea, no como aquello que une sino como aquello que desune y lastima y que, incluso, conduce a la muerte [...] el tango no propone la unión ni homogeneidad de una clase sino imágenes de pelea, de corte y de sangre.<sup>328</sup>

Pero varias de estas características no son propiedad exclusiva del tango, según Carlos Mosivais, la canción popular latinoamericana del siglo XX está signada por la tragedia del amor, por la vida intensa; así el bolero puede mostrar, aunque sujeto a censuras y cambios en las letras,<sup>329</sup> la ciudad, la noche y su desenfreno. Es la tragedia del amor uno de los elementos preponderantes y que da relevancia a la música popular de América Latina, cuyos productos venden las desdichas amorosas y el temor a la felicidad. Aparece también la ranchera convertida en un "monólogo desesperado", como *Ella* (1946) de José Alfredo Jiménez, que se apoya en la variedad anímica y el sentido festivo que le da el mariachi, teatralizando tanto al arrabal como al rancho, mostrando el dolor del aislamiento, la sabiduría e ingenuidad urbana, la pérdida y rescate de prácticas, ensalzando lo mexicano (y exportándolo) y, al menos en su vertiente melancólica, con preponderancia de las voces femeninas. Al final, el arrabal es representado por voces que transmiten en el bolero la alegría caribeña como *Toña la Ne-*

---

<sup>328</sup> GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades primitivas...* p. 94.

<sup>329</sup> Son famosos los cambios de letra que debió hacer Agustín Lara, por ejemplo, en *La gloria eres tú*.

gra, Bola de Nieve u Omara Portuondo y los que simplemente cantaban, como Pedro Vargas, junto con voces como las de Daniel Santos o Celio González, que desplazan a los tenores tipo Ortiz Tirado y Juan Arvizu, en la cercanía y facilidad de interpretación del público.<sup>330</sup>

Cambiando de faceta del honor, conviene mirar la representación de la hombría como insumo necesario para, luego, abordar los asuntos partidarios. El Pote Rodríguez es un líder guerrillero de los llanos casanareños, a quien Eduardo Franco describe como en una imagen de cualquier película de Antonio Aguilar, "Sobre su brioso potro, ensillado a la mexicana"<sup>331</sup> (¿de dónde si no del cine podría venir la forma de ensillar?); pero además, el llanero "se considera a sí mismo heredero de la libertad, del coraje y del valor humano; cada uno se sabe solidario consigo mismo y con la comunidad", dice Barbosa y se apoya para ello en los versos de un poema llanero de J.H. Caicedo que narra "la alegría de cuando se montaba a pelo a pura puerta de corral el legítimo llanero. Cuando caballo y jinete se comían al llano abierto y el corcel indomable reclamaba sus derechos al sentirse dominado por el hombre verdadero".<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> MOSIVÁIS, Carlos, "Yo soy un humilde cancionero"... pp. 180-252.

<sup>331</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* p. 105.

<sup>332</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 78. Así, Tulio Bautista, perteneciente a la familia Bautista, líder de las guerrillas llaneras, además de fervoroso del Divino Niño, será "Un señor muy correcto, respetado por la gente. Era un hombre seco, de armas tomar, echao pa'lante y que no se achicopalaba ante nada. No era solo un hombre de carne y hueso. Era el personaje que las gentes querían que fuera: bueno, grande, generoso y humilde con los pequeños, vengador y terrible con los malos; la imagen y el valor de la fe". Citado en VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* p. 271.

Resulta pues que la capacidad de hacer justicia, de ser "bragao" (macho), poder domar, ser fiero, cuidar y respaldar al débil, son características con las que se puede describir a un guerrillero, un periodista o un campesino del común que se consideren admirables, aunque la imagen del llanero se acompañará de otras cualidades relacionadas con el aprovechamiento del campo abierto y el trabajo del Llano. Le resultan nefastas al llanero las vejaciones sexuales sufridas por hombres y mujeres liberales en manos de la policía y los pájaros conservadores, por considerarlas acciones cobardes que mancillan su hombría.

Sobre los hermanos Bautista, junto con Guadalupe Salcedo las principales figuras de la insurrección llanera, Orlando Villanueva recuerda un corrido sin título tomado de un artículo de Carlos Neira y que menciona algunos otros hombres relevantes en la lucha guerrillera:

El diez y ocho de diciembre/ emboscaron a Manuel,/ Tulio en Colombia siembre/ virtud floreció con él./ Murió en rancho de Esperanza,/ lo mataron los cuatrerros/ por hazañas las venganzas/ del gobierno con Llaneros. Lo mataron de un balazo/ le volaron la quijada,/ dio la orden de un hombrazo,/ hoy su vida está humillada./ Pablo murió en Gurubita/ lo mataron ya dormido,/ esa fue gloria bendita/ de Laurentino vendido. [...]

Planearon para su amaño/ ser guerrillas artistas/ promesas plata y engaño/ matando a los Bautista. [...]

Hoy premio a los traidores/ que matan cobardemente,/ del desprecio acreedores/ horror dolor doliente/ Pablo trajo a Laurentino/ miserable y pordiosero/ a mancharle su destino/ cojo audaz y traicionero. [...]

Los hermanos Bautista/ en los llanos y cordilleras/ fue-  
ron del combate artistas,/ la emboscada a sus maneras.  
Morían godos sin honores/ en el pueblo de Horizontes,/  
el barahuste hizo flores/ y se poblaron los montes.  
Atacaron a Medina,/ a la Mesa y al Engaño,/ a Páez en  
la cumbre andina/ al Ejército fue el daño. [...]  
Bautistas aguerridos/ perdieron mejores hombres/ los  
muertos y mal heridos/ y a su memoria sus nombres.  
El jefe Campo Elías Ruiz/ herido a bala en el brazo,/  
*Chicuaco*, el hombre feliz/ sobre su frente un balazo.  
[...] se dice que allí no triunfaron/ los guerrilleros  
llaneros,/ porque la anarquía incrustaron/ ladrones a  
majaderos.<sup>333</sup>

Mariano Luna, un campesino más de los Llanos Orientales, narrará Franco Isaza, aparece como un hombre que “se hizo matar como un pendejo”, “bien bragao y bueno palante”, que es dejado por la mayoría de sus hombres en la primera escaramuza frente los chulavitas pero que, solo, encaró con una pierna herida al grupo que enfrentó, matando a cuatro e hiriendo a dos.<sup>334</sup> Fuerte contraste el que se muestra con el caso de los policías acusados de cobardía por no atreverse a continuar la búsqueda de la chusma de Ríoblanco, luego de un

---

<sup>333</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 331, 337.

<sup>334</sup> FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* pp. 31-33. En ese mismo ideario del honor, dice Franco “No pedimos cuartel, quizás cuando esté en nuestra mano lo concedamos. Quizás y eso será por política. Por ahora vamos a alistarnos con cuidado porque en ello va el pellejo y el honor de todos y cada uno”. FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano...* p. 224.

recorrido accidentado que despierta quejas de la población por robos y abusos de los agentes.<sup>335</sup>

El ejemplo de hombre en los Llanos, junto con los Bautista, será el legendario Guadalupe Salcedo. De él dirá Jorge Child en "El comandante Guadalupe Salcedo", publicado en el número 14 de *Mito* de 1957 y citado por Orlando Villanueva:

Es algo superior a cualquiera que quiera apropiárselo. Es algo primitivo: es tierra, barro, músculo, anterior a la palabra. Es llanero, y 'ser llanero', es ser raíz, hierba, estero; no tener límites, ser 'uno mismo', universo en sí, mónada, absoluto. Por eso cuando mataron a Guadalupe no mataron a nadie, y sigue presente [...] es una vida plena, un pedazo de tierra o de llanura.<sup>336</sup>

Numerosos son los corridos que rinden homenaje a "la fiera sarda" y a la formación guerrillera de los Llanos y varios aluden a la muerte del líder llanero como fruto de la traición del gobierno, en la letra de Gestación revolucionaria, del "Catire" Morales, se lee, por ejemplo,

---

<sup>335</sup> AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 6, Proceso contra Édgar Alfonso Moreno, Nectaly Piraquive Rodríguez y muchos más por insubordinación y extorsión (todos policías), 1951.

<sup>336</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* p. 466, 480. Para completar la total "llaneridad" de Guadalupe, el galerón que hace en su homenaje Darío Samper lo describe "sobre su caballo bayo,/ con el sombrero de pelo/ y el pañuelo raboegayo". GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 240-242.

Joropo siempre joropo de los Llanos resistentes,/  
de los que nacen y mueren por defendé al inocente./  
Llanero conocedor de la sogá y canaleta,/ aunque tuvo  
poco estudio era un hombre inteligente./ Se levantó  
en la llanura y preparó bien su gente,/ andaban bien  
remontados armados hasta los dientes,/ llaneros ca-  
sanareños eran más que suficientes/ para sostener la  
lucha en los llanos del oriente./ La revolución del llano  
aquí la tiene presente:/ se compone de mil hombres un  
capitán, un teniente,/ doctores en medicina los consigue  
urgentemente,/ ya tenía sus muchachos y todos muy  
excelentes./ Era un hombre malicioso muy táctico y  
eminente/ certero en la puntería siempre pegaba en  
la frente.

Él nunca se arrinconaba si el enemigo era fuerte/ y  
jugaba con las tropas que fueron a hacerle frente,/  
cambiadas del uniforme pa' meterles el paquete,/ pero  
cuando fue el combate se les arriscó el copete:/  
vayan a estudiar primero, les decía muy sonriente/ y  
se devuelven con ropas interiores solamente./ Díganle  
allá a Laureano, que se nombró presidente,/ que le  
rezamos a Dios pa' que la guerra reviente/ y así peliá  
pecho a pecho y no matar inocentes./ De las luchas no  
les hablo de todas hay suficiente,/ de cómo y dónde peliá  
y cuándo encontró la muerte/ después que entregó las  
armas y la paz se hizo presente/ lo tiraron a balazos lo  
asesinaron vilmente/ ¡Ay Guadalupe Salcedo el Llano  
lucha tu muerte!<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 71.

El propio Guadalupe muestra, en un corrido de su autoría, lo que considera son los hombres llaneros

Los hijos de Casanare hoy son más que suficientes/  
para sostener la lucha en los Llanos de Oriente./ La  
Revolución del Llano tiene a favor buena gente/ porque  
han visto el desengaño, la mayor parte está hiriente./  
Ayudan con interés sin poner inconveniente./  
Nunca quieren ser esclavos, ni mucho menos sirvientes./  
De un gobierno tan tirano que fue al poder fácilmente./  
Las familias en las selvas, eso es lo más remordiente./  
Que abandonaron sus casas, quedaron sin un ambiente./  
Ah dolor desesperado para este pueblo doliente/ ¡Ay!  
Pobre de las criaturas tanto seres inocentes./ Que están  
sufriendo amarguras como anuncia el Presidente./  
La tropa nueva venida piensa que somos zoquetes./ Se  
cambian el uniforme para meternos paquete./ Lo malo  
es que en los combates se les arrisca el copete.../ Bajó  
una tropa pa'l Llano como en el río la corriente./ ro-  
bando la humanidad con un rigor imponente./ También  
violando familias dándoselas de potentes/ y quemando  
las viviendas para salir bien lucientes.  
Han seguido otro sistema para engañar a la gente./  
Les ofrecen garantías y los tratan suavemente./ Estas  
fueron las finanzas que tenían últimamente. Hoy día el  
salvoconducto es una trampa alcahuete. Que se porta  
como finca pero que lleva la muerte.<sup>338</sup>

Y, en otra composición suya, La revolución del Llano, se aprecia la imagen que de él mismo tiene,

---

<sup>338</sup> BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros...* p. 99.

En Casanare soy yo/ el hombre más suficiente/ que  
ensilla buenos caballos/ como atrevido jinete/ y fumo  
lo esencial/ como mi buen cigarrete/ y gozo de buenas  
hembras/ y la copa de aguardiente./ Y cuando salgo a  
los pueblos/ me ponen buenos piquetes/ me regocijo  
de fortuna/ manejo buenos billetes.<sup>339</sup>

Nótese la presencia de elementos que se han destacado en los acápites anteriores: el licor, el cigarrillo, el dinero y múltiples mujeres como complementos de la hombría, los que no distan de la imagen que personajes como Antonio Aguilar y Pedro Infante ofrecen en las películas en las que cantan rancheras, que ya se ha mostrado, son del gusto de Salcedo; pero también en el tango y el bolero. Así mismo, como se ha mencionado, la libertad asociada con el caballo y la valentía del hombre, resaltada al mostrar su número inferior, y sin embargo suficiente, para la defensa y el combate; a la vez que se denota la cobardía y el comportamiento ladino del opositor que enaltece la labor del hombre llanero: campesino, poco ilustrado, pero combatiente por su subsistencia en el Llano y defensor de las familias de su región.

David Puerta, hablando del tiple, recoge un fragmento de un corrido rescatado por Miguel Ángel Martín, relacionándolo con los momentos de reposo de Dumar Aljure y Guadalupe Salcedo, que muestran también la condición de "soldado" de los guerrilleros: "Vengo a dejar un recuerdo/ como soldado obediente/ que improvisa sus cantares/ relaciones de su mente;/ que

---

<sup>339</sup> *Del folklor llanero*, citado en VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* p. 326.

tuvo muy poco estudio/ pero es algo inteligente,/ perseguido del gobierno/ sin tener nada pendiente".<sup>340</sup>

Estas descripciones no solo atrajeron a los campesinos que brindaron el apoyo popular a las guerrillas del Llano, sino que también convocaron, seguramente con el apoyo de las historias cinematográficas mexicanas, a soldados como Gabriel Ruiz Pinzón, quien antes de desertar de su puesto militar para unirse a la guerrilla, escribió y dejó en su comando El Joropo de la volada, con el que espera también atraer más soldados a las fuerzas guerrilleras:

La noticia fue corriendo/ y la gente todos hablaban/ que un sargento del Ejército/ a las filas ingresaba.  
Me incorporé a las filas/ que Rafico comandaba,/ y como él me dio mando/ a la gente organizaba.  
Poniéndome a la cabeza/ de aquella guerrilla armada/  
para lanzarme a la pelea/ contra las fuerzas tiranas/  
oficiales y soldados/ que en la llanura se hallen,/ yo les pongo este ejemplo/  
para que sigan mis pisadas.  
Comisiones que me busquen/ a mí no me importa nada/  
vallasen [sic] ir alistando/ pues ganaré la batalla.  
Señores ya me despido/ y a mí no me importa nada/  
aquí en la revolución/ mi felicidad se halla.<sup>341</sup>

Pero no solamente los guerrilleros son ejemplo de hombría; fuerte resumen de las cualidades de un hombre se da en la rememoración del fundador del periódico liberal *Tribuna* de

---

<sup>340</sup> PUERTA ZULUAGA, David, "El tiple en la vida nacional"... p. 133.

<sup>341</sup> VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 337-338.

Tolima, Héctor Echeverri Cárdenas, quien fue asesinado "como si aún viviéramos bajo la época de la tiranía", "por demócrata y patriota", en junio de 1957; según el artículo "dos clases de plomos hacen populares a los hombres en Colombia: el plomo frío de las imprentas y el plomo caliente de las armas asesinas".<sup>342</sup>

Ya se ha dicho que Guadalupe Salcedo tenía un grupo musical y que en él interpretaba rancheras, gusto que compartía con otros guerrilleros y bandoleros como Desquite y Resortes; Carlos Orlando Pardo, escritor de Líbano, en 1963 hacía parte del grupo Los Monarcas del Ritmo<sup>343</sup> con los que interpretaba, en distintos municipios de la región, boleros, cumbias, pasodobles y tangos, y que fueron impelidos por el dueño de un bar a complacer con un corrido a Desquite, quien se encontraba bebiendo en la cantina. Pardo también recuerda a Resortes, un guerrillero que era familiar de su padre, y que gustaba de tararear el corrido Cuatro balazos: "Yo sé que quieren matarme/ que la ley me anda buscando./ Algún día darán conmigo./ no sé ni dónde ni cuándo/ pero eso sí te lo digo/ me pienso morir peleando", son algunas de las líneas del corrido.<sup>344</sup> "Empeñados en relación con los corridos que siempre contaban

---

<sup>342</sup> *Panorama*, Honda, 20 de junio de 1957, pp. 1, 8; 9 de junio de 1958, p. 6.

<sup>343</sup> La madre y la tía de Pardo conformaron en su juventud el dueto Las alondras del Llano que, en Bogotá, interpretaban la música de los Llanos Orientales que habían aprendido durante la estadía de la familia en la región; el padre era amante del tango y de las canciones de Pedro Infante. En la actualidad, el escritor, que también tiene canciones en su haber, dice que no es capaz de hacer un bambuco, pero tiene madera para hacer rancheras. Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

<sup>344</sup> Con versiones de Antonio Aguilar, José Alfredo Jiménez, Francisco "El Charro" Avitia y Miguel Aceves Mejía.

historias de valientes y de justicieros [...] era la música que le oí a los guerrilleros antes de ser bandoleros”;<sup>345</sup> dentro de esas historias están las de personajes que fueron protagonistas de varias películas como Mauricio Rosales “El Rayo”, cuyo corrido, cantado en primera persona, muestra a un amigo del pueblo, enemigo de la injusticia y andariego defensor de la sociedad; o la de El águila negra, también con corrido propio compuesto por Cuco Sánchez y cantado por Miguel Aceves Mejía, en la que El águila negra es amigo de los hombres “y de las hembras pues ya ni hablar” y, claro: “el que me la hace me paga pa’ que aprenda a ser formal”; tanto el Rayo como el Águila, dan la idea de movilidad constante pero de retornar periódicamente a los lugares que visitan, ambos ofrecen amistad a “los hombres cabales”, canciones de amor a las mujeres y justicia para los desvalidos.

No se pueden omitir, en todo caso, algunas circunstancias que impulsan a la incorporación a la guerrilla. Eliseo Velásquez, tolimense, cometió tres asesinatos para vengar a su padre y fue defendido por el abogado Jorge Eliecer Gaitán, su sentimiento de admiración y agradecimiento por el abogado hacen que, tras la muerte del caudillo, Velásquez ataque Puerto López y Pachaquearo; nada de ello impidió que Eliseo Velásquez fuera despreciado por los propios llaneros y muerto en el paso de la frontera con Venezuela. Leopoldo García “Peligro”, de Caldas y líder en Tolima, encuentra su camino a la guerrilla cuando, al ser sacado de su tierra, va “donde un hombre honrado y pantalonado” que dirige la resistencia para no ser más humillado. Varios libros han consignado la declaración de Teófilo Rojas

---

<sup>345</sup> Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

“Chispas”, en la que habla del hambre de la familia, la muerte del padre y de la reacción ante la persecución,<sup>346</sup> como causas principales de su ingreso a la guerrilla. Varios de estos guerrilleros y bandoleros fueron dignos de canciones, entre ellos, según recuerda Camilo Pérez, Pedro Brincos (sobre la música de una Adelita), Chispas, y uno que no fue guerrillero, pero sí significativo en la idea del cierre de La Violencia, el primer gobernador de Rojas Pinilla en Tolima, César Cuéllar Velandia.<sup>347</sup>

Habría de suponerse que así como la muerte de Gaitán influyó directa o indirectamente la participación de varias personas en La Violencia, el asesinato del caudillo está en el centro de múltiples composiciones, algunas recogidas por Orlando Villanueva, como el corrido llanero La muerte de Gaitán, que en un aparte dice: “Ojalá que desde el cielo/ veas en la

---

<sup>346</sup> Con respecto a la imagen con que se formaron los guerrilleros, hay que recordar que, además de la colaboración inicial de algunos soldados y de los ganaderos y comerciantes, había grupos de apoyo entre la población para el abastecimiento (por ejemplo con mataderos clandestinos) y la atención de la guerrillerada; mujeres cumplían labores de inteligencia, comunicación y aprovisionamiento, en ocasiones vistiéndose de hombres; además de la red de apoyo pagada; y el acompañamiento de la Dirección Nacional Liberal, que en principio también envió provisiones (armamento y demás) y *libros sobre la Revolución Mexicana y Emiliano Zapata así como de Sandino y la Revolución Nicaragüense*. GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 192-212; VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 300-309.

<sup>347</sup> En Tolima, recuerda el escritor Camilo Pérez Salamanca (nacido en 1948), también tuvo importante influencia la revolución mexicana y, con ella, las Adelitas y corridos; Pérez señala también la importancia de la música llanera de Luis Ariel Rey, acompañada del bigote y la patilla largos. Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

llanura inmensa/ a un jinete acompañado/ por fusil y bayoneta/ es Guadalupe Salcedo/ que dese la costa'el Meta/ viene matando chulavos/ vengando tu sangre fresca". También hay otras que parten del protagonismo del principal contradictor político de Gaitán, Laureano Gómez; "maldita sea la partera/ que le dio vida a Laureano", inicia Golpe Tirano y El corrido del Turpial "Subió don Laureano Gómez/ más hambria'o que una caimana/ con un régimen absurdo/ de la religión pagana". Otras composiciones, junto a Guadalupe Salcedo, ponen a Gustavo Rojas Pinilla, Enrique Olaya Herrera y Alberto Lleras, para acabar la guerra; y también el guerrillero raso tiene su espacio y misión, en Colombia es la patria mía:

Yo soy el buen bandolero/ de las fuerzas guerrilleras/  
abandonando a mis padres/ por defender la bandera/  
y en defensa de mi patria/ yo me mato con cualquiera/  
soy liberal de cuna/ hijo de la patria entera./ por salvar  
la libertad/ no importa que yo me muera.<sup>348</sup>

Varonil, esa es la forma en la que se describe a sí mismo el guerrillero, la canción Tu guerrillero, del norte de Tolima, le dice a la mujer cómo es su hombre: "Tu guerrillero morena,/ decidido, macho y valiente,/ que a diario cumple faenas/ de luchas en el Oriente. Cuando paso por la selva/ con pistola y carabina,/ le canto mis guerrilleras/ valerosas del Tolima".<sup>349</sup> La muerte de Julio Zea, dice el corrido Entrada a Orocué, será vengada, "aunque nos cueste la vida/ años y mucho dinero/ la muerte de Julio

---

<sup>348</sup> *Raíces y frutos de la música llanera* citado en VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 328-337.

<sup>349</sup> GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... p. 239.

Zea/ les va a costar un realero/ un hombre bueno y formal/ de los mejores obreros". En estos escenarios hombres como el capitán Giraldo "demostró ya su valor/ con sus valientes armados/ recobrando nuestro honor".<sup>350</sup> Una vez más, el entramado de las representaciones sociales deja ver su indivisibilidad, por un lado está el desenvolvimiento en faenas diarias para la subsistencia, en las que el dinero es vital y una de las formas de cobrar la muerte de un amigo admirado por su desempeño como trabajador y por su rectitud y, no obstante, Tuguerrillero da la sensación de ser una canción de amor en la que el hombre se muestra como propiedad de su morena.

La presencia de las guerrillas y bandas, en relación con estos asuntos de valor, honor y supervivencia, permitiría plantear, con Gonzalo Sánchez y Donny Meertens, que no resulta un fenómeno prepolítico, sino respuesta al acallamiento de la organización campesina resultado de la contraofensiva de las clases dominantes;<sup>351</sup> es decir, como resultado de una consciencia adquirida en el tiempo, que responde a lo que en su momento se pensó como "el orden natural"; dado que en el pasado,

---

<sup>350</sup> *Raíces y frutos de la música llanera y Siguiendo el corte*, citados en VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera...* pp. 329-336.

<sup>351</sup> SÁNCHEZ, Gonzalo y MEERTENS, Donny, *Bandoleros, gamonales y campesinos...* pp. 74-99. Un elemento que ratifica es la posición es la afirmación de John Green, según el cual, "los logros gaitanistas en la movilización política fueron realmente notables. Movilizaron en particular a las mujeres, los grupos étnicos y las clases tradicionalmente marginadas de la vida política", que apoyaban los programas de López Pumarejo. GREEN, John W., *Gaitanismo...* 2013, p. 199.

Los propagandistas e intelectuales socialistas y liberales, y de manera muy precisa los gobiernos liberales del período 1930-1946, introdujeron en la vida pública –y sobre todo en la imaginación social de las clases populares– la idea de una división clasista como fundamento único de la sociedad, lo que sirvió como núcleo de todas las perspectivas de reivindicaciones sociales –a veces bajo la forma misma del resentimiento histórico y la demanda de “reconocimiento”–, aunque tal “corte de la sociedad” se cruza de manera compleja con la división partidista entre conservadores y liberales, dos principios de división de lo social que entraron en fuerte competencia. Una combinación original de principios de división social que aún no ha sido suficientemente aclarada por los analistas de la historia contemporánea del país,<sup>352</sup>

lo que, consecuentemente, también dificultará la empatía con aquellas canciones que retratan la vida antes de aquel reconocimiento.

Sin embargo, la defensa del partido resulta valer más riesgo –en la mayoría de los casos– cuanto más se haya bebido; y en pocas ocasiones se ve como una acción colectiva por fuera de las cuadrillas y bandas: la muerte del párroco de Armero, las acciones en Purificación en el marco del cuartelazo a López Pumarejo y el intento de ataque a los conservadores de Roncesvalles en 1949.

---

<sup>352</sup> SILVA, Renán, *Sociedades campesinas...* pp. 257-258.

Como parte de los hechos desatados a raíz de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948, liberales de Armero atacan la iglesia de la ciudad, en busca de las bombas que allí tiene el párroco, quien responde también los ataques de la muchedumbre; antes de ser arrastrado a la calle en hechos que no logran ser esclarecidos por la autoridad, el sacerdote, Pedro María Ramírez, escribe una carta de despedida que exalta el honor de su muerte en nombre de Dios<sup>353</sup> e insta a su familia "para que sigan el ejemplo de morir por Cristo" (ver imagen No. 9), aunque por cómo se dieron los sucesos, se podría decir que murió por el Partido Conservador. Este caso permite también ver la confluencia de las representaciones sociales en el tropel de aristas que presenta, por ejemplo, el hecho de que la policía tomara partido por los liberales, o que se hayan instaurado comités de vigilancia se alinea con la sensación de sólo poder hacer justicia en mano propia; o que las burlas que sufre un sujeto por la traición de su mujer sean acicate para una falsa denuncia, se enmarca en comportamientos que ya se han tratado en relación con el honor y la infidelidad.<sup>354</sup>

---

<sup>353</sup> A propósito de la religión, otro expediente deja ver que al ministro, autollamado obrero, de la Misión Evangélica Presbiteriana de Colombia, originario de Cunday, pero con residencia en Anzoátegui, lo atacan dos hombres en la noche, cuando regresa a su casa después de prestar oficios; el denunciante supone premeditación, señalando cómo el sacerdote ha azuzado desde el púlpito acciones contra los evangélicos y que las denuncias previas no han sido atendidas por las autoridades; el sacerdote en su declaración se limitará a dar sus datos personales, alegando necesitar permiso del obispo para poder dar cualquier otra información. AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 117, Legajo 2, Proceso contra Pío Saavedra y Abraham Hernández por homicidio y robo (tentativa de homicidio), 1944.

<sup>354</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 4, Legajo 1, Proceso contra Camilo Leal Bocanegra y otros por el asesinato del cura-párroco Pedro María Ramírez Ramos, en Armero (Tol), 1948.

Otra muestra de acciones partidarias sin mencionar directamente una cuadrilla, banda criminal o guerrilla, se da en 1949 en Roncesvalles<sup>355</sup> donde, en el marco de las ferias de la población, un grupo de hombres instó a Pedro Pablo Vallejo, un minero borracho con antecedentes familiares de demencia, a preparar unas bombas para atacar a la familia Gallo, conservadores de la zona: el plan consistía en matar a uno de los hijos de esta familia para, en la confusión causada por el deceso, acribillar a los principales conservadores del pueblo.<sup>356</sup> Son interesantes también los hechos ocurridos en Purificación entre el 13 y el 15 de julio de 1944, que tuvieron lugar en el marco del Cuartelazo de Pasto contra López Pumarejo sucedido el 10 de julio; las acciones "contra las autoridades y el liberalismo de la nación", que tuvieron lugar en el municipio tolimense, fueron precedidas por ataques desde el 30 de marzo; Marco García declarará, cuando le preguntan por reuniones de pobladores durante los hechos, haberle oído decir a Tomás Cabezas: "los viejos antiguos decían que cuando se pronunciaba una guerra lo primero que hacían era salir pandillas de pícaros a asaltar y estropear las casas, que nos estuviéramos reunidos para

---

<sup>355</sup> A propósito de las zonas de tensión política, según le decía Benigno Cala a su hija, durante La Violencia el ejército enviaba muchas veces primero a la banda musical a algún municipio, porque los músicos aminoraban los ánimos; ella comenta que esta característica hizo que su padre fuera comisionado de varias tareas que implicaban movilizarse a zonas o en horas de riesgo. Vilma Cala, profesora, entrevista personal, Ibagué, 7 de junio de 2013.

<sup>356</sup> AHI, FJ, Estante 1.2, Balda 5, Caja 90, Legajo 1, Proceso contra Pedro Pablo Vallejo Henao, Rudesindo Duarte Abello, Jorge Londoño, otros por tentativa de homicidio o delitos contra la salud y la integridad colectiva, 1949.

resguardarlas y hacerlas respetar",<sup>357</sup> mientras que uno de los presos, herido durante las acciones, manifestará a su esposa que si se muere, "que lo cobre", que quienes lo hirieron tienen con qué pagar y espera por heridas \$4.000.<sup>358</sup>

Aparte de los crímenes realizados por cuadrillas en Tolima;<sup>359</sup> cuya misión está signada por el robo, el homicidio,

---

<sup>357</sup> AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 3, Proceso contra Aquilino Palomar, Enrique Cárdenas, otro por rebelión y lesiones personales, 1944, f. 34v.

<sup>358</sup> AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 3, Proceso contra Aquilino Palomar, Enrique Cárdenas, otro por rebelión y lesiones personales, 1944.

<sup>359</sup> Verbigracia: un día después de la muerte de 21 conservadores en la zona de Alto Toro el 1 de noviembre de 1952 a manos de la cuadrilla de Policarpo Molina "El Chivo", aparecen en otro sector de Líbano sujetos armados buscando "collajeros", acompañados de individuos vestidos de policías y le propinan a Juan José Ortégón 21 puñaladas y un machetazo, beben en el establecimiento del difunto y roban varias pertenencias. El hecho será denunciado por el hijo de Ortégón sólo hasta 1953 debido a las presiones y amenazas de las que fue objeto. En 1952 una facción de Roncesvalles es atacada entre el 1 y el 2 de junio por "chusmeros" liberales que van "matando conservadores y comunistas", así como liberales traidores que no apoyan la causa y le pagan a policías, en el ataque arrasan por lo a menos una familia, tratan de llevarse jóvenes con ellos y roban todo aquello que les sirva. En Prado, en junio de 1959, hace presencia una cuadrilla de liberales que también dice buscar comunistas, en su periplo, además del licor, las retenciones y los destrozos, el grupo es responsable de por lo menos dos violaciones sexuales. AHI, FJ, Estante 1, Balda 4, Caja 21, Legajo 2, Proceso contra Aníbal Rozo, Ignacio Beltrán, Agustín Flauteros y otros por homicidio y robo en Juan José Ortégón, 1952; AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 1, Proceso contra José Alirio Guzmán Restrepo por asociación para delinquir y hacer parte de la "Chusma", 1952; AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 4, Proceso contra José Floresmiro Méndez por asociación para delinquir, robo y violencia carnal, 1959.

la violación y el incendio<sup>360</sup> y que van específicamente tras contradictores políticos, no necesariamente del partido opositor, cuya imagen "diabólica" se retrata en la adaptación de La guabina tolimense;<sup>361</sup> los motivos políticos aparecerán como razón de altercados, sobre todo en medio del licor o como forma de excusar intereses "menos honorables" como la disputa por tierras o la venganza por delaciones de actos criminales;<sup>362</sup> es decir, no en pocas ocasiones, se apela a razones políticas para encubrir abusos y delitos relacionados con intereses personales de corte económico o de vindicta.

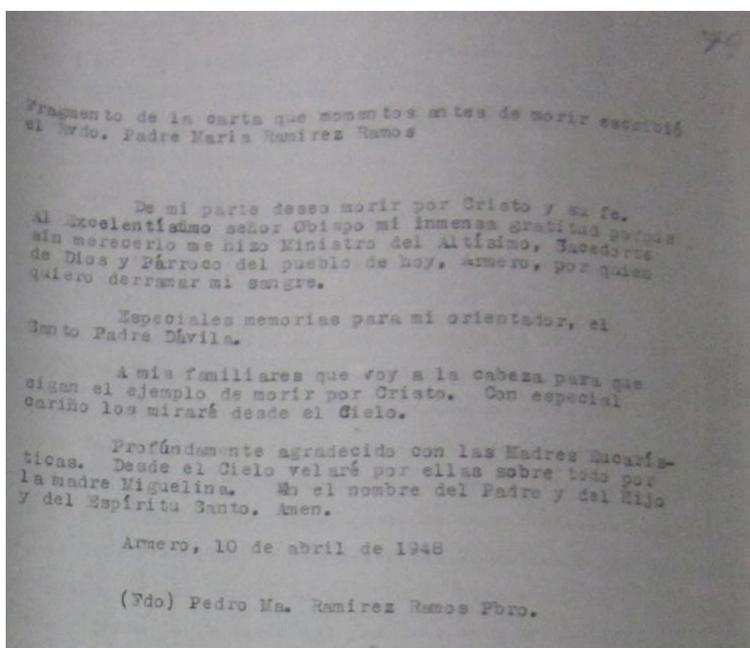
---

<sup>360</sup> Ya en momentos anteriores de este trabajo se ha mostrado el accionar también en los Llanos y las características del mismo descritas en la prensa.

<sup>361</sup> "De arriba vienen los 'chulos'/ y de abajo ya han volao/ adelante dejan sangre/ y atrás el rancho quemao [...] Cuando Dios dijo demonios/ los 'chulos' venían matando;/ cuando Dios dijo asesinos/ ya estaban 'comisionando'". GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I... pp. 238-239.

<sup>362</sup> Un ejemplo es el caso de Palocabildo en 1956, en el que desavenencias en negocios son vengadas so pretexto político; otro es el de Roncesvalles en 1948 en el que es claro el ánimo belicoso de Aladino Henao, ocasionado por la bebida, que termina involucrando a varios en una riña por causas políticas, en medio de las tensiones posteriores al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 1, Caja 92, Legajo 1, Proceso contra Hernando Monroy y Pedro Osorio, por homicidio y lesiones personales en Benigno Rozo y Gentil Rozo. Además robo e incendio, 1956; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 4, Caja 109, Legajo 3, Proceso contra Rafael Ramírez, Domingo de Guzmán Santamaría, Benjamín Castro y Aladino Henao por la muerte de Rafael Ramírez, 1949[8].

**Imagen No. 9** Fragmento de la carta del Párroco de Armero momentos antes de su muerte el 10 de abril de 1948



El honor y el partido, soportados en la religión, son la base de la despedida del Pedro Ramírez Ramos

Fuente: AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 4, Legajo 1, Proceso contra Camilo Leal Bocanegra y otros por el asesinato del cura-párroco Pedro María Ramírez Ramos, en Armero (Tol), 1948, f. 79.

En este orden de ideas, el asunto partidario se usa a modo de ofensa, como incentivo de violencia, como parte de las causas, pero no como razón única de los crímenes en los que los expedientes lo mencionan, aunque las animosidades que

despierta llevan, por ejemplo, a que dos hermanos de distintas vertientes del conservadurismo (Hernandista y Arcinieguista) terminen en un enfrentamiento a muerte ocurrido en El Guamo en 1953: José Ángel y Luis Antonio Sánchez Rodríguez son músicos y agricultores, “a ambos les gustaba el trago –atestigua un vecino de la zona–, pero el que se murió era más pernicioso, es decir, tomaba con más frecuencia, porque era hasta músico; no sé si serían perecosos borrachos”;<sup>363</sup> después de beber durante dos días en los que bailaron y tocaron, los hermanos discuten por motivos políticos y, a pesar de que Luis Antonio trata de calmar a José Ángel para no molestar a la madre, la discusión trasciende hasta que aparece una escopeta en escena que termina siendo disparada, “matar a un hermano –dirá el fallo– por un cacique de pueblo: hase visto sandez más grande, ni móvil más torpe y baladí”.<sup>364</sup> Por encontrar base el crimen en motivos políticos, José Ángel Sánchez solicitará acceso a la amnistía, lo que le permitirá libertad condicional en 1966; en una de las cartas enviadas por Sánchez, destaca su condición de humilde agricultor y su intención de “ayudar a sostener al estado con la sangre de su espíritu”.<sup>365</sup> Como músicos, los

---

<sup>363</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 3, Caja 47, Legajo 2, Proceso contra José Ángel Sánchez por homicidio en Luis Antonio Sánchez Rodríguez, 1953, f. 29.

<sup>364</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 3, Caja 47, Legajo 2, Proceso contra José Ángel Sánchez por homicidio en Luis Antonio Sánchez Rodríguez, 1953, f. 121.

<sup>365</sup> Imposible no relacionar la frase del preso con la línea del caudillo conservador Laureano Gómez, con la que desprecia al liberal Turbay, y que da el nombre al libro de Perea: “la sangre es espíritu”. No son pocos los casos de muerte entre hermanos, los Reyes, de Melgar, por ejemplo, inician una pelea por el peligro de ser llamados ladrones y por el respeto a la mamá, que termina con un machetazo mortal. AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 117, Legajo 1, Proceso contra José Ángel Sánchez Rodríguez por homicidio en Luis Antonio (hermano) del primero por discusiones

Sánchez, seguramente llegaron a oír el tango Dios te salve m'hijo, con letra de Luis Acosta y música de Agustín Magaldi y Pedro Noda que grabara el propio Magaldi en 1933, con versiones de Julio Sosa en 1955 y de la Orquesta de Juan D'Arienzo con la voz de Armando Laborde en 1947, que narra la muerte de un campesino, por motivos políticos, en plena campaña.

Un viejito lentamente, se quitó el sombrero negro;/  
estiró las piernas tibias del paisano que cayó,/ lo besó  
con toda su alma, puso un cristo entre sus dedos/ y  
goteando lagrimones, entre dientes murmuró:/ Pobre  
m'hijo quién diría que por noble y por valiente/ pagaría  
con su vida el sostén de una opinión,/ por no hacerme  
caso, m'hijo: se lo dije tantas veces.../ "no haga juicio a  
los discursos del Doctor ni del patrón".

No es el único caso de riñas entre miembros del Partido Conservador, en la facción de El Corazón en Rovira, en 1962, es palpable el enfrentamiento entre Laureanistas y Ospinistas, de lo que resulta el conflicto entre los Lozano y los Galvis siendo, según consignan los habitantes de la zona, de un carácter más pendenciero los Lozano, como confirma su padre al relatar que llegaban a sacar y agredir a forasteros de su cantina. Estas causas y el historial de rencillas entre las dos familias hacen que sean los hermanos Lozano los principales sospechosos de la muerte de Roberto Galvis López, durante las fiestas del San Juan, cuando salía de la cantina de otro Lozano: Carlos Julio.

---

políticas, 1953; AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 119, Legajo 1, Proceso contra José del Carmen Reyes por homicidio en Teodolindo Reyes, 1953.

En los casos de muerte por enfrentamientos partidarios se podría mencionar el de los hermanos González que descargan sus revólveres en una tienda contra cuatro personas, entre ellas una pareja de esposos, por "razones políticas";<sup>366</sup> o la muerte infligida con arma de fuego y machete que diera, por las mismas razones, durante febrero de 1961, Campo Elías Bustamante a José Héber Mendieta en zona rural del Líbano.<sup>367</sup> En la misma línea será el asesinato de Nicolás Carvajal y José María Díaz, los últimos representantes de su partido en El Cedral (Cajamarca), asesinados por Policarpo Pinzón y Alexander Bermúdez que trataron primero de sacarles dinero para poder permanecer en la región; también en Cajamarca, en medio de tragos y de gritos de viva a uno de los partidos, Celestino Erazo mata a Gonzalo Saavedra;<sup>368</sup> en cambio, por gritar "abajos" al Partido Comunista, en Totarco (Coyaima) durante la celebración del San Pedro, es atacado por cuatro sujetos Marcos Cacaís quedándole arrancado el rostro.<sup>369</sup>

La política, como se ha dicho, se usa a modo de ofensa y de estigmatización. Sindicar de comunista a una persona o grupo para señalar su peligrosidad es común, como lo es el

---

<sup>366</sup> *El cronista*, Ibagué, 8 de enero de 1963, pp. 1, 8.

<sup>367</sup> *El cronista*, Ibagué, 20 de julio de 1963, p. 3.

<sup>368</sup> *El cronista*, Ibagué, 27 de enero de 1963, p. 6.

<sup>369</sup> *El cronista*, Ibagué, 28 de septiembre de 1963, p. 3. En fiestas como San Pedro y San Juan, desde antes de la mitad del siglo XX se estila llevar machete o revolver "por si acaso"; también hay una constante carga sexual: "cuando bailas torbellino/ con tus naguas amarillas/ me dan gusto tus caderas/ tu boca y tus pantorrillas" o "Esto fue lo que saqué/ de las fiestas de Ibagué:/ las naguas a media pierna/ y el chino puro a vusté". TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, *Diversión, devoción y deseo...* pp.280-285.

grito de camandulero, collajero o godo para atacar al otro. La inquina que siente por Félix María Cardozo, una mujer del caserío de Planadas, parece ser la principal causa de que se le impute a éste la participación en el homicidio y saqueos que una banda de liberales cometió en aquel sector en agosto de 1951; Felisa Cedeño es la primera en señalar al músico como el líder de los bandoleros. Se dice que Cardozo hacía coplas ofensivas a los liberales y en las declaraciones que se hacen frente a él se manifiesta que "solo trabajaba de músico", "solo trabajaba con la guitarra" y "de resto era vago" (el propio Cardozo dice que desde que salió de la casa sólo ha vivido de la música); pero ninguna declaración logra ubicarlo como actor real de alguno de los crímenes de los que se le acusa.<sup>370</sup> El músico fue parte y grabó discos con el grupo Los Alteños que fue reseñado en *Los discos*, como consta en la segunda parte de la investigación.

A propósito de la acusación de comunismo<sup>371</sup> para generalizar bandidos, generar temor<sup>372</sup> y, en algún caso, para

---

<sup>370</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 2, Caja 7, Legajo 4, Proceso contra Félix María Cardoso Rojas, Abelardo Cubillos, Mónica Ardila, Guillo Cardoso, otros, por homicidio, robo y asociación para delinquir, 1951.

<sup>371</sup> En julio de 1964 empieza en *El cronista* una serie de reportajes dedicados a Marquetalia, al poderío y terror de Tirofijo en aquella zona y el peligro comunista.

<sup>372</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 6, Legajo 2, Proceso contra Víctor Loaiza, Alejandro y Dimas Tique Luna y Juan de la Cruz Luna Chico, por la muerte de José Ignacio Briñez Cumaco, Ismael Tique Chico, 1960; AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 7, Legajo 1, Proceso contra Julio Avellaneda Ortiz, Ismael Urrea Prieto, otros, por homicidio agravado, incendio y lesiones personales en Cajamarca, 1950; AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 1, Proceso contra José Alirio Guzmán Restrepo por asociación para delinquir y hacer parte de la "Chusma", 1952; AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 2, Proceso contra Alonso Torres Ortega por atentar

tratar de inculpar sujetos molestos para un funcionario,<sup>373</sup> sólo se halla un caso en el que en efecto parezca haber accionar propagandista, sin que se haya configurado delito, el cual tiene lugar en Venadillo en 1962 y en él José Fermín Mogollón, Moisés Quintero y Luis Carlos Roa son acusados de rebelión y portar publicaciones peligrosas, nada de lo cual logra demostrarse, pero sí que Mogollón está carnetizado del Partido Comunista, lo que acepta sin problema, que accede a diversos periódicos nacionales de varias tendencias políticas (lo que constata una vez más la movilidad de los impresos) y que, a pesar de sus niveles elementales de educación, gusta de leer diccionarios, historia patria y ciencias naturales; que Quintero votó por López Michelsen, gusta del comunismo "pero no de los pícaros" y tiene la Historia del comunismo de Lenin, así como revistas soviéticas (que no le decomisaron) porque "me gusta instruirme por medio de libros porque los libros han hecho a los doctores y a los científicos".<sup>374</sup> Es extraño encontrar casos como el de José Hoyos, que dice gustar del comunismo, lo que

---

contra la seguridad interior del Estado, 1953; AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 4, Proceso contra José Floresmiro Méndez por asociación para delinquir, robo y violencia carnal, 1959.

<sup>373</sup> El director del Partido Conservador de Natagaima sindicó a Alfonso Torres de actitud subversiva, pero no da razón de las actividades de éste, niega recordar quién o quiénes le han dado hablado de Torres y la única prueba incriminatoria (una carta amenazante contra los conservadores) no fue hallada en manos del acusado, sino que la entregó el director, diciendo que "alguien" se la había dado diciéndole que pertenecía al detenido. AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 2, Proceso contra Alonso Torres Ortega por atentar contra la seguridad interior del Estado, 1953.

<sup>374</sup> AHI, FJ, Estante 2, Balda 1, Caja 1, Legajo 5, Proceso contra Moisés Quintero y otros por rebelión al portar periódicos y revistas consideradas como peligrosas, 1962.

fue detonante de la discusión de la que sale herido y por la que, días después, termina con la vida de Antonio Nariño, el día de los inocentes, durante las fiestas del retorno de Chaparral, en 1960. Hoyos resulta familiar del inspector de policía y protegido por "Efraín Violencia y su gente".<sup>375</sup>

Por otro lado, nuevamente, el alcohol cumple su papel en exacerbar los ánimos políticos, junto con los errores que el embotamiento, por él generado, conlleva; Leonel Manrique se entrega a las autoridades por haber matado de un golpe a José Manuel Celis, explicando que éste y otros lo acosaron dentro de una cantina, atacándolo y gritándole collajero hijueputa y, por más que trató de evitar la pelea, al verse agredido con machete y garrotes, debió defenderse.<sup>376</sup> En 1954, se quejan los conservadores del ataque por parte de miembros del SIC a un copartidario y las heridas a otros dos en el Café Bar Londres, donde "departían pacíficamente" en Villavicencio, los primeros días de octubre.<sup>377</sup>

No de otra manera sino por el alcohol se explica que en Roncesvalles, el 2 de marzo de 1952, Alberto Ávila, con la intención de agredir liberales, termina disparándole a un conservador presente en la tienda de Fabio Valencia; Ávila, embriagado, amenaza con atacar a la concurrencia del establecimiento, en

---

<sup>375</sup> AHI, FJ, Estante 1.1, Balda 2, Caja 38, Legajo 5, Proceso contra José Hember Hoyos Díaz o José Herber Hoyos Díaz por homicidio en la persona de Antonio Nariño Vélez por discusiones políticas, 1960.

<sup>376</sup> En el caso hubo presiones para declarar contra el acusado de parte del cuñado de Celis, quien era jefe de guerrillas conservadoras. AHI, FJ, Estante 1.3, Balda 5, Caja 119, Legajo 2, Proceso contra Leonel Manrique Celis por homicidio en José Manuel Celis, 1960.

<sup>377</sup> *La gaceta del Llano*, Villavicencio, 31 de octubre de 1959, p. 4.

su mayoría liberal, pero es convencido por dos acompañantes: Daniel Vaquero y Gregorio Pérez, de que allí sólo hay conservadores, sin embargo, en el trajín de los tragos se dispara el arma de Ávila hiriendo, precisamente, a un militante conservador. Horas antes, ese mismo día, Ávila intentó atacar a Jesús Oviedo que, tras el interrogatorio de Ávila, respondiera ser de filiación liberal y quien logró esconderse resultando solamente herido en una pierna.<sup>378</sup> En 1964 Ávila será capturado siendo parte de las cuadrillas del conservador Efraín González, donde es conocido como El Largo. Algunas impresiones sobre el jefe bandolero de Ávila se encuentran en el corrido compuesto tras su muerte, del que se tiene que destacar el señalamiento de Yopal (Casanare) como un lugar para enterrar “guapos”:

...era un hombre formal querido por mucha gente/ pero  
se volvió un travieso y a la tropa se enfrentó.  
Lo enterraron en Yopal,/ donde entierran a los guapos,/  
en medio del regimiento/ y lo cuidan más de cuatro [...]  
cometió sus fechorías/ y al pueblo no le gustó./ Él tam-  
bién fue un buen soldado/ que en la tropa distinguió.  
Llevaba su escapulario/ disque un curita le dio [...]  
Dicen que todas la noches/ las gentes van a rezarle/ y  
le llevan lindas flores/ y velas para alumbrarle.

Las muertes que acarrea el partidismo, al final, parecen agotar a varias personas cuyas denuncias implican a sus copartidarios, ya sea por esto o por evitar una notación

---

<sup>378</sup> La denuncia de Oviedo fue un mes después de los hechos, lo que justifica por dudar que el agresor fuera castigado y prefería evitar un enemigo que luego lo matara. AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 1, Legajo 2, Proceso contra Alberto Ávila Forero por la muerte de Manuel Antonio Vallejo Quintero y otros, 1952.

directa de sus preferencias, la prensa consultada parece cada vez más, en la medida en la que avanza el período, tratar de esquivar crímenes puntuales relacionados con la política y dar mayor relevancia a la perspectiva bandolera, omitiendo, contadas excepciones, las tendencias partidistas de víctimas y victimarios. El periódico *Panorama*<sup>379</sup> registra periódicamente los "Sucesos de la semana" en varios municipios del país, dando mayor detalle a los de Tolima, en lo que resulta ser una larga lista de asesinatos, agresiones y robos, en la que la identificación de los atacantes suele ser "bandoleros" y "desconocidos", no obstante se haga esporádicamente la anotación de que la muerte fue "por motivos políticos".<sup>380</sup> Por otro lado, para el Gobierno la política sigue siendo un factor relevante dentro de la criminalidad del país, razón por la cual los informes sobre orden público que llegaban al Ministerio del Interior, y que reposan en el AGN, dan en el formulario de reporte un espacio específico a "muertes por la violencia", referenciadas por filiaciones políticas.<sup>381</sup> Motivos políticos mueven a ciudadanos de Ambalema a escribir una carta en defensa de un soldado de la localidad que en licencia, cuando visita a su familia, ha sido hostigado por la policía gracias a la condición liberal de su casa, asunto que

---

<sup>379</sup> Este periódico, de tendencia liberal, se opone a las persecuciones a comunistas y movimientos universitarios. *Panorama*, Honda, 9 de junio de 1958, pp. 1, 6.

<sup>380</sup> *Panorama*, Honda, 4 de julio de 1957, p. 2; 11 de julio de 1957, pp. 2, 5; 18 de julio de 1957, p. 2.

<sup>381</sup> Hay informes numéricos mensuales y otros de corte analítico y mayor aliento pero, en todo caso, periódicos y con momentos de detenimiento en los asuntos políticos. Ministerio de Gobierno AGN, FM, MG, 1958-1962.

ha llevado al encarcelamiento del militar y al temor de que le den muerte en el cautiverio.<sup>382</sup>

El homicidio de conductores liberales en Ibagué, a manos de policías de civil y embriagados, conduce al paro del gremio que se ha mencionado con anterioridad, incluyendo liberales y conservadores, no obstante las manifestaciones terminan siendo una grave confrontación entre partidos que involucró representantes conservadores de municipios aledaños y requirió la presencia de ministros de despacho, en el marco del descontento liberal por la gobernación conservadora fruto de la paridad del Frente Nacional.<sup>383</sup> Pero el desgaste por las muertes con motivos partidarios es evidente: *Panorama* se pregunta en 1958 si es más o menos importante la muerte de un conservador que la de un liberal y si es mayor o menor el delincuente dependiendo de su partido, anotando que, a pesar de los "politiqueros" la gente quiere vivir "como Dios manda";<sup>384</sup> perfectamente pudo citar el articulista la canción popularizada por Garzón y Collazos:

---

<sup>382</sup> Estas presiones, o la sensación de estar del bando equivocado pueden ser la causa del número de casos de deserción del ejército para vincularse con algún grupo guerrillero; aparte del protagonista de El joropo de la volada hay más casos registrados, como el de la búsqueda de cuatro desertores que lleva a la muerte del subteniente Luis Fernando Rojas en 1952 en Chaparral. *Tribuna*, Ibagué, 1 de noviembre de 1957, p. 4; AHI, FJ, Estante 1, Balda 3, Caja 18, Legajo 5, Proceso contra Efraín Valencia y 15 más por homicidio y rebelión. CC. Subteniente Luis Fernando Rojas, 1952.

<sup>383</sup> *Panorama*, Honda, 17 de febrero de 1958, pp. 2, 5.

<sup>384</sup> *Panorama*, Honda, 10 de marzo de 1958, pp. 2, 5.

Rojos se ponen los cámbulos, azules los gualandayes/  
son orgullo de la tierra, son la alegría del paisaje,/ todos  
harán con sus flores alfombra para que pases. [...]  
Roja bandera en los cámbulos, azul en los gualandayes/  
unos son conservadores, los otros son liberales,/ todos  
se pondrán de acuerdo si vienes conmigo a Pandi.

Tal vez ese agotamiento, o el mismo horror de la muerte, provoca que sea la conservadora Aracely García la que denuncia los hechos en los que una banda de sus copartidarios retuvo a los transeúntes en el camino rumbo a Alvarado el 19 de octubre de 1956, matando 13 liberales en esa jornada, aunque en su primer testimonio García oculta haber reconocido algunos de los perpetradores, entre los que se encuentra el sobrino de uno de los asesinados, por temor a ser delatada por el alcalde.<sup>385</sup> Tres años después, en Rovira, un grupo de hombres vestidos de soldados aparece en el sector de La Palma dejando en su camino 25 conservadores muertos; uno de los implicados, Aurelio Mora, es denunciado por Ascensión Lozano, su esposa, quien contará que durante el velorio del hermano de Mora, éste le diría amenazante que pronto lloraría a su padre, hermano e hijos y, precisamente durante los eventos del 29 de mayo de 1959, una de las víctimas fue el hermano de Lozano y el padre se

---

<sup>385</sup> Marco Tulio Herrera, uno de los implicados en el caso, testifica haber estado 9 años en los Llanos, donde conoció a varias de las personas relacionadas con el crimen y que se le mencionan; él es uno de muchos sujetos que manifiestan, a lo largo de los expedientes, haber estado en esta región, otra región recurrente es Boyacá. AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 3, Legajo 2, Proceso contra Yesid Ospina y otros individuos por el asesinato múltiple de 13 personas, además de robo, según denuncias de Aracely Gracia Galindo, 1956.

salvaría "milagrosamente"; otro de los implicados habría jurado sangre por la herida que su yerno habría sufrido en un café.<sup>386</sup>

En ese contexto de permanencia de muertes políticas y agotamiento de la población frente a ellas, *Panorama* decidió mostrar relatos de La Violencia de otras regiones, dentro de los que aparece uno del Llano. En el escrito se da un momento a la descripción inicial del llanero, de la música, el baile y el aguardiente, pero se centra en la vejación sexual a la que los conservadores sometieron a los liberales, hablando de las violaciones a ancianas y niñas, de las mutilaciones de senos y las emasculaciones, lo que orilló al llanero a defenderse, dado que, desde antes éste no fue un hombre manso;<sup>387</sup> estos elementos permiten dilucidar que la idea del llanero bravío está presente en otras regiones del país. De todas formas, la difusión de estos horrores no alcanza a apaciguar todas las pasiones: Cajamarca presenta, en 1962, graves incidentes por el ataque de los conservadores a la casa de un dirigente liberal de la población, como reacción ante la muerte de un copartidario cuya responsabilidad le adjudican al MRL.<sup>388</sup>

---

<sup>386</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 5, Legajo 1, Proceso contra Leopoldo Mora por robo y homicidio de 25 campesinos en la vereda La Palmita, 1959; AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 5, Legajo 2, Proceso contra Aurelio Mora Patiño, Alberto Medina, Antonio María Suárez, otros, por homicidio múltiple de 25 campesinos, 1959; AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 5, Legajo 3, Proceso contra José Alberto Medina, Antonio María Suárez y otros por homicidio múltiple contra 25 campesinos más 8 heridos, 1959.

<sup>387</sup> *Panorama*, Honda, 25 de julio de 1957, pp. 4, 6.

<sup>388</sup> *El cronista*, Ibagué, 13 de marzo de 1962, p. 5.

La desazón de la Violencia es uno de los elementos centrales de las canciones surgidas con el golpe de estado de Gustavo Rojas Pinilla. En Mi general de José María Peñaranda, El presidente de Julio Bovea, y las de Pedro Rebollo: Trece de junio y A Tunja, para sólo mencionar algunas, se habla de que la gente oprimida podrá respirar nuevamente, del retorno del sosiego a los hogares, de la instauración de la paz y la justicia. La composición de Bovea dirá:

Ahora en Colombia ya todo está bueno gritamos cantando,/ porque el presidente llegó en hora buena para consolarnos./ 13 de junio que todos recuerdan con gran emoción/ que Rojas Pinilla llegó a presidenta para salvación.

Por la patria y por la paz/ y también por la justicia/ Gustavo Rojas Pinilla gobierna con mucha pericia.

Por la patria y por la paz/ y también por la justicia/ es la promesa del presidente que todos esperamos con gran delicia.

¡Qué viva mi suelo que se siente libre y no tiene pesares!/ Porque ya sus hijos han vuelto felices para sus hogares./ Bailemos alegres con los vallenatos olvidando las penas/ con el presidente y las fuerzas armadas la cosa está buena.

Llamados que se replican en las obras de Rebollo y Peñaranda, que anuncian que el pueblo colombiano “saluda con cariño a las fuerzas militares”, “que vivan los bravos soldados de nuestra patria querida”, y alaban el corazón de oro del presidente que “nos salvó de la anarquía”. Agradecen todos que los campesinos “vuelven a sus hogares” porque han sido librados de “esa horrible camarilla”; pero Rebollo llega más allá, al titular a

Rojas Pinilla como padre de los campesinos y de los huérfanos (fruto de la barbarie), de los que la primera dama, Carola, será la madre acuciosa, y como gestor del trabajo en los talleres y el cereal en los campos. Puede verse, entonces, cómo ante la desolación de La Violencia, el destierro y la pobreza, la llegada del dictador parece el antídoto que sólo se dará a partir de cualidades estimadas en los hombres: la valentía y el honor. No es raro, pues, que los cancioneros hayan puesto el dictador en su portada (ver imagen No. 10).

Tres archivos encierran un caso que resulta de los más articuladores de los distintos temas que se han venido planteando, los hechos empiezan el 27 de mayo de 1953 en el municipio de Santa Isabel: Abundio Sánchez López, de filiación conservadora, insiste al liberal Segundo Aguilar en la venta de un ganado y quizá la de una finca que este tiene en inmediaciones a la de su hermano, Alfredo Aguilar; el recorrido a la finca se hace con otro sujeto, armado, y acompañado de bastante aguardiente, en el camino Abundio Sánchez irrumpe en locales y ofende personas, ufanándose de su relación con las autoridades y de la impunidad que ha tenido por crímenes realizados. Antes de llegar a la finca de Segundo, los caminantes hacen escala en la de Alfredo, quien se encuentra con su esposa, dos hijos, una hija y varios empleados; allí les ofrecen comida y café a los visitantes que siguen en el trajín del licor. Sánchez y su comitiva piden que les pongan discos y empiezan el baile, en el ínterin se suscitan discusiones entre los hermanos<sup>389</sup> y

---

<sup>389</sup> Mientras Alfredo aconseja a Segundo sobre la educación de los hijos y la economía familiar, este le dice que es un desagradecido por no retribuir el apoyo que le ha dado para conseguir los bienes que ha logrado. Uno de los hijos de Alfredo declarará en la indagatoria que no entiende el desprecio de Segundo hacia ellos, porque ellos "siempre han cumplido

Abundio Sánchez trata de obligar a la hija de Alfredo a recibir sus coqueteos y tener sexo con él so amenaza de matar a su papá y, luego, le ofrece amoríos a la esposa del anfitrión; a la vez, Segundo advierte a los de casa que tengan cuidado con Sánchez, que viene con intenciones de matar...

---

las obligaciones familiares para con él". AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 5, Legajo 5, Proceso contra Arturo Aguilar Ceballos, Eliseo García Tangarife, Alfredo Aguilar Cárdenas y otros por muerte violenta de Abundio Sánchez López, 1953, f. 22v.

**Imagen No. 10.** Portada del Cancionero de las Américas



Gustavo Rojas Pinilla fue objeto de varias composiciones que hablaron de su llegada para acabar La Violencia, también contó con el favor de varios músicos por apoyar la ley de proporcionalidad.

Fuente: *Cancionero de las Américas*, No. 42, Medellín, Cacharrería La campana, 1953, portada.

En un instante alguien apaga la vela que alumbraba la sala, la oscuridad no dura mucho tiempo pero hay un forcejeo y una bala, de origen desconocido, probablemente del acompañante armado, hiere gravemente a Abundio. Consta en las declaraciones que Alfredo Aguilar le encargó a trabajadores suyos apoyar el traslado de Sánchez al hospital y avisarle a sus familiares que estaba herido; contradictoriamente, serán los trabajadores que cargaron el primer tramo la camilla con el herido, los primeros en morir a manos Emiliano Sánchez y su corte, como parte de la venganza que acometieron contra los "collajeros" que atacaron a su hermano Abundio; estos homicidios y otras agresiones fueron realizadas por el grupo de Emiliano en el recorrido en el que llevaban al herido en busca de un médico a Santa Isabel, huelga decir que el camino estuvo acompañado de aguardiente y cerveza. Emiliano Sánchez, secundado por Eliecer Forero, intimida al grupo que los acompaña (algunos de sus integrantes fueron recogidos en el camino), dándoles una historia con falsos protagonistas para repetir frente a las autoridades, no es de poca monta que ambos sujetos tengan anteriores acusaciones por homicidio. Abundio Sánchez no sobrevive a la herida, como sí lo hará Alfredo Aguilar a los tres tiros que recibe tras su captura durante el ingreso al municipio de Santa Isabel.<sup>390</sup>

---

<sup>390</sup> AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 4, Legajo 3, Proceso contra Eliécer Forero Gil, Emiliano Sánchez y otras 17 personas de filiación conservadora por homicidio triple en campesinos liberales en Sta. Isabel (Tol), 1953; AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 4, Legajo 4, Proceso contra Eliécer Forero Gil, Emiliano Sánchez y otras 17 personas de filiación conservadora por homicidio triple en campesinos liberales en Sta. Isabel (Tol). (2), 1953; AHI, FJ, Estante 1, Balda 1, Caja 5, Legajo 5, Proceso contra Arturo Aguilar Ceballos, Eliseo García Tangarife, Alfredo Aguilar Cárdenas y otros por muerte violenta de Abundio Sánchez López, 1953.

Revisando el caso, la tensión en la relación filial de los Aguilar pone a Segundo Aguilar en una encrucijada por sentirse menospreciado en cuanto a su forma de subsistencia y la crítica por la crianza de sus hijos, y el anuncio a la familia de las intenciones ocultas de Sánchez, quien tiene intereses económicos en las tierras de los hermanos, pero que para acceder a lograrlos se aprovecha de su condición de opositor político y hace alarde de la impunidad que lo cobija; todo el tinglado está acompañado de licor y al momento de detonar el conflicto, los implicados están bailando y oyendo discos (ver imagen No. 7) en la ortofónica ubicada en la finca del encuentro. A la par, Abundio Sánchez trata de obtener favores sexuales a través del miedo y la extorsión tanto de la hija como de la esposa de Alfredo Aguilar, pero recibe negativas de ambas. La suma de lo anterior que concluye en la herida y posterior muerte del conservador, conlleva a la venganza por parte de su hermano Emiliano quien, también aupado por el licor, conduce un grupo de hombres, varios de ellos intimidados, amedrantando a quienes se encontraron en su camino y matando a algunos de los auxiliares del herido; causa en la cual, además, trató de influir en la justicia generando falsos testimonios.

La hombría, como se ha visto en éste y en acápite anteriores, es un tema del gusto musical, por lo que se encuentra tanto en las composiciones extranjeras de consumo cotidiano como en composiciones nacionales, varias de ellas en ritmo de corrido mexicano. El valor y el honor son características del hombre, incluso del delincuente, por lo que es factible que entre maleantes se dé espera a que el enemigo se arme y en el duelo la muerte se preste al legado y la leyenda como en el tango La muerte del malevo o en El corrido de Efraín González, cuidado por soldados, incluso después de muerto.

Así, virilidad y valentía, están por encima del partido, aunque puedan verse relacionadas con la pertenencia a éste, por cuanto el contrario será el cobarde. Pero, en este sentido, en la medida en la que transcurre el período, "el partido" y su defensa, pareciera ir perdiendo relevancia como elemento del honor, no porque desaparezca, sino porque, al menos en las discusiones, parece subsidiario y, en varios casos, su mención se asemeja más a una excusa para subsanar otro tipo de cuentas e intereses, en los que se destacan, (aludiendo nuevamente a los acápite anteriores), el dinero, la posesión de tierras y venganzas por rencillas familiares o delaciones.

La "inocencia", "pureza" y el "desfloramiento" son más relevantes en la medida en la que las mujeres sean más jóvenes y que nunca hayan salido de su casa paterna; allí, al menos en los casos de raptó, parece haber algún nivel de confianza en la Institución que obligará al matrimonio; pero en cuanto respecta al sentimiento de la "honra" perdida por parte de las jóvenes, la muerte se ve como una forma de resarcimiento; pareciera que entienden cuando canta el colombiano (dedicado a los aires españoles) Pepe Quintero, en *Destinos paralelos*, que la inocencia de la amada es la fuente de su felicidad, que sin tal pureza, la felicidad es imposible.

Defender la posesión del otro es también una cuestión de honor, lo que no sólo se manifiesta con el uxoricidio y matricidio, sino además con el enfrentamiento o el asesinato del amante infiel y con el ataque a los clientes subsiguientes de una prostituta o a la prostituta misma por atender a otra persona.

Nada de esto es ajeno, como se ha visto, a las narraciones de las músicas viajantes, como La malagradecida, de José Alfredo Jiménez:

Esta noche es mi revancha,/ esta noche es tu castigo./  
Esta noche, aunque no quieras,/ te vas a venir conmigo.  
Yo te quiero, tú quién sabe,/ tú quién sabe si me quieres./  
Yo te busco y no te encuentro,/ tú me encuentras donde  
quieras.

Porque sabes, porque sientes,/ porque tienes un hombre  
en la vida, /me desprecias, me maldices /y te largas,  
malagradecida.

Cuantas cosas han pasado/ desde el día que me de-  
jaste./ Yo me acuerdo, tú te acuerdas,/ y acordarse es  
un desastre.

Dale fuerzas al pasado,/ dale fuerzas al presente,/ para  
vernos cara a cara/ y olvidarnos frente a frente.

# Conclusiones

## Conclusiones. La empatía con las músicas viajantes

Complejo e imbricado aparece el sistema de representaciones que obliga a tolimenses y llaneros a la acción por el amor, la amistad, la supervivencia, la hombría y el partido. *Y todo eso se canta, lo que es mejor, ya ha sido cantado para ellos, por eso no se habla de influencia del momento en la música, ni de la música en el momento, sino de cómo las personas encuentran un espacio en las músicas, empatía con ellas, de cómo ellas encuentran un anfitrión en estas poblaciones, porque operan en un mismo sistema de representaciones sociales que se vincula con la vida cotidiana de los llaneros y los tolimenses entre 1942 y 1965.*

Por eso, con la trama de fondo de La Violencia, canciones antillanas, mexicanas y argentinas, que ya habían sonado desde la década de 1920, vuelven a ser grabadas para mantenerse en las vitrolas de las fondas, y siguen siendo vendidas en las voces que las interpretaron originalmente o en las de nuevos cantantes que las usan como estrategia para instaurarse en el gusto de las personas. Esas canciones, que mantienen la dicotomía modernidad-tradición, permiten al llanero y al to-

limense ver expresado allí su modo de vivir la vida, en medio de la desconfianza ante el poderoso y creyendo que la justicia sólo es posible mediante la propia mano, o en la mano de un bandido social, pero rara vez a través de los organismos de la ley. Pero no solo los intérpretes anteriores al período se han arrendado en el gusto popular, en el país hay una nutrida concurrencia de artistas internacionales (Daniel Santos, Lola Flores, Óscar Larroca, Libertad Lamarque, Antonio Aguilar...); y la relevancia del consumo de las músicas viajantes en los territorios colombianos es tal que trascendió la concurrencia de músicos en los principales focos de la producción disquera y radial, algunos, como la compañía de la bailarina flamenca y torera La Greca, Daniel Santos y Olimpo Cárdenas, no se quedaron en las ciudades grandes e intermedias.

Esta confluencia de recepción, salida y creación de aires y canciones, reflejada en grabaciones e intérpretes de diversas nacionalidades, permite acuñar la idea de *músicas viajantes* dejando ver que, a la par de su cosmopolitismo (simultaneidad, creación e instalación en varios países), tiene una doble implicación: de arraigo y de exotividad, esto es, a pesar de tornarse propias, no dejan de ser referentes de su origen.

Textos y melodías de estas canciones están presentes en varios escenarios: bailes, veladas después del trabajo, serenatas, tragos en una cantina, tablados, cafés, prostíbulos, hoteles, restaurantes y habitaciones de domicilio (fincas, cuartos o casas urbanas); y son accesibles de múltiples maneras: la contratación de músicos que rondan por los locales, las monedas en las victrolas, la selección dentro de la colección de discos del dueño de un bar, la ortofónica que se instala en la casa, los músicos improvisados que descuelgan el tiple de una puntilla o

el radio de pilas que reposa sobre una mesa. Paqueteros y puntos de venta satisfacen el mercado de discos, emisoras radian las voces de contrataciones nacionales e internacionales, las fiestas de los pueblos procuran artistas de algún renombre y compañías de espectáculos acercan alguna suerte de imitadores o expositores menos flamantes de las canciones de moda, que se pueden corear o repetir mentalmente por las muchas veces que se oyeron o que se leyeron en los cancioneros.

Esta observación resulta relevante porque muestra cómo, en el contexto de las violencias suscitadas en el marco de La Violencia, y en los territorios donde esta se instauró con gran fuerza, la música se presenta como un producto cultural de consumo cotidiano y constante; entendiendo que la música, en especial la música popular y las prácticas musicales, resultan útiles para la identificación y lectura de las representaciones sociales del común de las personas, por cuanto son un medio para expresar sentimientos, problemáticas y necesidades. Todo ello conveniente para el propósito de interpretar a través de las prácticas musicales, la producción, circulación y apropiación de las representaciones sobre las modalidades de relación social y los valores que las guían en los Llanos Orientales y Tolima entre 1942 y 1965.

En el camino para cumplir ese propósito se han identificado varios elementos que vale la pena destacar a modo de conclusión aunque, como se anunció, otras conclusiones se presentaron al finalizar cada uno de los capítulos y partes que componen este texto.

Con respecto a las investigaciones sobre las músicas y que han usado a las músicas como fuente, aunque es creciente la

generación de nuevas preguntas, historias sociales e historias culturales y paulatinamente se han ampliado las fuentes de consulta, en buena parte de los trabajos revisados, sigue estando ausente la audiencia, esto es, la voz de los consumidores de música.

La movilidad de las músicas viajantes, como se ha dicho, no es un fenómeno particular o gestado en el período de la investigación, pero sí se intensifica notoriamente en estas décadas, de la mano de la consolidación de las industrias musicales y del hecho de que, como parte de esta movilidad, repertorios de artistas foráneos se quedaran en el país, así como varios de sus intérpretes, y que fueran interpretados por cantantes nacionales que acometieron esos ritmos, incluso imitando las formas de canto de los artistas más populares entre el gusto de las audiencias; pero además, porque músicos y músicas colombianas concurren y se instalaron en varios países del globo. Si bien viajaron tanto los géneros andinos como la música caliente, la segunda fue la privilegiada en el exterior y dejó semillas que tomaron formas propias en varios países del continente.

Por otro lado, no puede perderse de vista que esa movilidad también se da en el país, lo que dentro del período sucede con el ingreso de la música caliente a la región andina y, dentro de ésta, a los salones de la alta sociedad; dicente resulta que después de las fuertes críticas al porro y la cumbia durante la década de 1940 en varios medios impresos, Lucho Bermúdez, recién contratado como músico de planta en el muy exclusivo Hotel Nutibara de la ciudad de Medellín, recibiera el apelativo en 1949 de "el *oligarca* del ritmo", insinuando, como lo hicieron otras fuentes, la movilidad de los circuitos diferenciados

de consumo musical. En la ciudad mencionada, sin embargo, menos de 20 años antes, como lo anotó la revista *Micro*, el bolerista puertorriqueño Rafael Hernández fue rechazado por el color de su piel.

De la mano con lo anterior, el caudal de discos, músicos e impresos especializados en la música y su cobertura territorial (así como la del cine), en la primera mitad del siglo XX, de contera, aparece como veta para preguntarse sobre la idea prevalente de la desarticulación e incomunicación del país. No de otra forma sino a través de los medios de comunicación se explica el estilo de "charro mexicano" que se adjudica a un llanero, el gusto por una canción española o componerle una canción a un criminal estadounidense. Por esto mismo, resulta relevante la intermedialidad en tanto transforma el significado de los mensajes de las canciones al permitir el acceso a éstas y sus intérpretes de manera constante y en varios medios, facilitando, además, la apropiación y su transformación, por ejemplo, haciendo versiones de las obras en formatos más cercanos (bandas musicales de pueblos, estudiantinas), creando nuevas composiciones en los géneros asimilados o articulando elementos de los géneros musicales nativos a los nuevos con los que se halla empatía.

La empatía con los mensajes que brinda la música popular resulta indispensable para que ésta se instale en la cotidianidad de las personas; resulta interesante mirar, desde esta perspectiva, lo que sucedió en la primera mitad del siglo XX con la idea sobre la música andina como "música nacional" en Colombia, en la que la composición inicial giró en torno a la idealización del campo y la figura del campesino y, si bien en varios casos obedeció a algún ejercicio de recolección folclóri-

ca, en su mayoría estuvo en manos de quienes se instaurarían como los íconos de esta música, adscritos a una élite (urbana o rural), representada en nombres como Julio Flórez, Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Carlos Vieco o Jerónimo Velazco, en cuyas obras la población rural, que había pasado por una reinterpretación de sí misma durante los años de la República Liberal, no logró identificarse plenamente.

Esta distancia con las composiciones andinas se acrecentará durante La Violencia, dado el acallamiento al que es sometida esa reinterpretación y a la lucha diaria por la subsistencia en medio de las afujías en que deviene la presencia de guerrillas y bandoleros para el mantenimiento diario. Así, ya desde principios de los años 40, mientras en el país las músicas andinas parecen pactar alguna especie de alianza con las músicas académicas para alcanzar un estatus de música "culta" y de verdadero nacionalismo, el tango, el bolero, la ranchera y las músicas tropicales colombianas y antillanas, son de consumo habitual en zonas rurales y regiones "apartadas" del centro, siendo parte del proceso de educación sentimental, como se vio en Tolima y los Llanos Orientales.

Las músicas andinas, entonces, no son eliminadas del repertorio popular, sino que, mientras en las esferas ciudadanas y los programas radiales de "rescate folclórico" se escuchaban pasillos instrumentales y bambucos idílicos, los discos de las victrolas tenían, en las voces de duetos como Garzón y Collazos o Los Tolimenses, canciones en las que los campesinos y obreros pudieron encontrar una voz similar a la suya, lo que ocurrió sobre todo en los temas relacionados con la labor diaria de la subsistencia en relación principalmente con la vida de agricultor, dado que difícilmente un bolero, un tango o una ranchera,

describirán los momentos de la cosecha de café, del corte de la caña o del lanzamiento de la atarraya. Aunque parezca lejana, dadas sus pocas menciones en términos de producción, la música llanera, representada por el joropo en distintos ritmos, no deja de tener apariciones tanto en grabaciones como en la programación radial fuera de lo local y, como se vio en el texto, en Tolima es vista como relevante y se reconoce la relación que mantuvo con la música mexicana, en especial en el género homónimo (y homólogo) del corrido.

De tal manera, la búsqueda de la empatía, como necesidad de expresión o como fórmula de venta de canciones, lleva a que compositores como José A. Morales y Álvaro Dalmar se arriesguen a abordar temas que fueron lejanos hasta entonces a los aires andinos: la sexualidad y las violencias; pero, a la vez, conllevó a que los colombianos que compusieron en aires como el tango y la ranchera, trataran temáticas de la cotidianidad del país como La Violencia. Entonces, independientemente de que se pudiera decir que La Violencia afectó la producción musical, lo que se puede notar, si se mira el contexto del consumo de músicas populares durante el tiempo de esta investigación, es que se usan las músicas y los mensajes con los que la población tiene empatía, porque en ellos se encuentra una forma de expresión: una voz propia.

De allí las confluencias evidenciables entre las músicas viajantes y las representaciones sociales prevalecientes en la documentación consultada en distintos archivos: la solidaridad familiar, la defensa de la esposa y los hijos, la amistad cómplice, la tolerancia de la infidelidad masculina y el repudio de la femenina; el dinero, el sostenimiento de la familia, responder por una cosecha; ser dueño de la pareja amorosa, valiente, viril

y mantener la virginidad femenina (o casarse al perderla): todos estos son elementos que habitan el entramado de representaciones sociales y como tal, no están exentos de contradicciones en las formas de ser asumidos por los protagonistas de los hechos narrados, en los que casi siempre aparece el acicate del licor. La defensa de estas formas de relacionarse justifica el irrespeto a la norma, en un contexto en el que Estado, gobierno o institución, son palabras lejanas y, no en pocas ocasiones, enemigas.

De tal manera, recordando la evocación a Althusser que hace Steinberg, la desarmonía entre lo nacional y lo popular se atraviesa en la formación del hombre moderno, y no hace factible su inclusión en el orden simbólico propuesto por el Estado; las poblaciones acogen mensajes con los que sienten empatía por cuanto se corresponden con su sistema de representaciones. Consecuentemente, el inventario de géneros e intérpretes foráneos que se oye en el país es extenso, el movimiento de artistas extranjeros es un fenómeno notoriamente creciente desde los años 30 del siglo pasado, y varias de las canciones que sonaron en aquella época, e incluso sus intérpretes, permanecen en el gusto de las personas aún en 1965, y se ampliarán con otros tangos, boleros, rancheras y corridos mexicanos, músicas antillanas, valeses peruanos, pasillos ecuatorianos y pasodobles españoles, cuyos mensajes acentúan la lucha individual por la supervivencia, resaltan el amor en forma de propiedad, la muerte en la desilusión, la justicia en mano propia, el respeto a los padres y el valor de la hombría. En este sentido no parece factible que el consumo de músicas populares foráneas obedeciera a diversos regímenes de colombianidad, como sugieren algunos autores, dado que la empatía con ellas se soporta en las narraciones de la

cotidianidad, sin consideraciones "nacionales" de ningún tipo, lo que no quiere decir que estos regímenes no existan, sino que, al menos en el período y los territorios estudiados, y bajo el contexto de La Violencia, donde la "nación" se siente lejana, los consumos musicales respondieron principalmente a la necesidad de expresión de los afanes individuales.

Una reafirmación de lo anterior se encuentra en los relatos identificados en las películas del cine y las letras de los cancioneros: quizá la máxima expresión de lo que pueda significar la idealización del amor, donde la intermedialidad con el cine, la letra de una canción y el galán o la heroína cumplirán un papel importante, está en la entrega de la vida por la ausencia o la imposibilidad de alcanzar al objeto del amor: ¿cómo construye una niña de 9 años la idea de envenenarse por estar enamorada de un hombre "mayor"? Por otro lado, pero continuando con los efectos intermediales, la ranchera, el corrido ranchero, las imágenes de películas mexicanas, son un elemento constante en los imaginarios que en el país se encuentran de y sobre los llaneros.

Por el hecho de que en este panorama se dé la ampliación de la mirada hacia la música del Caribe colombiano, no se puede desconocer que ya entonces otras "músicas calientes", esto es, la música antillana representada en rumbas, guarachas, mambos y chachachá, entre otros, ya estaban instauradas en el gusto popular, por lo que tal exaltación no puede observarse meramente como la aceptación de una faceta tropical de Colombia, sino como la necesidad de brindar nuevas posibilidades de "lo nacional", cuando el escenario que se había propuesto como el ideal, el andino, sufría el inri de La Violencia; pero de todas maneras, para dicha inclusión, el blanqueamiento de estas músicas, signado principal, pero no exclusivamente por el

formato de *big band*, fue primordial; este proceso favoreció, además, que su recepción en el extranjero fuera mucho mayor que la del pasillo, que fue, entre los ritmos andinos colombianos, el de mayor movilidad. A propósito de este blanqueamiento, que en los Llanos y en los Andes se presenten, después del largo período de rechazo, alabanzas a las músicas del Caribe, algo debiera decir en cuanto al problema racial, y aunque es cierto que hay textos altamente ofensivos frente a “lo negro” y “lo negroide” aún en la última década del siglo XX, y que discos y radios generan una suerte de “blaqueamiento” de la voz, también es cierto que al momento de consumir las músicas y de usar aquellas voces como expresión propia, poco parece importar el color de la piel.

Un asunto interesante para destacar en las representaciones expresadas en las canciones consultadas, es la permanencia de una imagen del hombre: independiente de que sea criminal, justiciero, asesine o perdone, es viril y protagonista de su vida; mientras que la representación de la mujer (en las interpretaciones femeninas) cambia y da espacio a momentos en los que ella, por lo general pasiva, expectante y dispuesta a soportarlo todo, se torna en valiente y vengativa o es capaz de tomar las riendas de su vida.

Vale la pena mencionar que en el camino trazado para el cumplimiento del objetivo de la investigación, se identificaron unas fuentes abordadas con anterioridad en el tratamiento de la música popular y otras para el abordaje del período La Violencia, con el fin de entrecruzarlas a razón de intentar dar voz a la población, frente a sus representaciones sociales en este período. Con tal fin, se acudió, acaso de manera poco frecuente en los estudios consultados, al cancionero como

indicador de géneros, intérpretes y canciones consumidos, contraponiéndolo con prensa, revistas de farándula, catálogos y colecciones musicales; aquello, que por sí solo no brindaría más datos que la presencia musical, fue puesto en contraste con archivos judiciales, notas de orden público y testimonios recogidos de personajes que estuvieron en el momento y territorios en cuestión, bajo el supuesto de que allí, en las circunstancias que llevaron al delito y en las narraciones de los momentos cotidianos o extraordinarios, es factible interpretar el entramado de representaciones sociales que rigieron a los pobladores de Tolima y los Llanos.

La valoración que, como se muestra en las entrevistas realizadas a Carlos Orlando Pardo y Camilo Pérez Salamanca se da al cancionero, más la puesta en juego con las otras fuentes mencionadas, da confianza en que los intérpretes y canciones seleccionadas a modo de ejemplo, en efecto, eran preferidas por el público que aquí compete y, de manera articulada, favorecen la voz de esta población antes que la de los músicos, partiendo de la base de su instalación en la cotidianidad, evidente en la repetición en cancioneros, discos y radio, así como en la solicitud en cantinas y programación en traganíqueles; lo que se espera provoque inquietudes sobre formas posibles de brindar espacio a estas voces en el marco de las historias culturales. A propósito de los cancioneros, no pocas veces aluden a la película en la cual aparece la canción reseñada y, en la mayoría de casos, está articulada al intérprete, denotando la importancia de éste y, por ende, de su personaje en el filme; allí valdría la pena animarse en estudios futuros, a analizar la aparición y transformación de la mujer tanto como intérprete y protagonista, así como las formas y temáticas que se abordan en las canciones y las cintas.

El entorno de las prácticas musicales está, por lo general, acompañado del licor, asunto que también es recurrente en las canciones de todos los géneros, tanto para la alegría como para el despecho, tanto en la fiesta como en la ira; pero, lo que se entrevé es que el licor, en general, es un elemento presente en todas las instancias. La relevancia de este hecho en términos de la investigación es relativa, pero al final, si es considerado crucial en los espacios de socialización y relevante en las manifestaciones de hombría, no debe omitirse su mención, sobre todo cuando sus efectos parecen acentuar las acciones en defensa o en ofensa de lo que se considera defendible u ofendible.

Durante el texto presentado, mucho se ha insistido en decir que en las músicas viajantes las audiencias encuentran una voz, una forma de expresión, una empatía que permite que habiten allí en la cotidianidad. Esto, que parece una obviedad, se vuelve complejo al tratar de describir aquella voz, porque esa voz es la voz de la subjetividad en la que prima la supervivencia, la propiedad y la satisfacción por encima de las ideas de nación, ley o legalidad. De tal forma, para los campesinos del país volver a asumir la música andina en su sentido "original", supondría desconocer el reconocimiento adquirido como sujetos durante los años de la República Liberal y las transformaciones que la urbanización, masificación, modernización, secularización y la misma violencia han causado. Es quizá por ello que se mantienen en el gusto popular músicas mexicanas y argentinas que arribaron al país en las décadas de 1920 y 1930. Ahora, el reconocimiento de la población, de la mismidad, también se puede ver en las mujeres que se hacen valer y toman iniciativas de defensa y que pueden expresar su inconformidad en la vida y el amor.

Se antoja necesario, entonces, reiterar en la idea de que hay una contradicción en los mensajes: la modernidad del individuo, de la mujer presente y protagonista de la recuperación de una voz agraria perdida, aparece simultáneamente con los mensajes sobre la subsistencia individual, la "propiedad" sobre la pareja sentimental y donde la *justicia* o, mejor, la venganza a mano propia, es lo único legítimo. Los guerrilleros son hitos por sí mismos, no por su labor en o por el partido. Pero, a su vez, no son contradictorios, sino complementarios en cuanto al individuo que muestran, cuyas prácticas cotidianas evidencian la respuesta a múltiples códigos que se categorizan según el lazo social de sus interlocutores; de tal manera, un mismo hombre puede ser el amoroso suicida del bolero frente a la novia y el malevo del machete para defender al amigo o la hija, a la vez que mostrarse servil, como en el bambuco, frente al caudillo o rebelde ranchero que enfrenta al contrario o regresa, a toda costa, a salvar su café. La complementariedad de la que se habla, también se puede establecer a partir de las múltiples versiones, de las adaptaciones de un ritmo a otro y del abordaje de varios géneros por un mismo intérprete, así como desde el ascenso social que puede significar la "estilización" de las músicas; reafirmando la idea del folclorista estadounidense Phillips Barry, retrotraída por Peter Burke, sobre la inexistencia de un texto y una melodía, y la certeza de muchos textos y muchas melodías.

La empatía generada con estos textos está dada, entonces, por los planteamientos que en ellos se encuentran con respecto a la persona que defiende *su* pareja, hasta el punto de matar al amigo, al ser amado o a sí mismo. Se da por el recuerdo de cómo se huyó con una joven para merecer "desflorarla", o por el ansia de encontrar al hombre con quién acometer

la fuga. Se da por la narración del trajín diario en busca del dinero para el divertimento del aguardiente con los amigos, la victrola, alguna amante o prostituta y el cumplimiento de las responsabilidades con la esposa y los hijos, que obliga a la retribución del acatamiento y el respeto por parte de ellos. Se da en la valoración, con aires que se asumen colombianos, del cultivo de la tierra y del sostenimiento de ésta. Se da en la descripción del hombre o mujer que se admiran (en la radio o en la pantalla): bandidos, justicieros, comerciantes, cantineras, campesinos, o cualquier otro trabajador que encara al enemigo (encarnado en otro partido, otra facción, otra familia, el Estado o el dueño de la tierra) para garantizar su subsistencia.

Un tema que se identificó, pero que por sus implicaciones no fue objeto de análisis, y que queda abierto para nuevas preguntas, tiene que ver con las prácticas religiosas, de mucha presencia en el archivo judicial en tanto sacramentos y las formas de relación y acción de los sacerdotes; pero también en otro tipo de actuaciones no instauradas en los rituales de la iglesia, a las que se recurre en momentos de crisis como incendios o ataques de bandas criminales. A la vez, dentro de los aires colombianos que se difunden en el período, la presencia religiosa es permanente, lo que se podría poner en el mismo sentido que las composiciones referidas a la subsistencia campesina, es decir, la relevancia de la cercanía: no es que no haya canciones con este contenido en composiciones surgidas fuera de las fronteras, pero en esas no hallan voz las audiencias colombianas.

Termina, pues, este *Pandemónium de ridículas estridencias*, anotando que las características de la investigación apuntan a suponer que un comportamiento muy similar frente a las

representaciones sociales y el consumo de músicas populares, de músicas viajantes, se puede dar en el período en buena parte del país, y lo interesante que sería, ahora que se ha ampliado la mirada de la nación hacia el Pacífico, analizar este territorio en una perspectiva similar a la que aquí se planteó, para entender el papel de músicas y músicos que fueron relevantes como Los Tumaqueños o Tito Cortés, quien hablando de ese litoral, describe su Alma tumaqueña:

Mas no llores/¡Oh virgen tropical de mi anhelo!/ que  
he de vencer al mundo/para piedar al cielo. /Por con-  
quistar/ la gloria de tus carnes morenas/ para que en  
un paisaje/ marino y sin invierno/ vivamos la tragedia/  
de nuestro amor eterno/ de una playa silente/ sobre la  
tibia arena.

# Anexos

## **Anexos**

Anexo 1. Intérpretes mencionados en cancioneros y sus géneros en cancioneros 1945-1965

Anexo 2. Canciones seleccionadas

Anexo 3. Selección de imágenes de carátulas, sellos y publicaciones

## Anexo 1:

## Intérpretes mencionados en cancioneros 1945-1965 y sus géneros en cancioneros.

Intérpretes		Géneros															
Intérprete	Acompañante/colaboración	Tango y folclore argentino	Andinas colombianas	Antillana	Mexicana	Bolero	Suramericana	Llanera	Tropical colombiana (con vallenato)	Parrandera-Guasca	Nueva ola, rock y baladas	Española	Fox y beguines	Estilizada	Jazz	Blues	Otros/ND
Abel de J. Salazar		X															
Adelina Blandín						X											
Adelina García						X											
Agustín Irusta		X															
Agustín Lara						X											
Agustín Magaldi		X															
Alberto Amor	Rodolfo Biagi y su orquesta	X															
Alberto Arenas	Orquesta de Francisco Canaro	X															
Alberto Beltrán				X		X											
Alberto Castillo		X															
Alberto Gómez		X															
Alberto Granados						X										X	
Alberto Morán		X															
Alberto Osorio				X	X	X											X
Alberto Podestá		X															
Alberto Rossi		X															
Alberto Vázquez	Orquesta de José Sabre Marroquín										X						
Alejandro Algara					X	X						X					

Intérpretes		Géneros															
Intérprete	Acompañante/colaboración	Tango y folclore argentino	Andinas colombianas	Antillana	Mexicana	Bolero	Suramericana	Llanera	Tropical colombiana (con vallenato)	Parrandera-Guasca	Nueva ola, rock y baladas	Española	Fox y beguines	Estilizada	Jazz	Blues	Otros/ND
Alejo Durán y su conjunto (o Alejandro Durán)									X								
Alfonso Galdini (o Alonso Galdini)		X															
Alfonso Ortiz Tirado	Eduardo Lanz		X		X	X											
Alfonso Palacio		X															
Alfonso Puerta									X	X							
Alfonso Restrepo					X	X											
Alfonso Vielme (o Vieime)					X												
Alfredo Gutiérrez									X								
Alfredo Pineda	Mariachi los Coyotes /Trío Monte Albán/ Mariachi Zapopán				X		X										
Alfredo Sadel			X	X	X	X	X	X									
Amada Serna	Alberto de la Córdoba	X															
Amadeo Mandarinó	Manuel Buzón y su orquesta	X															
Amalia y Luis Carlos			X							X							
Amanda Vidal		X															
Ana María de los Reyes												X					
Anafelio y su conjunto o Anafelito)									X								
Andrés de Carlo	Jorge Morel													X			
Andrés Falgás	Elsa Miranda/Los Reyes del Tango/Orquesta de Rodolfo Biagi	X															
Andy Russell						X					X				X		























Intérpretes		Géneros															
Intérprete	Acompañante/colaboración	Tango y folclore argentino	Andinas colombianas	Antillana	Mexicana	Bolero	Suramericana	Llanera	Tropical colombiana (con vallenato)	Parrandera-Guasca	Nueva ola, rock y baladas	Española	Fox y beguines	Estilizada	Jazz	Blues	Otros/ND
José Azarola (tecladista)												X					X
José Barros	Los Trovadores de Barú /Conjunto Estrellas de la Noche/Los Mucureños/Joaquín Mora y sus 7 Gauchos	X	X	X	X	X	X		X								
José Iturbi (tecladista)						X											X
José Luis Escobar	Los Romanceros					X											
Juan Arteta y su orquesta												X					
Juan Arvizu						X											
Juan Legido												X					
Juan Lugo	Trío Yagüez					X											
Juan Nicolás Estela	Los Jaguares										X						
Julio C. Villafuerte							X										
Julio Erazo	Las Teresitas/ sus Chimilas/ Bovea y sus vallenatos		X						X								
Julio Gutiérrez (u Orquesta de Julio Gutiérrez)				X													
Julio Jaramillo	Rosalino Quintero				X	X	X										
Julio Martel	Orquesta de Alfredo de Angelis	X															
Julio Rivero y su orquesta				X										X			
La Panchita					X												
La Rubia y la Morena					X												
Lalo González "El Piporro"					X												
Lalo Guerrero				X	X	X					X						

Intérpretes		Géneros															
Intérprete	Acompañante/colaboración	Tango y folclore argentino	Andinas colombianas	Antillana	Mexicana	Bolero	Suramericana	Llanera	Tropical colombiana (con vallenato)	Parrandera-Guasca	Nueva ola, rock y baladas	Española	Foxy y beguines	Estrilizada	Jazz	Blues	Otros/ND
Las Atlixqueñas	Mariachi Pulido				X												
Las Dos Marías					X												
Las Dos Perlitas					X												
Las Estrellitas					X												
Las Gaviotas					X	X	X										
Las Teresitas	Julio Erazo/Lucho Vásquez			X	X	X											
Las Tres Guitarras						X	X										
Leo Marini	Conjunto de Luis Santi/Don Américo y sus Caribes/Valentín Trujillo y su orquesta/Sonora del Palmar			X		X											
Leonel Grisales		X															
Leonidas Gálvez		X					X										
Lestapier (armónica)																X	X
Lezorgen y su orquesta	Óscar de la Torre											X					
Libertad Lamarque		X			X	X											
Lita Nelson				X					X								
Lola Beltrán					X	X											
Lola Flores	Orquesta de Chucho Ferrer			X		X						X					
Lorenzo Barbero y su orquesta		X															
Lorenzo Herrera								X									
Los Aguilillas					X	X											
Los Ángeles												X	X				
Los Bambucos				X		X							X				X



Intérpretes		Géneros															
Intérprete	Acompañante/colaboración	Tango y folclore argentino	Andinas colombianas	Antillana	Mexicana	Bolero	Suramericana	Llanera	Tropical colombiana (con vallenato)	Parrandera-Guasca	Nueva ola, rock y baladas	Española	Fox y beguines	Estilizada	Jazz	Blues	Otros/ND
Los Maloras					X												
Los Pamperos					X	X	X										
Los Panchos	Eydie Gormé					X											
Los Payadores		X			X												
Los Provincianos	Anita Domínguez		X			X											
Los Raqueños		X			X												
Los Relicarios		X					X		X	X							
Los Romanceros Mexicanos						X											
Los Sevillanos					X												
Los Teen Agers	Gustavo Quintero/Vicente Villa			X					X		X						
Los Tolimenses			X														
Los Tres Caballeros						X											
Los Tres Diamantes						X											
Los Tres Vaqueros					X												
Los Trigueños		X			X												
Los Trovadores Andinos							X										
Los Trovadores de América							X										
Los Trovadores de Cuyo		X															
Los Trovadores de la Vega					X		X										
Los Trovadores del Cauca			X		X		X										
Los Trovadores del Recuerdo				X	X	X			X	X							

Intérpretes		Géneros															
Intérprete	Acompañante/colaboración	Tango y folclore argentino	Andinas colombianas	Antillana	Mexicana	Bolero	Suramericana	Llanera	Tropical colombiana (con vallenato)	Parrandera-Guasca	Nueva ola, rock y baladas	Española	Fox y beguines	Estilizada	Jazz	Blues	Otros/ND
Los Vallenatos del Magdalena									X								
Los Xey												X					
Los Yumbos	Conjunto de Jorge Camargo Spolidore						X										
Lucha López		X			X	X											
Lucho Gatica	Orquesta típica de Miguel Caló/Orquesta de José Sabre Marroquín	X		X		X											
Lucho Ramírez	Trío Carabell/Martha Álvarez		X		X	X											
Lucho Vásquez	Las Teresitas/ Los Romanceros			X	X	X											
Lucy Figueroa		X															
Luis Abanto Morales							X										
Luis Aguilar					X	X											
Luis Alberto Yakup	Los Tumaqueños			X					X								
Luis Álvarez							X										
Luis Ángel Mera			X	X	X	X											
Luis Aníbal Granja y su orquesta							X										
Luis B. Hajar y su orquesta				X		X											
Luis Carlos Jaramillo									X	X							
Luis Carlos Meyer			X						X								
Luis Correa	Orquesta típica de Héctor Varela	X															
Luis Eduardo Fernández	Conjunto Colombiano								X								
Luis Sagi-Vela												X					





Intérpretes		Géneros															
Intérprete	Acompañante/colaboración	Tango y folclore argentino	Andinas colombianas	Antillana	Mexicana	Bolero	Suramericana	Llanera	Tropical colombiana (con vallenato)	Parrandera-Guasca	Nueva ola, rock y baladas	Española	Fox y beguines	Estilizada	Jazz	Blues	Otros/ND
Miguel Aceves Mejía					X	X											
Miguel Herrero															X		
Miguel Palacios	Orquesta típica de Jesús García	X															
Moscovita y sus Guajiros				X		X											
Muriel y Salazar					X		X										
Nano Molina	Trío Grancolombiano/Joaquín Mora y sus 7 Gauchos	X	X	X	X	X	X		X								
Nat King Cole				X		X									X		
Nelson Pinedo	Orquesta de Pachó Galán/Sonora Caracas			X		X			X								
Néstor Chayres (o Néstor Mesta Chayres)						X						X					
Ney Rivera	Las estrellas del Caribe/Trío Yagüez/Alicia Córdoba					X											
Nico Carballo y su orquesta				X					X								
Nicola Paone											X						
Nino Very	Los Cuatro Acordeones											X					X
Noel Petro	Bertica Medina								X								
Noel Ramírez	Mariachi Silver	X			X	X	X			X							
Nono Narváez									X	X							
Obdulio Sánchez		X	X			X											
Obdulio y Julián			X														
Octavio de Jesús Salazar y su conjunto									X	X							















## Anexo 2.

### Canciones seleccionadas para el análisis de esta investigación.

Canción	Género	Versiones
A Tunja	Andina colombiana	Conjunto Bochica
Adorado tiplecito	Andina colombiana	Garzón y Collazos
Al gobierno (sobre la música de Juan Charrasqueado)	Mexicana	Eulogio Fonseca
Al volver	Pasillo	Efraín Orozco
Alegría tolimense	Andina colombiana	Hermanos Martínez
Alma tumaqueña	Bolero	Tito Cortés
Andate con la otra	Tango y folclor argentino	Amanda Vidal con Enrique Mora
Anhelo infinito	Andina colombiana	Garzón y Collazos
Ataque de los Macuses	Llanera	Pompilio Gutiérrez
Ay, ay, ay mi palomita	Andina colombiana	Francisco Crisancho
Bésame morenita	Andina colombiana	Pedro Infante/Carlos Julio Ramírez/Régulo Ramírez
Boda negra	Bolero	Gilberto Urquiza
Cabeza de hacha	Tropical	Noel Petro/ Pedro Laza
Callejera	Bolero	Toña la Negra
Cámbulos y gualandayes	Andina colombiana	Garzón y Collazos
Canoíta	Andina colombiana	Los Tolimenses/Alba del Castillo
Cantínero sirva tanda	Tango y folclor argentino	José Barros
Chinita querida	Andina colombiana	Espinosa y Bedoya
Colombia es la patria mía	Llanera	Sin información
Comadre Juana Ruperta	Andina colombiana	Efraín Orozco
Compadre Eleodoro (o Heliodoro)	Tropical	Guillermo Buitrago/Las Atlixqueñas (Hermanas Lima)

Canción	Género	Versiones
Compadre Joaquín Ramón	Tropical	Lucho Bermúdez
Condénala Señor	Bolero	Alfonso Ortiz Tirado
Consejo de oro	Tango y folclor argentino	Agustín Magaldi/Orquesta de Miguel Caló
Corrido del águila negra	Mexicana	Miguel Aceves Mejía
Cuatro balazos	Mexicana	Antonio Aguilar/José Alfredo Jiménez/Francisco "El Charro" Avitia/ Miguel Aceves Mejía
De cigarro en cigarro	Suramericana	Julio Jaramillo
Despedida	Bolero	Daniel Santos
Destinos paralelos	Española	Pepe Quintero
Diarios, revistas señor	Tango y folclor argentino	Armando Moreno
Dios te salve hijo	Tango y folclor argentino	Agustín Magaldi/Julio Sosa/Armando Laborde (orquesta de Juan D'Arienzo)
El bachiller	Tropical	Bovea y sus vallenatos/Lorenzo Herrera
El baión de Madrid	Española	Los cuatro amigos/Italian jazz
El cafetal	Tropical	Los Magos/Las Atlixqueñas (Hermanas Lima)/ Marimba Tluxecca/ Marimba Paniagua/ Mucambo/Los Diplomáticos/otras
El canaguaro	Llanera	Luis Ariel Rey
El consejero	Parrandera	José A. Bedoya
El corrido de Chessman	Mexicana	Los Chamaquitos (o Dueto de las Américas)
El corrido de Efraín González	Mexicana	Sin información
El corrido de Mauricio Rosales "El rayo"	Mexicana	Antonio Aguilar
El corrido del turpial	Llanera	Sin información
El exterminio	Tropical	Corraleros de Majagual
El gavilán colorado	Llanera	Luis Ariel Rey/Antonio Aguilar
El gavilán pollero	Mexicana	Pedro Infante
El hijo desobediente	Mexicana	Antonio Aguilar
El ladrón	Tropical	Sonia López con La Sonora Santanera

Canción	Género	Versiones
El llanero ausente	Llanera	Luis Ariel Rey
El negrito del Batey	Antillana	Alberto Beltrán con la Sonora Matancera
El pájaro macuá	Parrandera	José A. Bedoya
El pirata (Himno guerrillero sobre su música)	Sin información	Sin información
El presidente	Tropical	Bovea y sus vallenatos
El preso	Bolero	Daniel Santos
El quinto patio	Bolero	Luis Arcaraz/Javier Solís/Bienvenido Granda/ Julio Jaramillo
Ella	Llanera	Miguel Ángel Martín
Ella (2)	Mexicana	José Alfredo Jiménez
En el Tolima	Tango y folclor argentino	Atahualpa Yupanki
Entrada a Orocué	Llanera	Sin información
Es mi hombre	Española	Sarita Montiel
Esa es mi madre	Andina colombiana	Garzón y Collazos
Fumando espero	Tango y folclor argentino	Carlos Dante/Ignacio Corsini/Argentino Ledesma/ Sarita Montiel
Gavilán de Rondón	Llanera	Miguel Ángel Martín
Gaviota traidora	Mexicana	Flor Silvestre/Dueto América
Gestación revolucionaria	Llanera	Catire Morales
Golpe tirano	Llanera	Sin información
Gotitas de dolor	Bolero	Nelson Pinedo/Los Isleños/Humberto de la Cruz /Orlando Vallejo
Guabina tolimense (con letra guerrillera)	Andina colombiana	Sin información
Hacia el calvario	Andina colombiana	Alfonso Ortiz Tirado/Juan Arvizu
Hay que saber perder	Bolero	María Luisa Landín/Hermanas Águila
Jornalero	Tango y folclor argentino	Pepe Aguirre
Joropo de la volada	Llanera	Gabriel Ruiz Pinzón

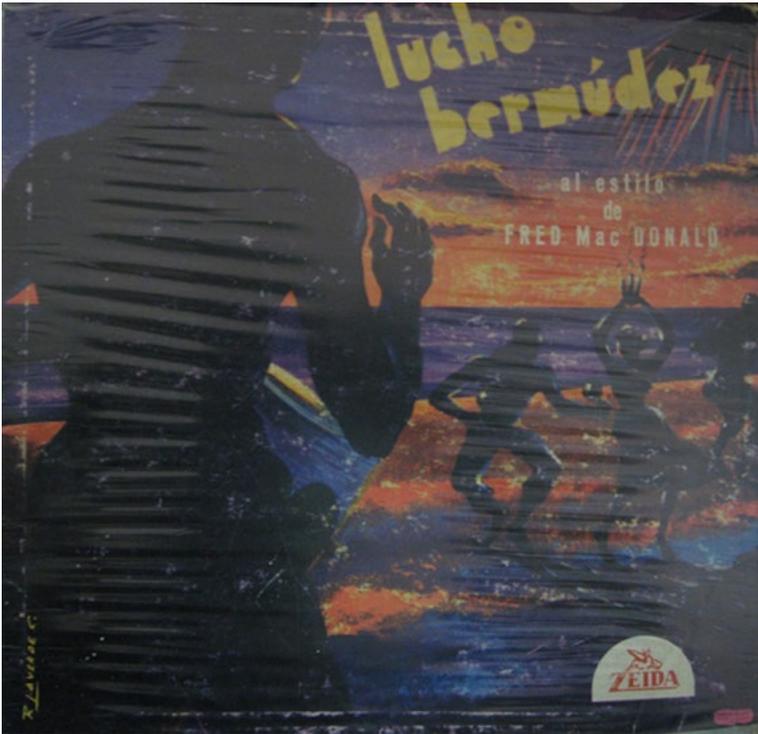
Canción	Género	Versiones
José María	Llanera	Luis Ariel Rey
Juan Charrasqueado	Mexicana	Jorge Negrete/Antonio Aguilar
Justicia criolla	Tango y folclor argentino	Carlos Dante
La canción del borracho	Bolero	Bienvenido Granda con la Sonora Matancera
La chamuscada	Mexicana	Amalia Mendoza "La Tariacuri"
La muerte de Gaitán	Llanera	Sin información
La mujer	Llanera	Luis Ariel Rey
La mula rucia	Suramericana	Hermanos Hernández
La tísica	Tango y folclor argentino	Noel Ramírez
Las montañas de mi patria	Andina colombiana	Julio Alzate
Licor bendito	Suramericana	Anita Domínguez con Los Provincianos/Julio Jaramillo
Lisboa antigua	Española	Juan Legido con Los churumbeles/Gloria Lasso/otras
Lola Puñales	Española	Juan Legido con Los churumbeles
Los profesionales	Llanera	Miguel Ángel Martín
Malagradecida	Mexicana	José Alfredo Jiménez
Mar y cielo	Bolero	Los Panchos/Trío San Juan/Los Romanceros/ José Luis Escobar/Edmundo Arias
María Antonia	Andina colombiana	Garzón y Collazos
María la bandida	Mexicana	José Alfredo Jiménez/Corraleros de Majagual
Mataron a Chessman	Mexicana	Los Chamaquitos (o Dueto de las Américas)
Mataron a mi madre	Llanera	Sin información
Matica de caña dulce	Andina colombiana	José A. Morales
Me voy pa'l salto	Tropical	Noel Petro/Orquesta de Eduardo Armani
Métale candela al monte	Parrandera	Dueto horizonte
Mi caballo	Llanera	Luis Ariel Rey

Canción	Género	Versiones
Mi general	Tropical	José María Peñaranda
Mil puñaladas	Mexicana	Antonio Aguilar/Las Atlixqueñas (Hermandades Lima)
Miseria	Bolero	María Luisa Landín/Los Panchos
Muchacha de pueblo	Bolero	Gilberto Urquiza
Murió el malevo	Tango y folclor argentino	Rodolfo Lesica con la orquesta de Héctor Varela
Noches tenebrosas	Mexicana	Olimpo Cárdenas/Antonio Aguilar/Pedro Infante
Nostalgia	Llanera	Efraín Azabache
Ódiame	Suramericana	Julio Jaramillo/Los tres reyes/Los trovadores del norte/ otras
Pa' que sientas lo que siento	Mexicana	Amalia Mendoza "La tariacurí"
Paisaje llanero	Llanera	AJ Carrizales
Pecadora	Bolero	Pedro Vargas/Libertad Lamarque/Leo Marini
Por un huequito del cielo	Andina colombiana	Carlos Julio Ramírez/Régulo Ramírez
Retorno de José Dolores	Andina colombiana	José A. Morales
Ron de vinola	Tropical	Guillermo Buitrago
Rosa Carmela	Llanera	Luis Ariel Rey
Se dice de mí	Tango y folclor argentino	Tita Merello
Sebastián rómpete el cuero	Tropical	Bovea y sus vallenatos/Carmencita Pernett/otras
Señora María Rosa	Andina colombiana	Garzón y Collazos/Orquesta Internacional
Serenito de mayo	Andina colombiana	Garzón y Collazos
Sombras nada más	Tango y folclor argentino	Argentino Ledesma/Francisco Canaro/Javier Solís/Alfredo de Angelis
Somos indefensos	Mexicana	Héctor Parra
Soñar es mi destino	Mexicana	Las Norteñas (Sofía y Panchita)
Suerte fatal	Mexicana	Sin información
Tango negro	Tango y folclor argentino	Lidya Mendoza

Canción	Género	Versiones
Tomo y obligo	Tango y folclor argentino	Carlos Gardel
Trece de junio	Andina colombiana	Conjunto Bochica
Tu guerrillero	Sin información	Sin información
Villabo está de fiesta	Andina colombiana	Oriol Rangel
Yo fui la callejera	Bolero	Luisa María Hernández "La India de Oriente" y el Trío la Rosa
Yo la mato	Antillana	Daniel Santos

### Anexo 3. Selección de imágenes de carátulas, sellos y publicaciones

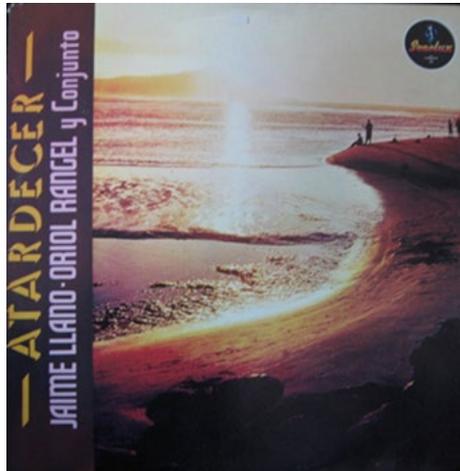
Carátula del disco Lucho Bermúdez al estilo de Fred Mac Donald.



Una forma de estilizar la música de Bermúdez, en manos del pianista mexicano Fernando Z. Maldonado, quien usó el alias anglo para varias musicalizaciones

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

Carátula y contracarátula del disco conjunto de los tecladistas  
Jaime Llano y Oriol Rangel



Estilizaciones de la música andina

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

Colaboración de Víctor Hugo Ayala y Obdulio Sánchez



Obdulio Sánchez, integrante del dueto de aires andinos Obdulio y Julián abordó géneros como el tango e hizo colaboraciones con cantantes de otros géneros, en este caso, con Víctor Hugo Ayala.

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

Disco de Luis Ariel Rey para el Sello Vergara



Dos de las principales figuras de la música llanera desde mediados del siglo XX: una composición de Miguel Ángel Martín cantada por Luis Ariel Rey.

Fuente: Colección Antonio Cuéllar.

Composiciones en homenaje a Gustavo Rojas Pinilla



Una de las muchas grabaciones en homenaje a Gustavo Rojas Pinilla, esta del Conjunto Bochica.

Fuente: Colección Antonio Cuéllar.

Reedición de un tango de autoría colombiana cantado  
por el argentino Agustín Magaldi



En Colombia se compusieron boleros y tangos que fueron interpretados por figuras internacionales.

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

Un homenaje a Enrique Olaya Herrera, del "discípulo de la música colombiana", Emilio Murillo



Dentro de los presidentes que merecieron varias composiciones de homenaje está Enrique Olaya Herrera

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

Un vallenato para Rojas Pinilla



Vergara publicó varios de los discos que se grabaron en homenaje a Gustavo Rojas Pinilla

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

Una cumbia cantada por Tito Cortés



Tito Cortés empieza su carrera imitando a Daniel Santos, para luego convertirse en un ídolo de la música popular en el país.

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

Mompoxina de José Barros



Uno de los compositores colombianos que se arriesgó a componer en infinidad de géneros, José Barros.

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

Un porro de Daniel Lemaitre



Un porro "cartagenero" grabado en Estados Unidos: Sebastián rómpete el cuero. Nótese el cambio del apellido del compositor.

Colección Antonio Cuéllar

Los grupos andinos ampliando el repertorio.



Espinosa y Bedoya, famoso dúo de música andina, interpreta un bolero.

Fuente: Colección Antonio Cuéllar

### Periplos de músicas viajantes



Pedro Infante, cantante ranchero, canta un vals peruano (que aparece como vals criollo) con el Trío Argentino.

Fuente: Colección Trujillo Muñoz

Olaya Herrera, La estudiantina López



Un pasillo compuesto para el presidente Olaya Herrera

Colección: Trujillo Muñoz

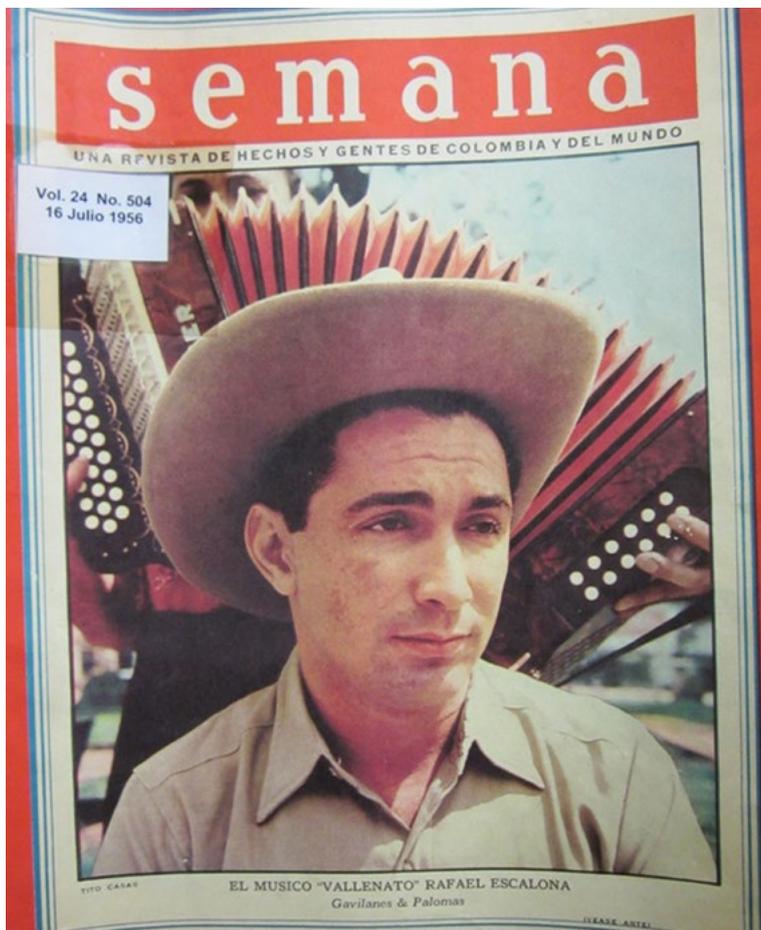
Garzón y Collazos, portada de Revista *Semana* en 1953



El dueto es identificado en la revista a partir de *CámbulosyGualandayes*, en alusión a la canción que habla de conservadores y liberales.

Fuente: Colección Hernán Restrepo Duque.

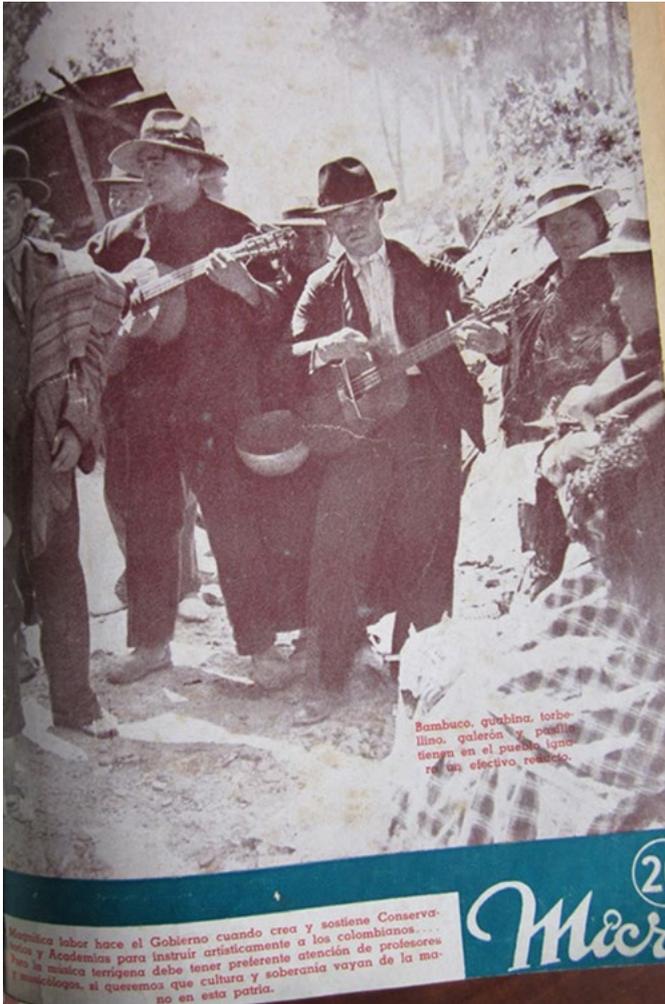
Escalona, portada de la Revista *Semana* en 1956



La música caliente en las portadas de las revistas nacionales.

Fuente: Colección Hernán Restrepo Duque

### La música andina del pueblo ignaro



La defensa de la música andina como música nacional.

Fuente: Colección Hernán Restrepo Duque  
Micro, No. 55, Medellín, enero de 1944, portada.

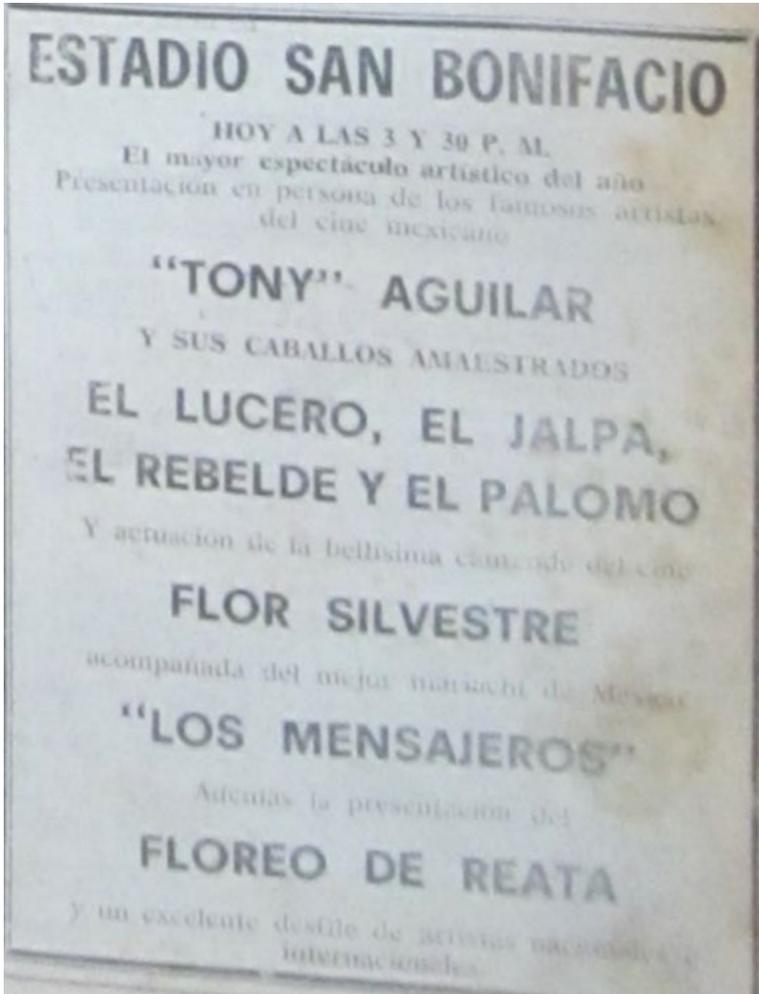
Alberto Podestá en Colombia en 1961. Cobertura de la revista  
Argentina *Cantando*



La cobertura internacional de las presentaciones de artistas en territorio colombiano.

Fuente: Colección Hernán Restrepo Duque

Anuncio de la presentación de Antonio Aguilar y Flor Silvestre en Ibagué



La importante pareja de la música y el cine mexicanos en Ibagué.

Fuente: *El cronista*

### Edición colombiana del Cancionero Picot



El Cancionero Picot, editado para Colombia en Barranquilla, mantuvo en el país la imagen de sus personajes Chema y Juanita, una pareja de campesinos mexicanos.

Fuente: Colección Hernán Restrepo Duque

Cantantes rancheros en cancioneros colombianos.



Jorge Negrete, cantante ranchero, portada del Cancionero de las Américas, publicación colombiana

Fuente: Colección Hernán Restrepo Duque

## Tango, bolero y pasillo ecuatoriano en los discos colombianos



Una página de 1956 del cancionero Los discos que muestra buena parte del espectro musical popular.

Fuente: Colección Hernán Restrepo Duque

### Los discos de abril de 1955

No. 10  
Abr. 1955

Javier Jaramillo  
El trovador colombiano

Los Discos  
LYRA - SCHOLUX

HERNANDO MORALES

El antiguo cantor de Buenos Aires... El músico cantor de Buenos Aires... El músico cantor de Buenos Aires...

Galera de Artistas

MARCO RATO Y SU TRO-CARNIVAL

Forman uno de los conjuntos más famosos de Colombia... Forman uno de los conjuntos más famosos de Colombia...

JOSÉ ALEJANDRO MORALES

El gran compositor colombiano... El gran compositor colombiano...

VICTOR VARELA

Toda la esencia del tango... Toda la esencia del tango...

CARLOS VALDEZ

El popular estilo de la ceca... El popular estilo de la ceca...

EL TRIO SCAPOLENTIANO

Uno de los grupos más famosos... Uno de los grupos más famosos...

EN LA CONTRAPORTADA

LOS BAMBUCOS

Uno de los mejores conjuntos... Uno de los mejores conjuntos...

Una ojeada a los artistas que merecieron foto en el cancionero

Fuente: Colección Hernán Restrepo Duque

# Fuentes

## Fuentes

Archivo General de la Nación. Bogotá

- Fondo Ministerios. Colección Ministerio de Cultura (Instituto Colombiano de Antropología ICAN).
- Fondo Ministerios. Colección Ministerio de Cultura (Ministerio de Educación-Extensión Cultural)
- Fondo Ministerios. Colección Ministerio de Gobierno (Despacho del Ministro)

Archivo Histórico de Ibagué. Ibagué

- Fondo Judicial

Colección Antonio Cuéllar. Bogotá: Archivo Digital, Registro Catalográfico, Sellos Digitalizados, Carátulas fotografiadas.

Colección Trujillo Muñoz. Bogotá: Discos y sellos.

Periódicos y Revistas

- Periódico *Acción cívica*, Sogamoso, noviembre de 1943 - noviembre de 1958.
- Revista *Audiomúsica*, Años I-VI, Nos. 16, 20-21, 27, 40, 42, 50, 73, 78, 87, 114, 124, 134 y 138, México, junio de 1960 - junio de 1965.

- Revista *Bim-Bo*, Nos. 1-2, Medellín, 1957.
- Revista *Candilejas*, No. 1, Bogotá, 1956.
- Revista *Candilejas*, No. 12, Bogotá, 1956.
- Revista *Cantando*, Nos. 9-267, Buenos Aires, Argentina, junio de 1957 - mayo de 1962.
- Revista *Cine-Noticias*, Bogotá, junio-agosto 1955.
- Revista *Clarín*, Año 1, No. 31, Bogotá, 1946.
- Revista *Conservatorio*, Nos. 1-3, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, junio de 1959-julio de 1960.
- Revista *Desfile musical*, Vol. 1, No. 2, México, noviembre de 1957
- Periódico *Día de la radio. Publicación oficial de las festividades de la radio organizadas por "Las damas de la Caridad"*, No. 1, Medellín, agosto 11 de 1942.
- Revista *Disco información*, Nos. 15-17, Buenos Aires, Argentina, noviembre de 1964 - mayo de 1965.
- Revista *Discomanía tribuna musical*, Nueva York, USA, 1957-1958; Madrid, España, 1960.
- Revista *Discomanía*, Nos. 20-80, Madrid, España, 1960-1965.
- Periódico *El campesino, semanario para la cultura del pueblo*, Bogotá, Acción Cultural Popular, 1958.
- Periódico *El candil*, Villavicencio, mayo a diciembre de 1965.
- Periódico *El Colombiano*, Medellín, números sueltos entre 1943 y 1962.
- Periódico *El cronista*, Ibagué, marzo de 1962 - septiembre de 1965.
- Periódico *El operador*, Año 1, No. 5-6, La Habana, Cuba, 1958.
- Periódico *El salto*, Honda, 1953.
- Periódico *El vampiro*, Ibagué, agosto de 1953 - enero de 1954.
- Revista *Estampa*, ND, Bogotá, mayo de 1953; *Estampa*, Vol. 11, No.160, Bogotá, diciembre de 1941.
- Revista *Estrellas*, Años 1 y 2, Nos. 2 y 11, Guayaquil, Ecuador, 1964 y 1965

- Revista *Farándula*, Nos. 155 y 164, Nueva York, USA, enero de 1963 y abril de 1966.
- Revista *Guía comercial e industrial de Tolima y Huila*, Ibagué, SD, 1947.
- Revista *Juventud nueva ola*, Nos. 4 y 7, Buenos Aires, Argentina, 1 de noviembre de 1963 y 13 de marzo de 1964.
- Periódico *La gaceta del Llano*, Villavicencio, noviembre de 1959 - noviembre 1964.
- Periódico *La voz de la Victor*, Nos. 28-ND, Santiago, Chile, mayo 1950-septiembre de 1959.
- Revista *Micro*, Nos. 52-62, Medellín, julio de 1943 - julio de 1949.
- Revista *Mundo de tango*, Nos. 1-4, Medellín, mayo de 1963 - diciembre de 1964.
- Revista *Noticias Fadevica*, Nos 5, 7-8, 11 y 13, Caracas, Venezuela, 1962.
- Revista *Ondas*, Años VIII y XIX, Nos. 178 y 249, Barcelona, España, 1960 y 1963.
- Periódico *Panorama*, Honda, octubre de 1955 - diciembre de 1960.
- Revista *Pantalla*, Colombia, 14 de junio de 1961.
- Revista *Por el mundo del disco*, Nos. 24-25, Buenos Aires, Argentina, noviembre - diciembre de 1964
- Revista *Radiofilm*, Nos. 251, 257, 261-267, 397-531, 867-885, Buenos Aires, Argentina, mayo de 1950 - octubre de 1965.
- Revista *Radioguía*, Año VIII, No. 93, La Habana, Cuba, marzo de 1942.
- Revista *Radiolandia*, Nos. 721, 723, 726, 767, 1438, 1582, 1627, 1643, 1727, 1785, 1790, 1810, 1812, 1815, Buenos Aires, Argentina, enero de 1942 - noviembre de 1942, noviembre de 1955, septiembre de 1958, julio de 1959 - noviembre de 1959, junio de 1961, agosto de 1962 - septiembre de 1962, febrero de 1963 - marzo de 1963.

- Revista *Radiolente*, Nos. 1, octubre de 1953, 1-2 febrero-abril, 1958, Medellín, 1953 y 1958.
- Revista *Radiomanía*, No. 170, Santiago, Chile, mayo de 1957.
- Revista *Radiomelodía*, Nos. 8, 14-15, 17-18, 20, 221, 228, Buenos Aires, Argentina, febrero de 1954 - agosto de 1954, junio de 1960 - julio de 1960.
- Recorte publicidad Jglotman-RCA Victor, 27 de octubre de 1946 [¿?].
- *Revista Colombiana de Folclor*, Primera época, Vol. 1, Nos. 1-6 Bogotá, Instituto Etnológico y de Arqueología-Ministerio de Educación, 1947-1951; *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 2-4, Nos. 1-9, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1953-1965.
  - DEVIA M., Misael, "Folclor tolimense", en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 3, No. 7, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1962, pp. 9-106.
  - FLÓREZ, Luis, "Alimentación en Coyaima, Tolima", en *Revista Colombiana de Folclor*, Primera época, Vol. 1, No. 3, Bogotá, Instituto Etnológico y de Arqueología-Ministerio de Educación, 1948, pp. 173-229.
  - JARAMILLO HENAO, Samuel, "El canto popular en el Magdalena", en *Revista Colombiana de Folclor*, Primera época, Vol. 2, No. 2, Bogotá, Instituto Etnológico y de Arqueología -Ministerio de Educación, 1953, pp. 33-34.
  - MÁRQUEZ YÁÑEZ, Francisco, "Informe sobre el III festival folclórico de Ibagué y II congreso nacional de folcloristas", en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 2, No. 6, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1961, pp. 195-202.

- MÁRQUEZ YÁÑEZ, Francisco, "Reseña de Introducción al cancionero noble de Colombia", en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 3, No. 7, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1962, pp. 281-289
- ORTIZ, Elías, "Informe sobre el festival folclórico de Ibagué", en *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda época, Vol. 2, No. 4, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN)-Ministerio de Educación, 1960, pp. 157-169.
- Revista *Selecciones musicales*, Nos. 12, 27-28, 31-35, 37, 40-43, 45-55, Extras 1-2, 4, 8, 10, 42, Álbum XEW, Jorge Negrete, Pedro Infante y Discos de oro, México, octubre de 1949 - agosto de 1962.
- Revista *Semana*, Nos. 115, 219, 328, 485, 504, 531, Bogotá, 1949-1957.
- Revista *Senderos*, Vol. 1, No. 1-6, Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, 1934.
- Revista *Show*, Años VI y VII, Nos. 66, 68, 76 y 79, La Habana, Cuba, agosto de 1959 - septiembre de 1960.
- Revista *Sintonía*, Nos. 445, 555-556, 558-559, 561, 563-564, 566, 575-576, 578, 580, 584, 585, Buenos Aires, Argentina, marzo de 1944, junio de 1953 - diciembre de 1955.
- Revista *Tierra Libre*, Año V, Volumen 21, No. 85, Medellín, 1933.
- Periódico *Tribuna*, Ibagué, marzo de 1956 - junio de 1960.
- TOBÓN, Aurelio (dir.), *Cartilla del folk-lore tolimense*, Ibagué, Imprenta departamental, 1935.

#### Cancioneros

- *Cancionero Colombia*, ND, Medellín, 1945.
- *Cancionero de las américas*, Nos. 1, 40, 42, 47, Medellín, Cacharrería La campana, 1949, 1953-1954.

- *Cancionero de novedades RCA Victor*, No. 2, Colombia, marzo de 1947.
- *Cancionero latinoamericano*, No. 86, Vol. VIII, año VIII, Bogotá, 1955.
- *Cancionero Picot*, Nos. 3, 4, 6, ND, Año XIV-XVII, ND, Barranquilla, 1952-1956
- *Cancionero popular 1962*, Colombia, Alka-Seltzar, Ferro-Vital, Goby, Ecoplast, Vick y Mennen, 1962.
- *Cancionero*, No. 1, Año 4, Colombia, 1964.
- *Desfile de modas y canciones Coltejer*, Nos. 1, Vol. 1 y 3, Vol. 2, Medellín, 1953 [¿1952?]-1954.
- *Discograma*, Nos. 1 y 2, Colombia, Sonolux-Lyra-Azteca, octubre-diciembre de 1951
- *El bambuco*, No. 2, Medellín, 1946.
- *El tangón*, Nos. 55, 64, 77, 96, 113, 123, 126, 137, 148, 210, Medellín, 1947-1957, 1965.
- *La campana*, No 145, Año X, Medellín, 1948.
- *La canción en Colombia*, No. 1, Medellín, 1946; No. 4, Bogotá, 1956.
- *Los discos*, Nos. 1, 10, 12, 15-19, Medellín, 1954 [¿1953?]-1957.
- Parroquia de Chinácota, *Cánticos religiosos y patrióticos*, Chinacota, Parroquia de Chinácota, 1942.
- RESTREPO, Antonio José, *El cancionero de Antioquia* [1929], 5a. ed., Medellín, Bedout, 1971.

### Catálogos

- Codiscos, *Catálogo general Codiscos de larga duración Codiscos, Zeida, Musart, Capitol, Ángel, Odeon, Warner Bros, Reprise*, Medellín, 1966.
- Codiscos, *Catálogo general de discos de larga duración Zeida, Musart, hasta octubre 31 de 1956*, Medellín, 1956.

- Discos Bambuco, *Bachué. Catálogo Nacional de Música*, No. 1, Bogotá, 1966.
- Discos CBS, *Catálogo general numérico y alfabético monaural y estéreo hasta junio de 1965*, Colombia, 1965.
- Discos Fuentes, *Catálogo alfabético por artistas discos Fuentes, Merengue, abril de 1965*, Medellín, 1965.
- Discos Fuentes, *Catálogo general de discos Fuentes*, Cartagena, 1954.
- *Discos Odeon-Columbia*: Publicaciones del 1º de marzo al 31 de diciembre de 1949
- Discos Silver, *Catálogo general discos Silver, Discos Champion, Discos F.G. (Ónix), septiembre 1960*, Medellín, 1960.
- Discos Tropical, *Catálogo general L.P. monaural y estéreo Barranquilla*, s.f.
- Discos Tropical, *Catálogo general número Tropical de 45 y 78 r.p.m.*, Barranquilla, s.f.
- Sello Vergara, *Lista anticipada de las novedades para el mes de abril*, Bogotá, s.f.
- Sonolux, *Catálogo adicional en discos de 78 y 45 r.p.m.*, Sonolux, Orfeon, Lyra, RCA Victor hasta noviembre de 1964, Medellín, 1964.
- Sonolux, *Catálogo de música colombiana Sonolux y Lyra*, Medellín, 1955.
- Sonolux, *Catálogo general en discos de 78 y 45 r.p.m. RCA Victor Colombia*, Medellín, s.f.
- Sonolux, *Catálogo general Sonolux hasta 1 de junio de 1955*, Medellín, 1955.
- Sonolux, *Catálogo general Sonolux, Lyra y Panart hasta el 31 de enero de 1959*, Medellín, 1959.
- Sonolux, *Discograma Sonolux-Lyra*, 1ª quincena de enero, 1ª quincena de noviembre y 2ª quincena de noviembre, Medellín, 1954.

- Sonolux, *Discos Sonolux, Panart, Pampa, hasta septiembre de 1956*, Medellín, 1956.
- Sonolux, *Lista adicional Lyra en discos a 78, 45 y 33 r.p.m. hasta 31 el de enero de 1964*, Medellín, 1964.
- Sonolux, *Lista alfabética de los discos Sonolux y Lyra hasta 1 de noviembre de 1954*, Medellín, 1954.
- Sonolux, *Suplemento general al catálogo de long plays RCA, Sonolux, junio de 1964*, Medellín, 1964.

#### Entrevistas

- Vilma Cala, profesora, entrevista personal, Ibagué, 7 de junio de 2013.
- Enrique Castro Rey, "Maviejo", Coplero y baquiano, entrevista personal, Granada (Meta), julio 28 de 2012.
- Andrea Hernández Guayara, docente Conservatorio del Tolima, entrevista personal, Ibagué, 17 de junio de 2013.
- Carlos Orlando Pardo Rodríguez, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.
- Camilo Pérez Salamanca, escritor, entrevista personal, Ibagué, 15 de junio 2013.

# Bibliografía

## Bibliografía

- ABADÍA MORALES, Guillermo, *2300 adiciones al vocabulario folklórico colombiano*, Bogotá, Banco Popular, 1994.
- , *ABC del folklore colombiano*, Bogotá, Panamericana, 1997.
- , *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología-Banco Popular, 1983.
- , *Coplerío colombiano*, Bogotá, Panamericana, 2000.
- ACEVEDO CARMONA, Darío, *Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950*, Medellín, La carreta – Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- ACEVEDO TORO, Gloria Alexandra, *El tango como influencia comunicacional y cultural en las nuevas generaciones en Medellín* (trabajo de grado –inédito–), Comunicación Social, Medellín, UPB, 2010.
- AHARONIÁN, Coriún, "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje" en *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 2, Austin, Texas, University of Texas, 1994, pp. 189-225.
- ÁLVAREZ, Blanca, *Raíces de mi terruño. La enciclopedia folclórica del tolimense*, 3a ed., Ibagué, Imprenta departamental, 1990.

- ALVIS RIZZO, Alexander; ARANA MEDINA, Claudia Marcela; RESTREPO BOTERO, Juan Carlos, "Propuesta de rehabilitación neuropsicológica de la atención, las funciones ejecutivas y empatía en personas con diagnóstico de trastorno antisocial de la personalidad, desvinculadas del conflicto armado colombiano", en *Revista virtual Universidad Católica del Norte*, No. 42, Medellín, 2014, pp. 138-153.
- AÑEZ, Jorge, *Canciones y recuerdos*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1951.
- Aquelarre*, No. 12, Ibagué, Universidad del Tolima, 2007.
- ARANGO, Ana María y VANERIAN, Gregor (dir.), *Los sonidos invisibles*, documental, 2007.
- ARANGO, Carlos, *Lucho Bermúdez su vida, su obra*, Bogotá, Orquesta filarmónica de Bogotá, 1985.
- ARAUJO NOGERA, Consuelo, *Rafael Escalona el hombre y el mito*, Bogotá, Planeta, 1988.
- ARIAS CALLE, Juan David, *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*, Medellín, Alcaldía de Medellín-Secretaría de Cultura Ciudadana, 2009.
- ARIAS CALLE, Juan David, *La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha* (tesis de maestría en historia), Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- ARETZ, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI-Unesco, 2007.
- Asociación Cravo Norte, *Cantan los alcaravanes*, Bogotá, Asociación Cravo Norte, 1990.
- ARMUS, Diego, *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires 1870-1950*, Buenos Aires, Edasa, 2007.
- AZULA, María del Pilar, RODRÍGUEZ, Martha Enna y LEÓN RENGIFO, Luis Fernando, *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2011.

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003.
- BAQUERO NARIÑO, Alberto, *Joropo: la identidad llanera (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*, Bogotá, Lotería de los territorios nacionales, 1990.
- BARBOSA ESTEPA, Reinaldo, *Guadalupe y sus centauros. Memorias de la insurrección llanera*, Bogotá, Instituto de estudios políticos y relaciones internacionales de la Universidad Nacional de Colombia – CEREC, 1992.
- BERMÚDEZ, Egberto, "La música campesina y popular en Colombia (1880-1930)", en *Gaceta* Vol. 32-33, Bogotá, 1996, pp. 113-120.
- , "La música colombiana: pasado y presente", RECASENS BARBERÀ, Albert y ESPINOSA, Christian Spencer (eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid, Seacex-Akal, 2010, pp. 247-254.
- BERRY, Albert, "La tragedia de la reforma agraria en el Frente Nacional", en CABALLERO ARGÁEZ, Carlos, PACHÓN BUITRAGO, Mónica y POSADA CARBÓ, Eduardo (comp.), *Cincuenta años de regreso a la democracia. Nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2012, pp. 295-323.
- BETANCUR ÁLVAREZ, Fabio, "Bajo el cielo azul un viento verde: Lucho Bermúdez en Medellín", en SANTANA ARCHBOLD, Sergio y BASSI LABARRERA, Rafael, (coord.), *Lucho Bermúdez cumbias, porros y viajes*, Medellín, Ediciones Santo Bassilón, 2012, pp.91-111.
- , Fabio, *Sin clave y bongó no hay son. Música afrocaribañola y confluencias musicales de Colombia y Cuba*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

- BRAUN, Herbert, "De palabras y distinciones. Hacia un entendimiento del comportamiento cotidiano entre los colombianos durante la Violencia de los cincuenta", en SIERRA MEJÍA, Rubén (Ed.), *La restauración conservadora 1946-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 11-78.
- BRAVO, Víctor, *¿Poscoloniales, nosotros? Límites y posibilidades de las teorías poscoloniales*, en [www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/poscol.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/poscol.pdf), [02/02/2011].
- BUCH, Esteban, *El caso Schönberg*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- , *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- BUITRAGO TRUJILLO, Hugo Andrei, "Músicas, mensajes y fronteras sociales", en *XXXI Simposio de ciencias sociales-II Congreso internacional de ciencias sociales*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2014, pp. 195-206.
- , "La movilidad de las músicas populares en América Latina en los años 30 del siglo XX. Las voces al unísono", *Signo y Pensamiento* Vol. 38, No.74, 2019. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp38-74.mmpa>
- BURGOS HERRERA, Alberto, *Música del pueblo pueblo*, Lealon, Medellín, 2006.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- , *Venecia y Amsterdam. Estudio sobre las élites del siglo XVII*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- CABALLERO ARGÁEZ, Carlos, PACHÓN BUITRAGO, Mónica y POSADA CARBÓ, Eduardo (comp.), *Cincuenta años de regreso a la democracia. Nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2012.
- CABALLERO ELÍAS, Édgar, *Guillermo Buitrago cantor del pueblo para todos los tiempos*, Medellín, Discos Fuentes, 1999.

- CASAS FIGUEROA, María Victoria, *Entre el vals vienés y el pasillo criollo, música de salón en el Valle del Cauca, 1897-1930*, Cali, Universidad del Valle, 2013.
- , "Hacia una historiografía musical en el Valle del Cauca (Música de salón, 1890-1930)", en *Historia y Espacio*, No. 34, Cali, Universidad del Valle, 2010.
- CASTRILLÓN GALLEGO, Catalina, *Todo viene y todo sale por las ondas. Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1923-1954*, Medellín, Universidad de Antioquia-Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- CAYER GIRALDO, Nelson Alexis, *Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana "Mono Núñez", más de tres décadas de historia*, (tesis maestría en historia), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- , "La nueva historia cultural" en CHARTIER, Roger, *El presente del pasado*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 13-38.
- CIFUENTES, Santos, "Hacia el americanismo musical, la música en Colombia", en DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71*, (Vol. 1), Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 33-47.
- CLAVIJO OCAMPO, Hernán, *Formación histórica de las élites locales en el Tolima 1600- 1930*, II Tomo, Bogotá, Banco Popular, 1993.
- COBO PLATA, Hernando José, "Nacionalismo revisitado en el Festival Mono Núñez", en *A contratiempo*, No. 16, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2011.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, "Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana", en TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010, pp. 308-323.

- CORRADO, Omar, *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010.
- CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- CRUZ GONZÁLEZ, Miguel Antonio, "Folclore, música y nación: papel del bambuco en la construcción de lo colombiano", en *Nómadas*, No 17, Bogotá, Universidad Central, 2002, pp. 219-231.
- DAHLHAUS, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- DaMATTA, Roberto, *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- DAVIDSON, Harry C., *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, 3 tomos, Bogotá, Banco de la República, 1970.
- DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71*, (2 vol.), Bogotá, Colcultura, 1978.
- DE LA PEZA, María del Carmen, "Canciones, memorias e identidades. El bolero y la educación sentimental en el México contemporáneo", en VALDEZ CAPOTE, Jorge, (Compilador), *Educación y Comunicación. Anuario de Investigación 1996*, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 1996, pp. 229-309.
- DE LA PEZA, María del Carmen, "El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. VI, No. 17, Universidad de Colima, México, 1994, pp. 297-308.

- DE LA PEZA, María del Carmen, "Las industrias culturales, la nostalgia bohemíaca y la memoria colectiva", en *Comunicación y sociedad*, No. 31, México, 1997, pp. 47-64.
- DELACAMPAGNE, Christian, "La sociedad, lo simbólico, lo sagrado", en *Psiquiatría y opresión*, Barcelona, Destino, 1978, pp. 165-191.
- DÍEZ, Juan Carlos, *De la música a la mafia. Testimonio de un delincuente en Colombia, Japón y España*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006.
- El Espectador*, Cincuenta años de Conflicto Armado, Bogotá, 18 de mayo al 20 de julio de 2014.
- Entrevista a Jaime Guaraca (AFP), *El Espectador*, Bogotá 25 de mayo de 2014.
- Entrevista a Jaime Guaraca (Alfredo Molano), *El Espectador* 29 de mayo 2014
- , Bogotá, 22 de julio de 2011, p.18.
- ENCISO DE RANGEL, Margarita, *Estudio del Folclor un proyecto de identidad regional*, Ibagué, Pijao-Casa de Libros, 2008.
- ESCOBAR, Gustavo, OBREGÓN, Elkin y ARBELÁEZ, Fernando, *Antología del bambuco*, Medellín, ND, 1993.
- ESCOBAR, Luis Antonio, *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, Litocamargo, 1985.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M., "Amores y desamores en la canción antigua y regional mexicana", en *Revista Colombiana de antropología*, Vol. 36, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000, pp. 136-155.
- FIGUEROA, José Antonio, *Realismo mágico, vallenato, violencia y política en el Caribe colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2009.
- FRANCO ISAZA, Eduardo, *Las guerrillas del Llano: testimonio de una lucha de cuatro años por la libertad [1955]*, Bogotá, Planeta, 1994.

- FRANCO, Juan Carlos, "Un breve recuento del jazz en Colombia", en RUESGA BONO, Julián (coord.), *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*, Xalapa, Universidad de Veracruz, 2013, pp. 223-248.
- Fundación musical de Colombia, *Cancionero oficial [III-VI, X, XII-XIII] concurso nacional de duetos Príncipe de la canción 1997-2000, 2006-2007*, Ibagué, Fundación musical de Colombia, 1997.
- GALINDO PALMA, Humberto, *Mujeres protagonistas en la música del Tolima. Historias de vida*, Ibagué, Conservatorio del Tolima, 2009.
- GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades primitivas, tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GIL ARAQUE, Fernando A., *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961* (tesis doctoral en historia), Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Noviembre de 2009.
- (selección y prólogo), *Luis Miguel de Zulategi y Rafael Vega Bustamante. La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*, Medellín, Universidad Eafit, 2013.
- GIOVANNETTI, Jorge L., *Sonidos de condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*, México, Siglo XXI, 2001.
- GIRALDO SUAREZ, Dagoberto, *Cancionero para el recuerdo*, Vol. 1-7., Medellín, Ediciones Latinas, 1985-1994.
- GOLOVÁTINA-MORA, Polina "A forced road to a no-place: escapism as a form of inner emigration" en *Studia Historica Gedanensa*, Tom. 5, Gdanski, Universidad de Gdanski, 2014, pp. 40-46.
- GÓMEZ VELÁSQUEZ, Octavio y SANTANA ARCHBOLD, Sergio, *Medellín tiene su salsa*, Escuela de Ingeniería de Antioquia, Medellín, 2014.
- GONZÁLEZ CALLE, Jorge Luis, *De la ciudad al territorio La configuración del espacio urbano en Ibagué 1886-1986*, Ibagué, Aquelarre-Universidad del Tolima, 2006.

- GONZÁLEZ GÓMEZ, Lina Marcela, *Un edén para Colombia al otro lado de la civilización. Los Llanos de San Martín, 1870-1830*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Fernán E., *Poder y violencia en Colombia*, Bogotá, Odecofi-Cinep, 2014.
- GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, Adolfo, "Los estudios sobre música popular en el caribe colombiano", en MARTÍN-BARBERO, Jesús, LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio y ROBLEDO, Ángela (ed.), *Cultura y Región*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000, pp. 152-179.
- GONZÁLEZ PACHECO, Helio Fabio, *Historia de la música en el Tolima*, Ibagué, Fundación para el desarrollo de la democracia Antonio García, 1986.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?", en *Revista Transcultural de Música*, No. 12, 2008 en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm>, [30/03/2011].
- , *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2013.
- GREEN, John W., *Gaitanismo, liberalismo de izquierda y movilización popular*, Medellín, Eafit, 2013.
- GRISALES ECHEVERRI, Juan Ramón, *Hermanos Hernández primeros embajadores de la música colombiana*, Medellín, el autor, 1993.
- GUERRERO BARÓN, Javier "El genocidio político en la construcción del fratricidio colombiano del siglo XX" en GUERRERO BARÓN, Javier y ACUÑA RODRÍGUEZ, Olga Yanet (comp.), *Para reescribir el siglo XX. Memoria, insurgencia, paramilitarismo y narcotráfico*, Medellín, La Carreta, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2011, pp. 69-92.
- GUTIÉRREZ, Benigno, *Serie típica colombiana*, Medellín, Bedout, 1952.
- GUTIÉRREZ PALACIO, Luis Guillermo, *La música popular en Medellín 1900-1950*, Medellín, Homo Habitus, 2006.

- GUTIÉRREZ S., Edgar J. y CUNÍN, Elizabeth (comp.), *Fiestas y carnavales en Colombia*, Medellín, La Carreta-Universidad de Cartagena-IRD, 2006.
- GUZMÁN, Ángela Inés, *La ciudad del río Honda*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- GUZMÁN CAMPOS, Germán, FALS BORDA, Orlando y UMAÑA LUNA, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Tomo I [1962], Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2012.
- , *La violencia en Colombia*, Tomo II [1964], Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2012.
- HALL Stuart, "El trabajo de la representación", en HALL Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications, 1997, pp. 13-74, disponible en [http://metamentaldoc.com/14\\_EL\\_trabajo\\_de\\_la\\_representacion\\_Stuart\\_Hall.pdf](http://metamentaldoc.com/14_EL_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf)
- HÉAU LAMBERT, Catherine y GIMÉNEZ, Gilberto, "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana", en *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, No. 4, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 627-659.
- HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar, *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960* (tesis doctoral en ciencias sociales y humanas), Bogotá, Universidad Javeriana, 2014.
- HOBSBAWM, Eric, *Bandidos*, Barcelona, Crítica, 2001.
- IBROSHEVA, Elsa, "The New Eastern European Woman: A Gold Digger or an Independent Spirit?", en *Global media journal*, Vol. 5, Issue 9, 2006, pdf en <http://globalmediajournal.com/open-access/the-new-eastern-european-woman-a-gold-digger-or-an-independent-spirit.pdf>, [01/ 06/ 2006].
- ISAACS, Jorge, *Canciones y coplas populares*, Bogotá, Procultura, 1985.

ISAZA VELÁSQUEZ, Alejandra, "Escuchemos nuestro pasado. La música en la época de la independencia y en los primeros tiempos republicanos", en DOMÍNGUEZ GÓMEZ, Eduardo (director académico), *Todos somos historia. Tomo 3 Control e instituciones*, Medellín, Canal U, 2010, pp. 15-25.

-----, *Suite para los sonidos. Música en Medellín, siglos XVII y XVIII*, Medellín, EAFIT, 2009.

-----, *The musical construction of the nation. Music, politics and state in Colombia 1848-1910* (tesis doctoral en estudios culturales), Manchester, Universidad de Manchester, 2014.

JARAMILLO, Luz Marina, *José Barros su vida y obra*, Medellín, Secretaría de educación, cultura y recreación, 1998.

JENSEN, Klauss Bruhn, "Los contextos culturales de los medios y la comunicación", en JENSEN, Klauss Bruhn (ed.), *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 320-345.

JIMÉNEZ LARROTA, Ángel N., "El gaitanismo en Boyacá: elecciones y crisis de la República Liberal" en GUERRERO BARÓN, Javier y ACUÑA RODRÍGUEZ, Olga Yanet (comp.), *Para reescribir el siglo XX. Memoria, insurgencia, paramilitarismo y narcotráfico*, Medellín, La Carreta, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2011, pp. 305-317.

LANG, Paul Henry, "Música e historia", en *Reflexiones sobre la música*, Madrid, Debate, 1998. Recuperado en <http://www.uc.cl/historia/programa/documentos/Lectura.pdf>, [31/04/11].

LARSEN, Peter, "Las ficciones mediadas", en JENSEN, Klauss Bruhn (ed.), *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 209-243.

LE GOFF, Jaques, "Las mentalidades. Una historia ambigua", en LE GOFF, Charles y NORA, Pierre, *Hacer la historia*, Volumen III, Barcelona, Editorial LAIA, 1980, pp. 81-98.

- LEÓN RENGIFO, Luis Fernando, *La música instrumental andina colombiana 1900-1950*, Bucaramanga, SIC-Universidad de los Andes, 2003.
- LEÓN REY, José Antonio, *Espíritu de mi oriente. Cancionero popular*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1951, 2 Tomos.
- LIST, George, "Ethnomusicology in Colombia", en *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, Latin American Issue, Illinois, University of Illinois Press, 1966, pp. 70-76.
- LONDOÑO BOTERO, Rocío, *Juan de la Cruz Varela. Sociedad y política en la región de Sumapaz (1902-1984)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asunción, "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación", en *CIC Cuadernos de información y Comunicación*, Vol. 16, pp. 95-114, 2011.
- LORENZ, Federico Guillermo, "Sobre indicios y resistencias en torno al paradigma indiciario de Carlo Ginzburg" en *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, Argentina, Posgrado en Ciencias Sociales UNGS-IDES, 2007, pp. 47-56.
- LOZANO GALINDO, Édgar Leonidas, *Enciclopedia del folclor terrígeno, mitos y leyendas del Tolima grande*, Ibagué, el autor, 2007.
- , *Rajaleñas de palo parao*, Ibagué, Universidad del Tolima, 1997.
- , *Remembranzas de mi pueblo. Mitología y folclor tolimense*, Ibagué, el autor, 1990.
- MANTILLA TREJOS, Hugo, *26 cantores llaneros*, Vichada, Extensión cultural del Vichada, 1980.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991.
- MARTÍN, Enrique y VEGA, Álvaro, "La canción yucateca", en TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010, pp. 253-290.

- MARTÍN, Miguel Ángel, *Del folclor llanero*, Villavicencio, Lit. Juan XXIII, 1979, en <http://www.banrepcultural.org/book/export/html/29845> [19/07/2011].
- , "El folclor de los Llanos Orientales" en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 1, No. 1, Bogotá, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1986, pp. 61-81.
- MARTÍNEZ CARREÑO, Aída, "La música de los mil días. Temístocles Carreño, símbolo del sentimiento santandereano", en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol. 12, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1984 pp. 15-35.
- MATO, Daniel, "Producción transnacional de representaciones sociales y transformaciones sociales en tiempos de globalización", en MATO, Daniel (compilador), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001, pp. 127-159.
- MEDINA, Medófilo, "La resistencia campesina en el sur del Tolima", en SÁNCHEZ, Gonzalo y PEÑARANDA, Ricardo (comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, Medellín, La carreta, 2007, pp. 269-295.
- MELO, Jorge Orlando, "Los límites del poder bajo el Frente Nacional", en CABALLERO ARGÁEZ, Carlos, PACHÓN BUITRAGO, Mónica y POSADA CARBÓ, Eduardo (comp.), *Cincuenta años de regreso a la democracia. Nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2012, pp. 147-149.
- MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen y QUINTANA MARTÍNEZ, Alejandra (eds.), *Mujeres en la música en Colombia. El género en los géneros*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- MILLÁN GRAJALES, Gloria, *Recordar es vivir. Antonio Cuéllar: coleccionista de "música antigua"* (tesis de maestría en estudios culturales), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2014.

- MIÑANA BLASCO, Carlos, "Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia", en *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, No. 11, Bogotá, 2000, pp. 36-46.
- MOLANO, Alfredo, *Del Llano llano*, Bogotá, Aguilar, 2008.
- , *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y tierras*, Bogotá, El Áncora, 2002.
- MOSIVÁIS, Carlos, "Yo soy un humilde cancionero (De la música popular)", en TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010, pp. 180-252.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza, 1989.
- Música, cultura y pensamiento*, 5 No., 5 Vol., Ibagué, Conservatorio del Tolima, 2009-2013.
- NAVA L., E. Fernando, "Las (muchas) músicas de los pueblos y las (numerosas) sociedades indígenas", en TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010, pp. 29-105.
- NIETO NOVOA, Alfonso, *Aires y notas colombianos*, Bogotá, el autor, 2001.
- Nueva Revista Colombiana de Folclor*, tercera época, Vol. 1-Vol. 6, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1986-1999.
- OCAMPO LÓPEZ, Javier, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Bogotá, Panamericana, 2006.
- OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián, SANTAMARÍA DELGADO, Carolina y SEVILLA PEÑUELA, Manuel (eds.), *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afro-colombiano*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

- OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián, CONVERS, Leonor y HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar, *Arrullos y currolaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2 Tomos, 2015.
- OCHOA GAUTIER, Ana María, "El sonido y el largo siglo XX", en *Número*, No 51, Bogotá, 2006, disponible en <http://revistanumero.com/2006/51/sonido.html> [09/2013].
- ORTIZ, Rubén, "Mariachi, folclore militante y la nueva canción en el siglo XX", en TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010, pp. 291-307.
- ORTIZ SARMIENTO, Carlos Miguel, "Las guerrillas liberales de los años 50 y 60 en el Quindío", en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, No. 12, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1984, pp. 103-153.
- OSPINA ROMERO, Sergio, "Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario", en *Anuario colombiano de historia social y cultural*, Vol. 40, No. 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. 299-336.
- PABÓN MONROY, Óscar Alfonso, "El San Pascual Bailón en el llano", en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 3, No. 13, Bogotá, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1993, pp. 109-112.
- PARDO ROJAS, Mauricio (Ed), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimación e identificaciones*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2009.
- PARDO VIÑA, Carlos Orlando, *Itinerario de una hazaña*, Ibagué, Pijao Editores, 1997.
- PAREJA, Reinaldo, *Historia de la radio en Colombia 1929-1980*, Bogotá, SCCS, 1984.

- PÉCAUT, Daniel, "Desdibujamiento de la oposición 'amigo-enemigo' y 'banalización' de las prácticas atroces. A propósito de los fenómenos recientes de violencia en Colombia", en PÉCAUT, Daniel, *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*, Medellín, La Carreta, 2013, pp. 141-171.
- , *Orden y violencia: Colombia 1930-1953*, Medellín, Universidad Eafit, 2012.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música colombiana*, 3a Ed., Bogotá, Editorial ABC, 1963.
- , *Historia de la música colombiana*, Bogotá, Plaza y Janés, 1980.
- PEREA P., Temis, *De la tradición y el mito a la literatura llanera*, Bogotá, el autor, 2009.
- PEREA RESTREPO, Carlos Mario, *Cultura y violencia política en Colombia. Porque la sangre es espíritu*, Medellín, La Carreta, 2009.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- PÉREZ VILLAREAL, Fausto, *Nelson Pinedo el almirante del ritmo*, Barranquilla, La iguana ciega, 2006.
- PINEDA, David, et al., "Dimensiones de la empatía en excombatientes del conflicto armado colombiano utilizando una escala estandarizada", en *Revista Colombiana de Psiquiatría*, No. 1, Bogotá, 2013, pp. 9-28.
- PINILLA AGUILAR, José I., *Cultores de la música colombiana. El libro de oro de sus ídolos*, Bogotá, el autor, 2005.
- PORTACCIO FONTALVO, José, *Carmen tierra mía, Lucho Bermúdez*, Bogotá, el autor, 1997.
- , *Colombia y su música Volumen I. Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y las islas de San Andrés y Providencia*, Bogotá, el autor, 1995.
- , *Colombia y su música Volumen II. Canciones y fiestas de la región Andina*, Bogotá, el autor, 1995.

- , *Colombia y su música Volumen III. Canciones y fiestas llaneras*, Bogotá, el autor, 1995.
- , *La música cubana en Colombia y la música colombiana en Cuba*, Bogotá, el autor, 2003.
- PUERTA DOMÍNGUEZ, Simón, *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2015.
- PUERTA ZULUAGA, David, "El tiple en la vida nacional", en *Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 1, No. 5, Bogotá, Patronato colombiano de las artes y las ciencias, 1989, pp. 113-142.
- , *Los caminos del tiple*, Bogotá, Ediciones AMP, 1988.
- PUJOL, Sergio, *Cien años de la música argentina. Desde 1910 hasta nuestros días*, Buenos Aires, Biblos-Osde, 2012.
- QUIÑONES PARDO, Octavio, *Otros cantares de Boyacá*, Bogotá, Editores Tierra Firme, 1942.
- QUIROZ OTERO, Ciro, *Vallenato, hombre y canto*, Bogotá, Ícaro, 1982.
- RAMÍREZ BACCA, Renzo, *Historia laboral de una hacienda cafetera*, Medellín, La Carreta, 2008.
- RAMOS, Josean, *Vengo a decirle adiós a los muchachos*, Puerto Rico, Gaviota, 2016.
- RENDÓN MARÍN, Héctor, *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- RESTREPO DUQUE, Hernán y ESCOBAR CALLE, Miguel, *Tartarín Moreyra cancionero, verso y prosa*, Medellín, Extensión cultural departamental, 1985.
- RESTREPO DUQUE, Hernán, *A mi cánteme un bambuco*, Medellín, Ediciones autores antioqueños, 1986.
- , *La música popular en Colombia*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1998.

- , *Las 100 mejores canciones colombianas y sus autores*, Bogotá, RCN-Sonolux, 1991.
- , *Lo que cuentan las canciones: Cronicón musical*, Bogotá, Tercer Mundo, 1971.
- RICO SALAZAR, Jaime, *Cien años de boleros*, Bogotá, Centro de estudios musicales de Latinoamérica, 1987.
- ROBAYO SANABRIA, Darío, "El arpa en la historia", en *Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 3, No. 13, Bogotá, Patronato colombiano de las artes y las ciencias, 1993, pp. 79-90.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, "Escuchemos nuestro pasado. La música en la época de la independencia y en los primeros tiempos republicanos", en DOMÍNGUEZ GÓMEZ, Eduardo (director académico), *Todos somos historia. Tomo 3 Control e instituciones*, Medellín, Canal U, 2010, pp. 47-46.
- , "La música en tiempos de la independencia. A caballo entre dos eras", en CAMPUZANO CUARTAS, Rodrigo, et al., *Política, guerra y cultura en la independencia de Antioquia*, Medellín, Academia Antioqueña de historia, 2013, pp. 431-494.
- , "Un cuadernillo anónimo o la Música de guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo", en NAVARRO, Julián, *Música de guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo -Santa fe de Bogotá, siglo XIX-*, cuadernillo de CD, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2011, pp. 8-19.
- RODRÍGUEZ VÁSQUEZ, José Juan, *Nacionalismos*, (conferencias), Medellín, Universidad Nacional de Colombia 23 de abril – 4 de mayo de 2012.
- RODRÍGUEZ VELÁSQUEZ, Germán (recopilador), *Vida y obra del maestro Carlos Vieco Ortiz*, Medellín, UPB, 2014.
- ROJAS HERNÁNDEZ, Luz Stella, "Maní: refugio de tradiciones sagradas", en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Tercera época, Vol. 3, No. 13, Bogotá, Patronato Colombiano de artes y ciencias, 1993, pp. 91-108.

- ROMANO, Ana María, "Emilio Murillo: compositor colombiano", Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2001, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/murillo/indice.htm>, [07/04/2011].
- SABIO LABAY, Ricardo (Pbro.), *Corridos y coplas Llanos Orientales de Colombia*, Cali, Editorial Salesiana, 1963.
- SALAZAR GIRALDO, Noel, *Ayer y hoy en mis canciones*, el autor, 1979.
- SALCEDO, Crescencio, *Crescencio, Mi vida*, Medellín, Hombre Nuevo, 1976.
- SAMPER, José María, "El bambuco", [1868], en DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71*, (Vol. 2), Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 390-397.
- SANABRIA SALAMANCA, Pablo Emilio, *Apuntaciones para la historia de la música en Boyacá. Autores y compositores boyacenses*, Vol. 1, Tunja, Gobernación de Boyacá, 2010.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, "Los principales géneros líricos en la música tradicional de México", en TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de la Cultura Económica, 2010, pp. 106-179.
- SÁNCHEZ, Gonzalo y MEERTENS, Donny, *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*, Bogotá, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2006.
- SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, *Bambuco, tango and bolero: Music, identity, and class struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953* (tesis doctoral de Filosofía en etnomusicología), Pittsburg, University of Pittsburg, 2006.
- , "Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia", en *Memoria y sociedad*, Vol. 13, No. 26, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, pp. 87-103.

- , *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana-Banco de la República, 2014.
- SANTANA ARCHBOLD, Sergio (coord.), *Benny Moré sin fronteras*, Medellín, Ediciones Santo Basilón, 2013
- SANTANA ARCHBOLD, Sergio y BASSI LABARRERA, Rafael, (coord.), *Lucho Bermúdez cumbias, porros y viajes*, Medellín, Ediciones Santo Basilón, 2012.
- SANTANA ARCHBOLD, Sergio, *Mi salsa tiene sandunga... y otros ingredientes*, Medellín, Ediciones Santo Basilón, 2013.
- SAVAGE, Roger W.H., "Is music mimetic? Ricœur and the limits of narrative", en *Journal of French Philosophy*, Vol. 16, No. 1 and 2, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2006, pp. 121-133.
- SIERRA MEJÍA, Rubén (Ed.), *La restauración conservadora 1946-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- SILVA, Renán, *República Liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín, La Carreta, 2005.
- , *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*, Medellín, La Carreta, 2006.
- STEINBERG, Michael P., *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- STEVENSON SAMPER, Adlai, *Pacho Galán el rey del merecumbé*, Barranquilla, La iguana ciega, 2015.
- , *Peñalosa en tono mayor*, Barranquilla, La iguana ciega, s.f.
- TELLO, Aurelio, "Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad", en *Hueso húmero*, No 44, Lima, 2004, pp. 210- 237.
- (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de la Cultura Económica, 2010.

- THOMPSON, Edward P., "El delito de anonimato", en *Tradición, revuelta y consciencia de clase*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 173-238.
- TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, Diversión, devoción y deseo. *Historia de las fiestas de San Juan (España, América Latina, Colombia)*, Medellín, La Carreta, 2010.
- ULLOA SAMNIGUEL, Alejandro, "Modernidad, barrio popular y músicas mulatas: el samba brasileiro y el tango rioplatense", en *Nexus*, No 17, Universidad del Valle, Cali, 2015, pp. 222-245.
- , "Modernidad y música popular en América Latina", en *Izta-palapa*, No. 24, México, UAM, 1993, pp. 51-70.
- , *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*, Cali, Universidad del Valle, 2009.
- VEGA CANTOR, Renán, *Gente muy rebelde*, 4 Vol., Bogotá, Pensamiento Crítico, 2002.
- VIEIRA NERY, Rui, *Fados para a república*, Lisboa, INCM, 2012.
- VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- , *Canciones de la guerra: la insurrección llanera cantada y declamada*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016
- VILLÉGAS VÉLEZ, Álvaro Andrés, "De la crisis del aura a la liberación del aparato cinematográfico: Walter Benjamin y Dziga Vertov", en *Aisthesis*, No. 57, Santiago, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 179-202.
- , "Revista Micro: publicidad, información y crítica para agitar El ambiente cinematográfico colombiano, 1940-1949" (ponencia), en *XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas "Narrar Colombia: Colombia narrada"*, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 3 a 5 de agosto de 2011, en [http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXVII/Villegas\\_Velez\\_Alvaro.pdf](http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXVII/Villegas_Velez_Alvaro.pdf) [13/1272017].

- WADE, Peter, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.
- ZAMUDIO, Daniel, "El folclore musical en Colombia", en DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (seleccionadores), *Textos sobre música y folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71*, (Vol. 1), Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 398-421.
- ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Antología de la canción en Antioquia [1954]*, Medellín, FAES, 1995.
- , *Compositores colombianos*, Medellín, Carpel, 1962.
- ZAPATA OLIVELLA, Delia, "An introduction to the folk dances of Colombia", en *Ethnomusicology*, Vol. 11, No. 1, Illinois, University of Illinois Press-Society for Ethnomusicology, 1967, pp. 91-96, en <http://www.jstor.org/stable/850500> [13/08/2011].

## Cybergrafía

- <http://adp.library.ucsb.edu/index.php>
- <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartografias-de-practicass-musicales-en-colombia>
- <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/partituras>
- <http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/index.php?idcategoria=6>
- <http://biografiasantioquia.blogspot.com.co>
- <https://www.discogs.com/es/search/?q=&type=all>
- <https://dolar.wilkinsonpc.com.co/dolar-historico/dolar-historico-1949.html>
- <http://www.fonoteca.gov.co/>
- <http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com.co/>
- <http://library.queensu.ca/ojs/index.php/gems/>
- <http://www.mincultura.gob.ve/multiteca>
- <http://musicaparranderapaisa.blogspot.com.co/>
- <https://tango.info/spa/>

<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/>

<http://www.todotango.com/spanish/>

<http://www.sacm.org.mx/>

<https://westegg.com/inflation/>

<https://www.youtube.com/watch?v=N-8QcmW9Rwc> <https://www.youtube.com/watch?v=Xwb4bEy8eeU> [https://www.youtube.com/watch?v=\\_r5ilk65Bml](https://www.youtube.com/watch?v=_r5ilk65Bml)

<https://www.youtube.com/watch?v=Wm1Ji5J17yo>



**Universidad  
Pontificia  
Bolivariana**

## **SU OPINIÓN**



Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto.  
La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.  
Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o  
vía correo electrónico a [editorial@upb.edu.co](mailto:editorial@upb.edu.co)  
Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación,  
su nombre, correo electrónico y número telefónico.

Este libro se publicó en archivo digital  
en el mes de abril de 2022.

# un pandemonium



El objetivo de esta investigación es interpretar, a través de los consumos musicales, la producción, circulación y apropiación de las representaciones sobre las modalidades de relación social y los valores que las guían, en los Llanos Orientales y Tolima entre 1942 y 1965; lo que se hace a través de archivos judiciales, cancioneros, prensa y documentos testimoniales articulando, desde la historia cultural, las industrias culturales, principalmente la de la música popular y las representaciones sociales.

Para el desarrollo de la investigación se propone el término de músicas viajantes, que logra agrupar tanto las músicas foráneas, de consumo predominante en el período y los territorios, las propias que están en diálogo con aquellas y las composiciones nacionales hechas en aires foráneos; y cuyos mensajes encuentran empatía con los públicos, por lo que expresan y se instalan en la cotidianidad.

