

REPRESENTACIONES DE IDENTIDADES EN LA CANCIÓN ANDINA  
COLOMBIANA ENTRE 1900 Y 1970

Autor

CARLOS HERNANDO DUEÑAS MONTAÑO

Proyecto de Grado

MAESTRÍA EN INVESTIGACIÓN EN PROBLEMAS SOCIALES  
CONTEMPORÁNEOS

Director

CARLOS EDUARDO VALDERRAMA

UNIVERSIDAD CENTRAL - IESCO

BOGOTÁ, JULIO DE 2011

A la memoria de Liliana

A Gabriela y Eduardo

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	1
 CAPÍTULO 1: AFINANDO EL INSTRUMENTO.....	 7
Las Representaciones Sociales.....	7
Análisis del Discurso.....	9
El Asunto de la(s) Identidad(es).....	14
 CAPÍTULO 2: MÚSICA E IDENTIDADES.....	 21
Algunas Aproximaciones desde Hispanoamérica.....	21
Música Colombiana e Identidad.....	31
1.    Canción colombiana y memoria.....	32
2.    Música andina colombiana e identidad.....	35
 CAPÍTULO 3: REPRESENTACIONES DE IDENTIDADES EN LA CANCIÓN ANDINA COLOMBIANA, ENTRE 1900 Y 1970.....	 40
El Corpus.....	40
1.    Álbumes seleccionados.....	42
2.    Canciones seleccionadas.....	45
Análisis de las Representaciones de Identidad(es) en la Canción Andina Colombiana	48
1.    Definición de categorías de análisis.....	50
2.    Análisis y resultados.....	53
2.1.    Lo propio y lo ajeno: “Y porque yo quiero siempre lo de mi tierra primero	
2.1.1.    “¡Ay!, qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano” La colombianidad	
2.1.2.    “En mi tierra todo es gloria cunado se canta joropo” Local / Regional/nacional	
2.1.3.    “Soy un campesino alegre, de machete y alpargatas” Las actividades productivas	
2.1.4.    “Tengo perro y labrantío, machete, carriel y ruana” El universo objetual	
2.1.5.    “Qu’ en después sirvió de cuna caliente y güenapa’l hijo” El lenguaje	
2.1.6.    “Porque tengo noble ancestro de Don Quijote y Quimbaya” Universo simbólico: personajes emblemáticos, creencias, mitos	
2.2.    “Ya no somos como fueron, ni serán los de mañana”	

Temporalidades y espacialidades	
2.2.1. “Por tus calles tranquilas corrió mi juventud”	
Ayer..., hoy..., mañana...	
2.2.2. “Cantan las mirlas por la mañana su alegre canto al rayar el día”	
La cotidianidad	
2.2.3. “...y no volver a la ciudad impura que me ha llenado el corazón de tedio”	
El espacio habitado: lo rural y lo urbano en la canción andina colombiana	
2.3. “Porque uno es pobre y carece de jincas como el patrón”	
Nosotros / los otros	
2.3.1. “Nieto de artista y labriego, manchego de la montaña”	
El ser..., el ser de..., el ser como...	
2.3.2. “Mujer, mujer sin nombre...”	
El género: lo masculino y lo femenino	
2.3.3. “De cuando ella era muchacha y yo apenas un mozuelo”	
Grupos etarios	
2.4. La música	
2.4.1. Una mirada general sobre las canciones	
2.4.2. La música en los textos de las canciones	
Una Aproximación al Contexto.....	137
A MANERA DE CIERRE.....	150
BIBLIOGRAFÍA.....	160

## INTRODUCCIÓN

En 1999, en un concurso abierto al público por la cadena radial RCN, la canción El Camino de la Vida, compuesta por Héctor Ochoa en 1983, fue declarada como la Canción del Siglo en Colombia, luego de que en 1991, en circunstancias parecidas fuera seleccionada como la canción más bella del país. Este vals, sencillo en su factura musical, ha sido interpretado por un indeterminado número de solistas y grupos; tiene más de cuarenta versiones grabadas, más de dos millones de copias vendidas y se ha arraigado en la memoria colectiva de tal manera que es uno de los temas, seguramente, más solicitados en serenatas, conciertos y todo tipo de ritos sociales en los que está presente la música andina colombiana y otras músicas denominadas genéricamente como populares.

Fue esta canción, precisamente, la que sirvió como pretexto para abordar esta investigación.

Hacia el año 2007 me asaltó la pregunta acerca del porqué una canción como esta se convierte en una pequeña obra paradigmática dentro del repertorio popular. Al hacer algunos ejercicios de análisis, surgieron varias respuestas de corte especulativo, entre las que comenzó a ser centro de reflexión la referente a la presentación de un modelo de familia y su relación con la perpetuación de una genealogía.

En efecto, al abordar la canción analíticamente, nos damos cuenta de que esta pieza, más allá del relato, describe una imagen arquetípica de la familia nuclear tradicional, asumida como modelo universal y naturalizado en occidente durante el siglo

XX; es, por extensión, el modelo de familia colombiana, fundamentalmente de la zona andina, urbana y de clase media. Con todo y sus concepciones subjetivas, el autor plasma, apoyado en una música sencilla y de fácil recordación, las características más generales, pero a su vez básicas, de lo que puede significar la familia en nuestro contexto, asociada a la herencia de ciertos valores sociales como la unión, el progreso, la religión (católica), la vida en pareja, los hijos y el trabajo. En el texto se aborda, a manera de relato, el camino que garantiza la permanencia de la familia como institución social básica: El Camino de la Vida es un canto a la perpetuación de la familia, mediante la representación de un modelo que privilegia el matrimonio católico; la infancia, la juventud y la madurez como momentos importantes y reconocidos socialmente; los hijos (la prolongación de la existencia); la felicidad y el éxito como fines.

A raíz de este episodio, en apariencia anecdótico, decidí tomar en serio el asunto de lo que “dicen” las canciones respecto de las maneras como somos narrados o representados como sujetos sociales.

Pero, ¿por qué las canciones?

Parto del hecho que la música, como fenómeno estético, pero también como medio expresivo y texto portador de sentido, se convierte en vehículo de relatos (narraciones, historias, mitos) que son apropiados por las personas y se constituyen en parte fundamental de la memoria colectiva (social y cultural), sobre todo en su forma canción. Es lícito pensar que las letras de las canciones (componente verbal) son aprendidas, memorizadas y apropiadas (incorporadas, hechas cuerpo, según diría Bourdieu) con ayuda o apoyo del componente musical que sirve como dispositivo nemotécnico y emotivo. Así, las canciones son textos/retrato que permanecen en la memoria colectiva, asociadas a emociones y afectividades. Un ejemplo paradigmático

son las canciones infantiles más tradicionales que, a pesar de los cambios históricos, sociales, lingüísticos, etc., aún se resisten a desaparecer en las versiones que heredamos de España (Arroz con leche, Mambrú, etc.). Las canciones tradicionales, de corte popular —folclórico, si se quiere—, en oposición a las canciones de corte académico, se mantienen en la memoria colectiva y se convierten en discursos portadores de sentido, finalmente, en representaciones colectivas.

Así, al ser parte de la memoria de una sociedad, las canciones seguramente guardan relación con la construcción de sus identidades. Los ritos sociales están llenos de música, de canciones, alrededor de las cuales se congregan los grupos sociales; la canción habla sobre lo propio (cuando se asume como propia) y lo ajeno, lo otro, y ayuda al establecimiento de vínculos identitarios fuertes.

A partir de esto, es factible asumir que la canción en Colombia, en gran parte del siglo XX, cumplió una función significativa en la configuración de las identidades locales y regionales, pero, a diferencia de otros países, su incidencia en la construcción del sentido de lo nacional se dio tardíamente. Es más marcado y fuerte el discurso de lo regional y lo local (entendido como lo más cercano a los grupos sociales concentrados en los pueblos y ciudades) que un sentido que podría denominarse como “colombianidad”. Así, el discurso de lo nacional es significativo en cuanto ha tenido un origen en lo local-regional.

En los procesos de construcción de las identidades nacionales en América Latina, a finales del siglo XIX y gran parte del XX, las músicas nacionales y en particular las canciones se constituyeron en medio de identificación de los pueblos y en marcador de identidad. En México, Argentina, Brasil y otros países se logró un reconocimiento de sus músicas como emblemas de nación. La ranchera, el tango, la milonga y la samba se constituyeron como ritmos o aires paradigmáticos de la “mejicanidad”, la

“argentinidad” y la “brasileridad”. En otros lugares se logró también cierto nivel de identificación con ciertas músicas autóctonas. Por ejemplo, países andinos como Perú, Bolivia y Ecuador se identifican con sonidos melancólicos y modales, propios de las músicas indígenas; en los países antillanos y caribeños sucede algo parecido con el sonido afro. En Colombia, el fenómeno musical se dio con características similares, pero con unas variantes regionales internas tan diversas y fuertes, que aún hoy no podría definirse con certeza cuál es el ritmo nacional. Este título lo han disputado en distintos momentos la cumbia, el bambuco, el merecumbé, el porro y el vallenato.

Sin embargo, las diferencias regionales y los procesos internos de expansión y colonización marcaron fuertemente los regionalismos, tal y como lo evidencian las músicas. Así, fácilmente se relaciona el pasillo, la guabina y el bambuco con la zona andina; la cumbia, el porro, el bullerengue con la zona de la costa Atlántica; el pasaje y el joropo con los llanos orientales; los alabaos y el currulao con la costa Pacífica; el vallenato con sus variantes en la zona del Cesar y la baja Guajira, en fin, son músicas con sonoridades propias, con aires y ritmos propios, con temáticas propias y poéticas propias, que fácilmente marcan diferencias identitarias entre las regiones.

Al lado de estas construcciones de discurso asociadas a la pertenencia a un lugar, aparecen otras formas de identidad representadas en los relatos de las canciones: las identidades culturales, políticas, de género, de edad, de clase social, etcétera. Así, la canción es uno de muchos dispositivos textuales que narran tales identidades y que contribuye a su permanencia o transformación, a su aprehensión y recordación, pero sobre todo, a su circulación y apropiación colectiva. Estas múltiples identidades no pueden ser concebidas como únicas, terminadas y predeterminadas; al contrario, están en permanente construcción y transformación, son fragmentarias y no implican una esencialidad ontológica.



De lo anterior surgió entonces la pregunta sobre las representaciones de las identidades en la canción andina colombiana en el siglo XX: ¿cómo han sido representadas diferentes formas de construcción identitaria (de género, social, cultural, etc.), en canciones tradicionales/populares colombianas de la zona andina, producidas en el siglo pasado y que se conservan dentro de los repertorios que actualmente circulan a manera de patrimonio sonoro, pero también como producto comercial?

De este gran interrogante se derivan otras preguntas: ¿cómo se representan las identidades local, regional y nacional en las canciones andinas colombianas durante el siglo XX? ¿Puede pensarse en la constitución de un discurso identitario que va de lo local a lo nacional, pasando por lo regional? ¿Priman los relatos y los discursos identitarios locales y regionales sobre el nacional? ¿Cómo se representa el ser perteneciente a en las canciones? ¿Cómo se representan las distinciones entre un nosotros y un los otros en las canciones? ¿Qué otras formas de identidad son representadas en dichas canciones?

Estas preguntas serán respondidas —al menos parcialmente— a través del análisis de contenido de 56 canciones que serán abordadas como unidades textuales compuestas por dos códigos: el musical y el lingüístico (la “letra”), para lo cual dividiremos este trabajo en tres capítulos, a saber:

Afinando el Instrumento, que corresponde al marco teórico en el que se abordarán la teoría de las representaciones sociales, el análisis del discurso y una aproximación a las identidades desde la perspectiva de Alberto Melucci, Néstor García Canclini y Miguel Ángel Urrego.

El Capítulo dos aborda la relación entre música e identidad. Inicialmente se expondrán siete ejemplos ilustrativos de diversos enfoques y abordajes sobre el tema, en

el contexto iberoamericano. Luego se desarrollará lo referente a la relación entre la música colombiana y la identidad, con énfasis en la canción.

El tercer capítulo presentará la definición del corpus y los resultados del análisis de las canciones seleccionadas a la luz de las categorías construidas. Finalmente se hará una aproximación al contexto histórico, social y político del país en contraste con los elementos resultantes del análisis de representaciones de identidades en las canciones.