

De bambucos y cumbias en México y Colombia. Caminos de etnomusicología

Jorge Sebastián Galvis Parra

Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia. Maestro en Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México;
correo electrónico: sebgalpa@gmail.com, jsgalvisp@unal.edu.co

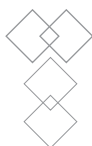
Recibido el 31 de octubre de 2020; aceptado el 07 de marzo de 2021

Resumen: El presente texto muestra un acercamiento al proceso histórico que se dio frente al estudio del fenómeno sonoro y musical a lo largo del siglo XX, desde ámbitos académicos y busca explorar el desarrollo de algunas investigaciones sobre el entorno musical presente en México y Colombia, desde el cuestionamiento del ideal de *músicas nacionales* como forma de legitimación de algunos géneros musicales en los discursos oficiales, institucionales o académicos. Para esto, toma como ejemplo la presencia de la cumbia y el bambuco en México y Colombia debido a su presencia como elementos relevantes en algunos contextos mexicanos, y como referentes históricos y de identidad colombiana.

Palabras clave: *música, nacionalismo, identidad, historia, antropología.*

Of bambucos and cumbias in Mexico and Colombia. Paths of Ethnomusicology

Abstract: This article shows an approach to the historical process that occurred about of studies on the sound and musical phenomenon throughout the 20th century from academic settings, and seeks to



ANTROPOLOGÍA AMERICANA | vol. 6 | núm. 12 (2021) | Artículos | pp. 245-266

ISSN (impresa): 2521-7607 | ISSN (en línea): 2521-7615

DOI: <https://doi.org/10.35424/anam.v6i12.892>

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC-SA 4.0

explore the development of some research on the musical environment present in Mexico and Colombia, questioning the ideal of national music as a form of legitimation of some musical genres in official, institutional or academic discourses. In this sense, it takes as an example the presence of cumbia and bambuco in Mexico and Colombia for its presence as important elements in some contexts Mexican and Colombian as historical and identity referents.

Key words: *music, nationalism, identity, history, anthropology.*

Introducción

A la una de la tarde del 13 de septiembre de 2017, Pedro Bautista, violinista de Oaxaca, toca su melodía “Asesino” en las escaleras de la estación Copilco del metro de la Ciudad de México. Su interpretación se extiende de 3 a 5 minutos, tiempo que le permite a su sombrero agrupar algunas monedas. Al terminar la melodía, Pedro recoge el dinero apilado en su sombrero, lo guarda en su bolsillo y vuelve a empezar, cada vez la misma melodía frente al sombrero vacío. Por otra parte, la tarde del 1 de noviembre del mismo año, en cada cruce de Madero entre el Zócalo y Eje Central, niños invisibles existen a través del sonido de sus jaranas mientras las formas, el color y el movimiento que trae consigo la víspera de día de muertos atropella las expectativas de turistas indiscretos.

Días después, cuando la noche invade lo que fue tarde en días pasados y el frío se ha adueñado de las calles, una pareja mayor se ubica en la parte más oscura de Isabel la Católica construyendo la única memoria que tengo de ese espacio. Él toca repetidamente una melodía en su acordeón mientras ella recorre el viento con su sombrero vacío de monedas. Son de Oaxaca y es evidente la desconfianza que me tienen, no me dicen sus nombres porque los nombres no importan, importa tocar y no tocan mientras se sientan observados; no permiten una foto, iniciativa ante la cual ella me increpa: “no, porque siento”.

De esta forma, el espacio se construye de músicos que no hablan mucho, que se ubican a lo largo de las calles, en lugares donde el tránsito de personas

no permite la aglomeración de gente, músicos que permiten que la memoria sea escuchada. Bandas de rock, guitarristas, cantantes líricos o músicos tradicionales que tocan en diferentes esquinas, tabernas y tiendas para conseguir la atención suficiente que transforme al transeúnte en audiencia y a la calle en escenario, donde la práctica musical transgrede al intérprete y lo convierte en experiencia, memoria e identidad.

El presente texto es un acercamiento a algunas inquietudes personales sobre cómo los sonidos, y más específicamente las músicas, interactúan con las acciones y rutinas de individuos en contextos sociales específicos, y cómo se podría entender o explorar esto desde la práctica etnomusicológica y antropológica. Para esto, este texto se divide en dos apartados, el primero, enfocado en describir de manera somera y resumida, el desarrollo histórico del estudio de las músicas y su relación disciplinar con las ciencias sociales; por su parte, el segundo apartado busca exponer la presencia de músicas como el bambuco y la cumbia en contextos mexicanos y colombianos, teniendo en cuenta el marco histórico expuesto en el apartado previo.

Hacia la etnomusicología

La etnología se encuentra en una situación tan lamentablemente ridícula, por no decir trágica, que a la hora de empezar a organizarse, a fraguar sus propias herramientas, a ponerse a punto para cumplir la tarea fijada, el material de su estudio desaparece con una rapidez desesperante.

Bronislaw Malinowsky,
Los Argonautas del pacífico occidental.

Mi acercamiento a la antropología y a la etnomusicología llegó por una búsqueda personal de nuevas herramientas para abordar el estudio de los saberes musicales que como músico pretendía explorar, y cuando empecé a estudiar antropología, las viejas palabras de Malinowski citadas en el epígrafe de este apartado seguían siendo recurrentes y se planteaban como vigentes, aunque con ciertos matices. Por su parte, las conversaciones de esos días en mi nuevo círculo social cercano giraban alrededor del papel de las disciplinas de las ciencias sociales en los procesos de dominación y aculturación a lo largo del siglo XX, lo que derivaba en un constante cuestionamiento sobre el proceso de

formación en un entorno hostil hacia el proceso de aprendizaje antropológico, medido institucionalmente en relación a factores comerciales hacia futuro y guiado, en algunos casos, por perspectivas e ideales de progreso social y producción para el mercado académico e institucional.

Ante este panorama tan hostil, aprendí a pensar la práctica antropológica desde la premisa de que ésta debe acompañar y explorarse junto con las inquietudes de las comunidades con las que interactúa y no únicamente haciendo énfasis en los objetivos del investigador o las necesidades del proyecto a realizar, por tal motivo, empecé a plantearme a la antropología como una disciplina que debe replantearse, cuestionarse y transformarse constantemente; sumado a esto, el tiempo me llevó a cuestionar las formas en que personalmente entendía mi ejercicio musical, lo que derivó en entender a los fenómenos sonoros como elementos subjetivados que hacen parte de una gran dinámica cultural que se transforma; a las músicas como elementos mediados por el entorno social, donde se hacen evidentes y son influenciadas por las coyunturas políticas y organizativas de las comunidades en las que perviven; y a la práctica musical como el foco desde el cual es posible vivir, analizar y explorar relaciones sociales, entre muchas otras cosas, siendo en sí misma una práctica etnográfica en potencia.

Todo esto me llevó finalmente a explorar el estudio sobre las *músicas*, que ha abarcado diferentes etapas y enfoques, y desde finales del siglo XIX se ha llegado a consolidar en relación a diferentes disciplinas y perspectivas, logrando abordar referentes teóricos diversos, partiendo inicialmente desde una óptica basada en las cualidades técnicas y teóricas atribuidas a “la música occidental” como el punto más alto en el desarrollo de la práctica y la teoría musical, pasando por el estudio de las manifestaciones musicales denominadas en su momento como exóticas, populares o folklóricas según el caso, y llegando a entender a las músicas como parte de un universo sonoro muy amplio que transgrede el paradigma evolutivo que ha marcado el desarrollo histórico de la ciencia.

Ahora bien, los siguientes párrafos son una aproximación a la constitución de la disciplina etnomusicológica, que se desarrolló a la par de los postulados teóricos de las ciencias sociales y la antropología, desde la cual —y en algunos casos a partir de una mirada colonizadora y con ínfulas de verdad— se planteaban categorías de desarrollo social, cultural, político y cognitivo, donde el ideal social europeo planteado desde la modernidad fue concebido como el

punto más evolucionado del desarrollo humano, y sus músicas se percibían en la cima del desarrollo teórico, técnico y estético.

Partiendo de esto, se planteó un desarrollo evolutivo de las músicas —que se asumía tendiente a occidente, o a la “Europa más evolucionada”— y se quiso rastrear desde este paradigma el origen de la música a partir de un intento de construcción de taxonomía que abarcaba de lo primitivo a lo desarrollado, en la cual las músicas primitivas se acercaban a este origen alejado del occidente teórico y geográfico moderno, que se asumía poderoso, próspero y evolucionado. Este enfoque fue denominado en un principio como musicología comparada y servía como disciplina de apoyo de la musicología, que buscaba estudiar los aspectos sistemáticos e históricos de la disciplina musical, entendiéndola como arte, y tenía técnicas y métodos basados principalmente en el registro musical en archivos, partituras y catalogación de instrumentos, desde ciertos universales que dilucidaban una perspectiva de dominación.

A partir de esto, surgieron algunas inquietudes, entre las cuales están las planteadas por Hornbostel, quién expuso que “Los pueblos primitivos poseen frecuentemente un gran don para la imitación y una considerable capacidad de asimilación, adicionalmente a este hecho hay que contar con el tipo de tradición, la falta de conciencia histórica y una limitada necesidad de explicaciones causales”, y que “en el caso de las músicas foráneas debemos contar no tan solo con una práctica más amplia de interpretación rítmica sino, eventualmente, con una manera completamente diferente de conceptualizar esta última” (2001[1905], pp. 52-53), haciendo relevante el estudio de las músicas exóticas más allá de la perspectiva de la musicología que planteaba a la música como arte. Esto describiría entonces la posibilidad de abordar a la musicología comparada como disciplina, alejándola un poco de la musicología.

Ya con esto, se plantea a la musicología comparada como el estudio de la música de las culturas exóticas, no europeas y primitivas, homogeneizando la idea de lo externo y eliminando la posibilidad de entender lo no occidental como diverso; generando a partir de esto, categorías evolutivas que legitimaban a las diferentes músicas en relación a los tipos de instrumentos utilizados, a la escritura y los parámetros estéticos impuestos por la “cultura europea”. Además, se buscó lograr una clasificación histórica desde un análisis musical en relación a una perspectiva evolutiva lineal que llevó a generar taxonomías que buscaban sustentar y legitimar la desigualdad social entre pueblos dominantes y pueblos dominados.

En este punto, es importante exponer también algunas inquietudes que se generaron con respecto a esta visión del estudio de la evolución musical, ya que queda fuera del campo de estudio el folklor, que a pesar de ser entendido como manifestación occidental se asociaba a aspectos literarios por el canto, y su estudio se entendió como la exploración de músicas no cultas, asumidas como músicas sin un grado de desarrollo avanzado y desde el cual no se pretenden generar aspectos teóricos sino explorar los materiales musicales empíricos, ya que se asumía como susceptible de ser influenciado por aspectos culturales menos evolucionados, lo que llevó a entenderlo como un ejemplo musical poco estable. Todo esto, partiendo de la idea de que la lógica de aceptación y consolidación de los estilos utilizados por los grupos humanos “no cultos” europeos, se relacionaba principalmente a normas y convenciones sociales que pueden variar e involucionar.

Sin embargo, a partir de estas músicas se plantea el estudio del folklor musical comparado, que buscaba establecer los tipos originarios de los cantos populares y los elementos comunes e influencias recíprocas de diferentes músicas populares de las “culturas no cultas” de occidente, lo que llevó al enaltecimiento de valores culturales y la posibilidad de nuevos estudios comparados, pero ahora dentro de la cultura popular. Esto derivó por una parte en la exaltación de nacionalismos y delimitación de patrones culturales en territorios específicos, y por otra a generar críticas en torno al desprestigio que músicos, musicólogos y académicos “cultos” hacían de la música popular, y por consiguiente de sus sociedades.

Además, la tradición oral en torno a los procesos de transmisión de estas músicas populares, dieron paso al entendimiento de ellas como estructura y proceso en constante transformación, en relación a símbolos determinados por la forma en que estos grupos humanos entendían el mundo y delimitado a partir de la censura preventiva planteada desde la estructura social en la que éstas músicas se presentaban, haciendo de estas prácticas musicales elementos variables en el tiempo pero a la vez herramientas que ayudaban a la cohesión social relacionadas además a la sanción y la censura que hiciera el grupo social que las ejecutaba.

Ya con esto, con la intención de lograr consolidar un campo de estudio más estructurado, y ante la necesidad de resolver los problemas que surgieron en torno a las diferentes formas en que las ciencias sociales y las humanidades abordaban los enunciados sobre aspectos sociales, políticos y culturales, se empieza a hablar entonces de etnomusicología. Sumado a esto, la idea de que

la diversidad musical no puede ser planteada en relación a estadios evolutivos lleva a cuestionar el paradigma que planteaba a occidente como centro, haciendo cada vez más necesaria la delimitación de un campo de estudio que hiciera énfasis en el estudio de la música más allá del paradigma occidental y centrándose en la diversidad musical de diferentes regiones geográficas.

Todo lo anterior se encuentra enmarcado en el proceso histórico que se vio a lo largo de los siglos XIX y gran parte del siglo XX, en el que se buscaba la consolidación de algunas disciplinas humanistas como ciencias. Sumado a esto, a partir de este proceso se trató de delimitar campos de estudio específicos, medibles y objetivos para las distintas disciplinas; sin embargo, en la labor del desarrollo del estudio de los objetos de investigación desde cada disciplina se notó la influencia de las otras, llevando esto a una constante relación entre los avances científicos, técnicos, metodológicos de cada área, y tendiendo más bien a enfocar los estudios en relación a referentes teóricos especializados en cada ciencia, pero consolidando un diálogo entre áreas como la antropología, la historia o la lingüística entre otras; áreas con las cuales la etnomusicología comparte conceptos, métodos y técnicas para resolver sus propias inquietudes, que giraron cada vez más cerca a la práctica antropológica, por su cercanía a temas como lo popular, el folklor y la diversidad.

Con respecto a este énfasis y en consonancia con los diferentes enfoques investigativos que se fueron construyendo en la práctica etnomusicológica se llevó a cabo un proceso en el cual, en palabras de María Ester Grebe,

La ansiedad del observador con entrenamiento occidental para explicar el mundo ajeno del universo de la música desde el punto de vista de la lógica, orden y sistema, condujo a la comparación de dos culturas diferentes antes que ninguna de ellas hubiera sido comprendida (Grebe, 1976, p. 14).

Este problema, que se ha querido difuminar en la etnomusicología con la intención de muchos investigadores de alejarse de las explicaciones homogéneas de identidad de los pueblos, a pesar de estar inmersos en contextos de colonización y soberanía política y académica, ha llevado al uso de diferentes técnicas de recolección y análisis de datos, enfatizando en el trabajo de campo y en la delimitación de categorías susceptibles de ser replanteadas constantemente.

Lo anterior, se hizo evidente en un principio a partir de la década de los cincuenta, cuando se hacen presentes dos tendencias en etnomusicología que,

aunque tienen al trabajo en campo como metodología, difieren con respecto a la reflexión derivada de éste. Por una parte, es presentada una tendencia antropológica, representada en un principio por Alan P. Merriam (1964), y que parte de que la etnomusicología debe ser definida no por lo que se estudia sino por cómo se estudia la música; y la tendencia musicológica, representada por Mantle Hood (1960), y que se basa en el sonido como objeto de estudio dentro de lo que llamó bimusicalidad, que parte del desafío de poder diferenciar y entender una realidad ajena para su investigación. Estas dos tendencias llevarían a entrecruzamientos y debates que dejarían vestigios hasta la actualidad.

Ahora bien, los párrafos anteriores muestran un muy breve resumen de cómo se gestó la relación entre la etnomusicología y otras disciplinas, además de plantear el énfasis de la disciplina en el estudio de las músicas presentes en diferentes contextos culturales. Sin embargo, las formas en que la disciplina explora la presencia y usos de la música dentro de las diferentes dinámicas sociales partiendo de consideraciones teóricas y metodológicas propias, fue expuesta por Bruno Nettl (2005[1983]), quien expuso que la etnomusicología tomó un enfoque desde el cual se rechaza un punto de vista normativo, concibiendo el mundo de la música como un grupo de sistemas iguales en cuanto a su valor, donde diferentes músicas e influencias musicales internas y externas pueden entrelazarse y ser utilizados dentro de las culturas.

Sumado a esto, y aunque inicialmente el método utilizado para la investigación fue principalmente el método comparativo, Nettl (2005[1983]), 2001 [1992]) plantea que éste se ve permeado por las diferentes visiones de los investigadores sobre cómo se transmite la música dentro de las diferentes sociedades, lo que recae directamente en sesgos investigativos en relación a cómo se adquieren los conocimientos, cómo se desarrollan los métodos de enseñanza y aprendizaje y cómo son interpretadas las músicas dentro de las dinámicas sociales; por lo tanto, se hace necesario para el investigador el uso del método etnográfico y de la observación participante dentro del estudio etnomusicológico a partir de las diferentes tendencias teóricas durante el siglo XX, haciendo énfasis en el papel de la antropología cultural.

Finalmente, es necesario tener en cuenta que luego de la década de 1970, las disciplinas que hacían uso de la práctica etnográfica entraron en cierta crisis producida por los cuestionamientos a la economía, la política y a los paradigmas planteados desde la hegemonía intelectual, todo esto enmarcado en el ideal de desarrollo y desde el contexto de la guerra fría, lo que produjo una reflexión crítica sobre la labor etnográfica dentro de procesos colonialistas e imperialistas,

lo que llevó a que durante este periodo —la Guerra fría— las disciplinas que tenían que ver con la etnografía sufrieran una crisis de representación que llevó al cuestionamiento de la perspectiva metodológica de la etnografía y con ella a las formas de entender y realizar el trabajo de campo y el trabajo en campo. Esto, llevó entonces a que la etnomusicología se planteara tener en cuenta cada vez más la experiencia de las personas que hacen música, como el núcleo de la teoría y método de investigación etnomusicológico, con la intención de entender qué es la música en y según diferentes contextos y entornos, más allá que de explicarla y describirla.

Sentir el tiempo, practicar el espacio: de bambucos y cumbias en México y Colombia

¿Cómo impacta lo expuesto en las páginas anteriores al estudio de *las músicas* fuera de los escenarios de ciertas élites académicas? ¿qué repercusión puede tener esto en la práctica musical y en los músicos más allá de los ámbitos académicos especializados? ¿es posible entender, a partir de lo expuesto en párrafos anteriores, cómo suena el pasado y cómo esto puede contribuir en la reconstrucción de la memoria de pueblos ignorados por la élite política y académica? En este sentido, Natalia Bieletto plantea que

(...) muchas músicas de la vida cotidiana no fueron objeto de interés para su conservación sea bien en notación musical o en registros históricos, e incluso pasaron desapercibidas como materia de reflexión; una ausencia importante si se considera lo mucho que las músicas populares dicen sobre la conformación de colectividades y el papel de estas en los cambios sociales. En tales casos, el tema de la ausencia de registros e inscripciones se convierte en un elemento central de la investigación; mientras que la pregunta guía se ocupa tanto de los sonidos como de quienes los escucharon. Por ello, la omisión de ciertas músicas en los registros se convierte en una pregunta sobre el olvido histórico. Estas consideraciones transforman la indagatoria de un tema puramente sonoro, a una investigación de carácter social (Bieletto, 2016, p. 18).

Teniendo en cuenta esto, voy a exponer en las próximas páginas algunos aspectos relacionados a la cumbia y el bambuco, dos músicas presentes en los contextos colombiano y mexicano, y que son legitimadas como referente de identidad y cohesión social desde diferentes discursos. Sin embargo, y a manera de preámbulo, quisiera aclarar que no busco construir una definición sobre los conceptos de identidad o nación a partir de este ejemplo, sino más que todo

busco enunciar diversos elementos históricos, políticos o populares que llevaron a legitimar estas músicas dentro de los discursos oficiales de las dos naciones, en el mismo marco temporal expuesto en el apartado anterior, buscando acercarme a partir de este caso específico, a resolver las inquietudes planteadas previamente, y relacionar las experiencias expuestas al inicio de este texto con los temas planteados en el apartado anterior.

Bambuco y Trova Yucateca

La trova —o canción— yucateca no es un género musical específico, sino más bien un fenómeno musical que se desarrolló principalmente en la ciudad de Mérida, capital del Estado de Yucatán (México), pero que se asume como representativo de toda la zona mexicana del Mayab en la península de Yucatán —Estados de Yucatán, Campeche y Quintana Roo. En relación a esto, varios autores¹ plantean a la trova yucateca como un fenómeno cultural que aparece y se consolida entre las décadas de 1880 y 1910, marcando una primera época de la presencia de esta música en el ámbito regional, y relacionada a diversos cambios sociales que se dieron en la región, derivados del auge económico que se dio como producto del comercio del agave.

Éste último punto —el comercio del agave— dio como resultado la conformación de nuevas élites y nuevos contextos artísticos y culturales que respondieran a las exigencias o necesidades de estos nuevos grupos poderosos² donde, en palabras de Yolanda Moreno Rivas, la

(...) primera época de la canción yucateca que abarca desde fines del siglo XIX hasta principios del presente siglo [siglo XX], podría considerarse una etapa aristocrática, toda vez que la mayor parte de sus autores creaban sus producciones para ser cantadas en las fiestas de las familias ricas de Mérida (Moreno, 1989, p. 103).

Luego de esto, es posible observar en distintos textos opiniones que coinciden en situar el auge (o época de oro) de la trova yucateca entre las décadas de 1920 y 1950, para luego perder relevancia en el contexto nacional

¹ Martínez, 2014; Bermúdez, 2009; Martín, 2002; Moreno, 1989, Baqueiro Foster, 1970, entre otros.

² Véase por ejemplo: Martínez, 2014; Bermúdez, 2009; Martín, 2002; Moreno, 1989.

mexicano debido a la presencia y relevancia que fueron tomando otras músicas en la segunda mitad del siglo XX.³

De la canción a la trova

Los párrafos anteriores, llevan a preguntas acerca de la consolidación de la trova yucateca, los aspectos socioculturales en los que estaba inmersa y su relación con músicas y contextos más allá de la región del Mayab. Por lo tanto, y con el fin de acercarme a estos temas, voy a enfocarme inicialmente en la primera época, sobre la cual es posible encontrar discursos que plantean a la trova yucateca

como manifestación tradicional estrechamente vinculada a una región otrora aislada, tal expresión gozaba hasta antes de la década de los años sesenta [del siglo XX] de una presencia casi hegemónica, de manera que formaba parte del repertorio de objetos y bienes culturales que constituían la identidad de los sujetos, con una caracterización marcadamente patrimonial (Echeverría y Karam, 2014, p. 43).

Sumado a esto, se plantea a la trova —o canción— yucateca como un contexto musical nocturno, fiestero y común, en el que interactuaban ritmos que se sabían externos pero que se identifican como constitutivos y exponentes de la identidad, idiosincrasia y valores mexicanos, como es el caso del bambuco, la clave y el bolero. Este contexto musical es presentado en relación a escenarios costumbristas y “románticos”, asumidos como representativos de la región del Mayab a partir de la idea del supuesto aislamiento geográfico de la región. Además, se plantea cierta idea de “purificación” de las músicas externas. En este sentido, Roque Armando Sosa expone que

A principios de este siglo [*siglo* XX] la canción yucateca empezó a singularizarse, a definirse, a tener imagen propia. Las influencias y ritmos españoles, cubanos y colombianos, coadyuvaron a darle una fisonomía que traduce su temperamento, en el marco del clima, la herencia de los genes, las tradiciones, el ambiente, las circunstancias (...) las cadencias originarias de otras latitudes se transformaron en Yucatán y fueron asimiladas con un tamiz regional; como sucede con el habla

³ Véase por ejemplo: Echeverría y Karam, 2014; Martínez, 2014; Fernández, 2002; Peniche (s/f).

castellana filtrada a través del pensamiento y la fonética del idioma de los mayas (Sosa, 2006-2007, p. 18).

Estos planteamientos no son exclusivos del discurso sobre la trova yucateca, sino también son expuestos como característica inherente a las músicas populares de todo México. Por ejemplo, Luis Cardoza y Aragón, haciendo crítica sobre este aspecto en el prólogo del libro *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar* de Anna María Fernández Poncela, plantea en relación a las músicas populares de México que

(...) se ha llegado a hablar de “la canción mexicana” como si se tratara de una dimensión genérica; y ella misma ha sido utilizada como elemento definitorio de la “mexicanidad”. La canción mexicana, no cabe duda, fue un componente fundamental de los sentimientos e imaginarios nacionalistas que poblaron el discurso cultural oficial de gran parte del siglo XX en México, y tal vez lo siga siendo hasta la fecha (Fernández, 2002, p. 10).

Sumado a esto, Gabriel Saldivar (1934), hablando sobre el origen de la canción en México, plantea que fueron músicas populares que surgieron alrededor de los siglos XVI y XVII con una marcada influencia de las costumbres europeas. Según este autor, estas músicas referían inicialmente temas de amor interpretadas en contextos de calle, en las noches y madrugadas, o en contextos de salón, eran entonadas en las fiestas de los conquistadores de la época, y con el tiempo llegaron a convertirse en elemento de expresión de los oprimidos, para quienes

(...) el motivo de la canción salía de las lamentaciones del oprimido, del hombre esclavizado por crímenes que sólo podían caber en la mente de los inquisidores; el pensamiento estaba aherrojado por las cadenas que le imponían los expurgatorios, la expresión estaba sometida a la censura de cerebros que no admitían libertad de ninguna naturaleza y aun llegaban a considerar culpable al que pronunciaba aquella palabra (...) las notas desgarradoras y lacerantes de la canción mexicana, esos sonidos que mueven el ánimo hacia una infinita piedad para algo desconocido, son el resultado del vasallaje de otros tiempos son el clamor de los hombres que pedían justicia, que anhelaban libertad. (Saldivar, 1934, p. 301).

Teniendo en cuenta lo planteado por Saldivar, donde la canción se transformó hacia discursos que expresaban la voz del oprimido en el siglo XVII, y lo planteado por Luis Cardoza y Aragón donde la canción expone los

ideales nacionalistas del discurso oficial en el siglo XX, creo posible cuestionar el valor eminentemente “romántico” de la canción, y plantear la pregunta de si la construcción del discurso sobre la canción romántica en relación a la mexicanidad, pudo haber sido una estrategia que buscaba el enaltecimiento de lo popular para integrarlo a los discursos posrevolucionarios, dejando de lado que la canción —como expresión musical inscrita en la idiosincrasia de la cultura popular— podría ser parte de un proceso mucho más largo y servía como medio de expresión de sentimientos e ideales de grupos humanos diversos, empobrecidos e ignorados dentro de contextos cultural y políticamente hostiles, que hacían de la música una herramienta para transmitir mensajes directos de inconformidad y diferencia. Estructurando de esta manera los límites entre la música culta y la música popular, donde la primera hace referencia a las músicas legitimadas por la élite económica y política y la segunda no.

En relación a esto, creo pertinentes los planteamientos de Marina Alonso sobre la dificultad que se presentó en la construcción de los procesos educativos y políticos en el periodo posrevolucionario, teniendo en cuenta la diversidad de grupos humanos en México, y con ellos de manifestaciones musicales. En este sentido, Alonso expone que

Si bien no existió un criterio uniforme sobre el aspecto musical, estamos seguros de que la invención y conformación de géneros musicales fue una configuración mutua e interactiva entre las políticas culturales y los procesos de la cultura popular, y, fundamentalmente, una apropiación de ciertas manifestaciones de la cultura popular por parte de la SEP (Alonso, 2008, p. 48).

sumado a esto, Alonso plantea que

El pluralismo constituía un obstáculo para la consolidación nacional, y como la solución no podía provenir de los propios indios, la única vía era la desaparición del indio como tal, es decir, sólo se vislumbraba un futuro de lo indio como mestizo. (Alonso, 2008, p. 48).

Esto llevaría en este periodo —el mismo de la época de oro de la trova yucateca— a consolidar un ideal de músicas populares que rememorarán un pasado del indígena “puro”, pero desaparecido.

En consonancia con esto, creo necesario dejar abierta la pregunta acerca de en qué medida la trova yucateca, como manifestación de lo popular, sirvió para enaltecer o consolidar discursos que fueran consonantes con la realidad política

del momento, teniendo en cuenta los procesos previos a la revolución mexicana y su posicionamiento posterior como una de las músicas representativas de “la mexicanidad”. Además veo pertinente, por lo menos a manera de comentario, observar la coincidencia que desde mi perspectiva hay entre los discursos que se consolidaron alrededor de la trova yucateca en México y el bambuco en Colombia, en torno a ideales nacionalistas y elementos identitarios y étnicos, los cuales suelen estar sustentados en base a planteamientos sobre el aislamiento geográfico regional en cada uno de los casos.⁴

El Bambuco

Ahora bien, antes de abordar el tema del bambuco yucateco es necesario realizar una reseña, así sea corta, sobre el bambuco colombiano, el cual es una música presente en diferentes regiones de Colombia que ha sido asumida históricamente como una música nacional y representativa de la cultura colombiana, sin embargo, ha tenido una gran variedad de transformaciones a lo largo del tiempo, en parte debido a la apropiación e integración de esta música en los discursos políticos, culturales y sociales de los diferentes grupos humanos que componen el país, pero también debido a la división política, económica, social y territorial desde la cual se ha construido el territorio nacional.⁵

En relación a lo anterior Carlos Miñana plantea que

(...) el bambuco como tal (es decir una música que la gente llamaba y reconocía como “bambuco” y que la bailaba en pareja suelta) es un fenómeno de comienzos del siglo XIX, que “aparece” en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur –incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora y por el

⁴ Es necesario en este punto tener en cuenta también que tanto México como Colombia estaban en medio de procesos de inestabilidad política, social y territorial. En el caso de México los procesos pre y pos revolucionario alrededor de 1910, y en el caso de Colombia, “la guerra de los mil días” iniciando el siglo XX, la separación de Panamá en 1904 y los procesos de violencia política a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

⁵ Colombia suele ser entendida a partir de una configuración basada en discursos territoriales y étnicos que en algunos casos son autoreferenciados y legitimados por las mismas comunidades presentes en el país y en otros casos han sido impuestos por la hegemonía y élite política y cultural del país. A partir de esto, Colombia se ha construido y entendido internamente desde la división territorial, económica y política en relación a seis regiones naturales (Andina, Caribe, Pacífico, Orinoquía, Amazonas e Insular) desde las cuales se enmarcan imaginarios sobre el comportamiento de los individuos. A su vez, estas regiones han sido relacionadas a patrones de desarrollo económico y social específicos dependiendo de sus características geográficas y ecosistémicas.

norte a través de las riberas del Cauca y del Magdalena, convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza “nacional (Miñana, 1997, p. 8).

Esto eventualmente llevaría a que diferentes grupos humanos presentes en el territorio —o territorios— colombiano, apropiaran el bambuco, transformándolo y entendiéndolo a partir de sus usos y costumbres, adaptándolo a sus instrumentos y logrando con ello integrarlo en discursos culturales, políticos, de cohesión cultural o que abogan por la identidad de los pueblos.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible encontrar en la actualidad diferentes formas de interpretar, entender y usar bambucos en varias regiones de Colombia y por diferentes comunidades, las cuales suelen relacionar y transformar esta música a partir de los discursos e imaginarios de identidad nacional, regional y comunitaria. Es el caso por ejemplo, de los bambucos viejos de las poblaciones afrodescendientes de las zonas norte y sur de la región pacífica colombiana, y los bambucos “campesinos”, “cultos” e “indígenas” de la región andina del centro y suroccidente del país, donde el bambuco, más allá de la diversificación que ha tenido en las diferentes regiones y comunidades, ha servido para que uno u otro grupo social, político, étnico o cultural reivindique valores de identidad nacional, ideales de lucha y resistencia social, o consolide repertorios que se hagan indispensables en contextos que ayuden a cohesionar emotivamente a la población.⁶

Esto ocurre aun actualmente en relación a diferentes comunidades afrodescendientes del pacífico colombiano —la chirimía del río Napi o los conjuntos de marimba en los departamentos del Cauca y Nariño, o las “chirimías” y bandas de los departamentos de Valle del Cauca y Choco—, comunidades indígenas —de los departamentos del Cauca, Nariño, Huila y Tolima, entre otros—, comunidades campesinas —agrupaciones de música campesina del centro y sur del país— y en contextos urbanos —cobra relevancia por ejemplo en ciudades como Ibagué, Cali, Tunja y Bogotá en los contextos elitistas y de conservatorio. Logrando en cada grupo hacerse parte de discursos con una significación específica e ideales nacionalistas, regionales o comunitarios.

⁶Sobre este tema véase por ejemplo: Ospina, 2013; Bermúdez, 2009; Miñana, 1997.

De Colombia a Yucatán

Ahora bien, en cuanto al bambuco yucateco, se plantea que el bambuco fue introducido a México, particularmente a la ciudad de Mérida, a partir de las presentaciones realizadas por Pelón y Marín —Pedro León Franco y Jose Adolfo Marín— en julio de 1908, y de Alejandro Willis y Alberto Escobar años después. A partir de esto, se asume que el bambuco colombiano influenció a los compositores y músicos de Mérida que tocaban en las fiestas de las familias pudientes de la ciudad, relacionado de esta forma al bambuco con la música de salón de la burguesía naciente de principios del siglo XX y con las serenatas (Martínez, 2014).

Además de lo anterior, se relacionó en un principio al bambuco con intérpretes amateur, para luego ser incluido, debido a su supuesta complejidad y belleza rítmica, melódica y lírica, en contextos de música culta. En esta época fueron relevantes músicos como Cirilo Baqueiro Preve [1849-1910] y Fermín Pastrana [1853-1925] entre otros, quienes adoptaron nombres en lengua maya y fueron conocidos como Chan Cil y H'uay Cuuc respectivamente, respondiendo posiblemente a la intención de consolidar símbolos que expresaran la identidad regional y nacional, y posiblemente también, en relación a la coyuntura política del momento.

Por otra parte, Egberto Bermúdez hablando sobre los contextos políticos y sociales de Colombia, México y Cuba a principios del siglo XX, plantea que

La circulación de canciones —y particularmente del bambuco— entre Bogotá, Cali y Medellín en ese momento [finales del siglo XIX y principios del siglo XX] se ajusta plenamente a la geografía de la documentación sobre la consolidación del bambuco como canción. Al parecer, Pelón también participó con los rebeldes en la guerra de 1885 y en el bando liberal en la guerra de los Mil Días; y después, ya en México, en las tropas de Madero, contra Díaz, durante el comienzo de la Revolución mexicana (Bermúdez, 2009, p. 111).

lo cual, desde mi perspectiva, rompe con la explicación del bambuco como una música eminentemente romántica que busca exponer los más altos atributos de belleza y bondad, alejada de cualquier discurso político.

En relación a esto, Bermúdez también plantea que

durante el periodo del contacto de Pelón y Marín con la música cubana y mexicana —así como en el resto de América Latina—, la música vocal e instrumental sirvió para glosar importantes asuntos sociales y políticos. Además,

dado el inmenso potencial de comunicación de masas que exhibía el nuevo medio [el fonógrafo], no es extraño que muchas de estas piezas de contenido político y social hayan circulado rápidamente en cilindros y discos (2009, p. 125).

Esto, puede ser un ejemplo de cómo a pesar de los discursos que puedan construir la historia de una música en particular, en este caso el bambuco, es posible encontrar que la relevancia que se le da a ciertas expresiones musicales está enmarcada en la necesidad de exponer posiciones de una élite o grupo social política o culturalmente dominante.

La cumbia y la configuración de una identidad comercial de la música

Lo expuesto en párrafos anteriores, se asemeja al interés que se dio en Colombia por parte de ciertos grupos sociales y políticos de consolidar un ideal nacionalista ligado a un entendimiento particular desarrollo social, ligado a elementos culturales y raciales a partir de los cuales se promovió un

proyecto de reivindicación y creación de la llamada música colombiana ‘andina’ que se llevó a cabo en los siguientes decenios [*primera mitad del siglo XX*] [que] presenta ante todo, rasgos de una idealización romántica de la vida campesina plasmada en los géneros clásicos de la música de salón del siglo XIX, el pasillo y el bambuco. (Bermúdez, 1984, p. 57).

En este sentido, de la misma forma que en México, se buscó exaltar un ideal de identidad nacional homogénea, pero con la diferencia que en el caso colombiano su referente estaba en los ideales de pureza racial derivados de Europa y la diversidad étnica fue entendida como un problema que había que ir eliminando progresivamente a partir del blanqueamiento cultural, todo esto con la intención de lograr ejercer control total del territorio por parte de la élite política nacional.⁷

Esto último fue sustentado a partir de argumentos en relación al desarrollo cultural, derivados de la creencia sobre entendimiento topográfico y racial, en este sentido, Oscar Hernández plantea que

tanto para los nacionalismos europeos, como para la construcción de la música nacional colombiana a partir de géneros andinos en la segunda mitad del siglo XIX, es la raza y su ubicación en una escala de clasificación social, la que sigue

⁷ Sobre este tema, véase por ejemplo: Gómez, 1928.

determinando las relaciones de poder en el mundo eurocentrado. Lo racial sólo puede aparecer si la raza es blanqueada y universalizada, es decir, si adopta características similares a las del centro de poder hegemónico (Hernández, 2007, p. 252).

A partir de esto, se planteaba que los pueblos más blancos y ubicados en tierras frías tenían mayor posibilidad de acercarse a un desarrollo social, político y cultural que los pueblos no blancos de tierra caliente, por lo tanto, sus manifestaciones culturales, y entre ellas sus músicas, estaban menos alejadas del desarrollo social europeo, es decir, las músicas de los pueblos indígenas o afrodescendientes ubicados en los territorios más bajos del país —costas atlántica y pacífica, o los llanos de la orinoquía y la amazonía— eran inferiores a las músicas de los pueblos que estuvieran ubicadas en zonas más altas o en centros urbanos ubicados sobre la cordillera de los andes, y que además contaban con una mayor influencia política y educativa europea.

En este sentido, Hernández plantea además que

la escala evolutiva de las músicas es un imaginario que no solamente es asimilado y administrado por las élites criollas desde el siglo XVIII, sino que se incorpora, en pleno siglo XX a las instituciones de formación musical alcanzando una materialidad objetiva. El efecto concreto fue la exclusión radical de cualquier tipo de música que no fuera artística urbana europea, de los programas del Conservatorio Nacional de Música (2008, p. 253).

Esto llevó a que las músicas colombianas entraran en un proceso de homogeneización que llevó muy pronto en el siglo XX a una dinámica de circulación fuera de las fronteras nacionales, esto derivado de diferentes factores como la segregación hacia las formas de expresión que no pertenecían al ideal de culturas planteada desde el ideal de identidad nacional impuesto por las élites políticas, y los procesos de desplazamiento de la población relacionados con el contexto de violencia constante en el país.

Por otra parte, “la falta de infraestructura de la industria del disco nacional y también con la solicitud de empresas colombianas de prensar acetatos por fuera para luego venderlos en el país” (Velásquez 2015, p. 113) llevó a que las primeras grabaciones de músicas colombianas se llevaran a cabo en países como Estados Unidos de Norteamérica, México y posteriormente Argentina, llevando a algunas músicas colombianas a nuevos espacios, donde por una parte

se integraron en nuevos contextos, y por otra fueron relevantes en la dinámica comercial internacional de difusión a lo largo del continente americano.

Este es el caso particular de cierto tipo de cumbia que fue relevante a partir de la década de 1940 aproximadamente, una cumbia alejada de cualquier vestigio político que tuviera relación con la resistencia histórica de los pueblos del caribe colombiano, panameño o venezolano, y que fue adaptada y acomodada a las exigencias comerciales y políticas del momento. Una cumbia donde

es evidente la influencia del big band y notoria la preponderancia del clarinete, característica del jazz de la época. Esta música consiguió notable éxito en el ámbito radiofónico latinoamericano y esta vez la cumbia se convirtió en la música colombiana por antonomasia (Bermúdez, 1984, p. 47).

De esta forma, la cumbia logró posicionarse dentro de diferentes ámbitos, se expandió a través de los procesos comerciales de las industrias musicales, donde, en palabras de Gonzalo Camacho, “Su globalización implicó una adecuación a las necesidades propias del mercado, regidas por el apego a ciertos patrones musicales estereotipados que ‘aseguran’ una venta exitosa, con la consecuente transformación de algunas de sus características originarias” (Camacho, 2007, p. 166) llevando a generar derivaciones de cumbias según los contextos en los que se fue posicionando —Cumbia villera, tecnocumbia, chicha peruana, cumbia rebajada, etc.—, a la vez que fue empleada para hacer frente al momento político de posguerra como música de distracción, diversión y alegría.

Ahora bien, aunque la cumbia logró posicionarse dentro de ciertas identidades derivadas de discursos políticos o coyunturales, no dejó de ser una herramienta comercial de ciertas industrias culturales, por lo que, a pesar de mantenerse en el tiempo, fue romantizada y asimilada como música de época representativa de una identidad esencialista relacionada a un tipo de población caribeña, caliente y fiestera, y que podría ser (y de hecho ha sido) reencauchada como cualquier producto maleable dependiendo de la dinámica del mercado.

A manera de conclusión

Finalmente, y teniendo en cuenta el complejo contexto político vivido en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, sumado a los discursos del progreso y desarrollo derivados de la política comercial, económica y

social capitalista, al progresivo agotamiento político y económico mexicano a partir de la década de 1970 y a los procesos de guerra interna vividos en Colombia, considero necesario cuestionar los discursos sobre la identidad que parten del discurso político nacionalista en los dos países, y dejar abierta la pregunta sobre la relevancia de estas músicas en procesos de cohesión popular, y su posible relación o contraposición con el discurso del tercer mundo y los países latinoamericanos como una unidad en lucha constante por la pervivencia multicultural, aunque relegada económica y políticamente. Sumado a esto, quisiera dejar abierta la pregunta de qué tanto ha sido influenciado el entendimiento de las músicas en diferentes territorios y espacios, por las perspectivas académicas derivadas de los estudios sobre música.

Bibliografía

Alonso Bolaños, Marina

(2008) *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Editorial SB, Buenos Aires, 160 pp.

Baqueiro Foster, Gerónimo

(1970) *La canción popular de Yucatán (1850-1950)*, Editorial del Magisterio, México, D.F., 319 pp.

Bartók, Béla

(1979) *Escritos sobre música popular*. Siglo XXI editores, México, 271 pp.

Bermúdez, Egberto

(2009) Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto. *Ensayos y teoría del arte*, 17, (87-134), Universidad Nacional de Colombia.

(1984) Nacionalismo y cultura popular. *El nacionalismo en el arte* (53-60), Universidad Nacional de Colombia-Instituto de Investigaciones Estéticas-Centro Hábitat, Bogotá.

Bieletto, Natalia

(2016) Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 20(38), 11-35, Departamento de Estudios Culturales-Universidad de Guanajuato, Campus León.

Camacho, Gonzalo

(2007) La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la huasteca. En Ana Bella Pérez Castro (Coord.), *Equilibrio, Intercambio y Reciprocidad: principios*

- de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, (166-189), Consejo Veracruzano de Arte Popular, México.
- Echeverría, Martín & Tanius Karam
(2014) La mediación simbólico regional y generacional en la recepción de la música vernácula. El caso de la trova yucateca. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época III, XX(39), 41-68.
- Fernández Poncela, Anna M.
(2002) *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar: construcciones de género en la canción popular mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México, 252 pp.
- Gómez, Laureano
(1928) *Interrogantes sobre el progreso de Colombia. Conferencias dictadas en el Teatro Municipal de Bogotá*, Editorial Minerva, Bogotá, 229 pp.
- Grebe, María Ester
(1976) Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena*, 30(133), 5-27.
- Hernández Salgar, Oscar
(2007) Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270.
- Hood, Mantle
(1960) The Challenge of 'Bi-Musicality', *Ethnomusicology*, 4(2), 55-59.
- Hornbostel, Erich M.
(2001[1905]) Los problemas de la musicología comparada. En Cruces, Francisco (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (41-57), Editorial Trotta, Madrid.
- Malinowski, Bronislaw
(1986) Los argonautas del Pacífico occidental I. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanesia. Planeta-De Agostini, S. A., Barcelona, España, 265 pp.
- Martínez Peniche, Roger
(2014) *La magia de la canción yucateca. Noventa años de historia: 1890-1980*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México, 254 pp.
- Martín, Enrique
(2002) *Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición musical en Mérida durante el Porfiriato*. *Revista Heterofonía*, Sumario (127), 57-75.
- Merriam, Alan P.
(1964) *The anthropology of music*, Northwestern University, Evanston, Illinois, 358 pp.

Miñana Blasco, Carlos

(1997) *Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. Revista A contratiempo, Segunda época*, (9), 9-11, Santafé de Bogotá.

Moreno Rivas, Yolanda

(1989) *Historia de la música popular mexicana*. Editorial Alianza, México, 280 pp.

Nettl, Bruno

(2005[1983]) *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign, Illinois: Universidad de Illinois, 513 pp.

(2001[1992]) Últimas tendencias en etnomusicología. En Cruces, Francisco (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (115-154), Editorial Trotta, Madrid.

Ospina Romero, Sergio

(2013) Música para amores, desamores, guerras y fiestas: Una historia doble de la guaneña. *Revista Goliardos*, (XVI), 6-24.

Peniche Vallado, Leopoldo

(2007[s/f]) Estética y popularismo. La canción yucateca. *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, (239-240), 3-14.

Pérez Monfort, Ricardo

(2007) Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México, D.F., 321 pp.

Ponce Jiménez, Martha

(1998) México en la calle. *Revista Alteridades*, (15), 157-164.

Saldívar, Gabriel

(1934) *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*. Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, México, 324 pp.

Sosa Ferreyro, Roque Armando

(2006-2007) Las raíces de la canción yucateca. Publicado originalmente en el *Diario de Yucatán*, el 15 de febrero de 1989, republicado en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, (239-240), 15-21.

Velásquez Puerta, Sandra

(2015) *De los andes al caribe: la diversidad de la industria de la música en Colombia. Muchas producciones independientes, poca música en el mercado*, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales, 323 pp.