

El tópic de la melancolía en la música andina colombiana:

Semiosis del gesto cadencial ^7^5^4^3 ¹

Desde que tengo memoria el significado de la música siempre ha sido para mí un misterio y una obsesión. Un misterio porque, por más que se desplieguen argumentos para explicar el poder de la música para afectar a los demás, siempre parece quedar un resto, un residuo inexplicable que se sustrae a cualquier intento de comprensión. Una obsesión porque, a medida que pasa el tiempo, veo con más claridad que la música en nuestras sociedades tiene unos efectos y una relevancia mayores de los que normalmente se le reconocen.

La música es relevante socialmente porque contribuye a crear y consolidar identidades individuales y colectivas, ayuda a orientar la acción de sujetos y de igual manera a cohesionar grupos sociales. También es relevante económicamente porque es una industria que mueve miles de millones de dólares cada año. Y es relevante políticamente porque puede articularse a los signos del poder reforzando por ejemplo la adscripción a determinadas ideas o personajes. Por eso desde siempre ha habido gobiernos (totalitarios o no) que intentan prohibir unas músicas, favorecer otras y utilizar otras en apoyo de sus proyectos.²

Ahora, lo que está en el centro de la relevancia social, económica y política de la música es, sin duda su capacidad de significar. Esto involucra no solamente los significados que cada uno construye en sus experiencias musicales, en el contacto directo con el sonido, sino también la forma en que estos significados fluyen en la cultura, entran en conflicto, se superponen, se modifican, se imponen sobre otros y se decantan a través de procesos históricos de sedimentación. Por eso, antes de abordar un caso concreto de la música colombiana, quiero identificar dos polos o dos extremos alrededor de los cuales se ha desarrollado la discusión sobre cómo la música significa:

Por un lado está la idea de que el significado de la música radica principalmente en el material musical, en el sonido mismo, en las estructuras sonoras. Esta noción se encuentra en la antigüedad clásica, específicamente en Platón para quien la música era nada menos que una herramienta de gobierno. Luego, en la modernidad occidental, tomó fuerza a partir de las discusiones del siglo XVIII sobre si la música debía *imitar* la naturaleza o más bien *expresar* las emociones pasiones y sentimientos, es decir, el mundo interno del compositor o del intérprete (Monelle 1992: 1-30). Durante los siglos XVIII y XIX, se fue imponiendo esta última idea: la de la música como expresión de una *esencia* interna. A partir de la misma, y en el romanticismo, se construyó todo un ideal según el cual la música no trataba de cosas terrenas, sino que sus significados pertenecían a una esfera trascendente más allá de lo mundano.

Esto llevó progresivamente al concepto de “música absoluta”, defendido por Eduard Hanslick. Para este autor, el valor estético de la música no puede radicar en nada que esté fuera del sonido musical. Así mismo, dice que si la música remite a algo es a ella misma. No puede remitir a ningún significado extra musical, por lo que no vale la pena especular sobre las emociones que genera (1981: 11-22). Lo máximo que se puede hacer es analizar la música en términos de su propio lenguaje. Obviamente, esto influyó en el formalismo que durante mucho tiempo, y aún hoy día, tiene tantos adeptos en musicología y teoría musical: la música, sus mecanismos, sus materiales, sus “fuerzas”, se estudian en virtud de ellos mismos pues allí radican los únicos significados que puede tener. Dentro de estos es muy conocido Leonard Meyer, autor de *La emoción y el significado en la música*, para quien la emoción se produce al inhibir las expectativas que crea el mismo discurso musical (2001).

Ahora, en estas disciplinas (musicología, teoría y semiótica) también hay quienes defienden la idea de que la música es capaz de expresar emociones o de provocarlas, e incluso de apuntar a realidades extra musicales concretas. Es decir, entienden la música como un signo: una cosa que está en lugar de otra cosa (*aliquid stat pro aliquo*).³ Sin embargo, de todos modos y desde esta perspectiva, es común pensar que el significado radica principalmente en la música misma. La semiótica musical, por ejemplo, busca entender no tanto lo que la música significa, sino cómo se relacionan los signos musicales entre ellos. Un ejemplo bastante extremo y criticado es el de Deryck Cooke, quien en 1959 escribió un libro tratando de hacer un diccionario de palabras musicales, asignando significados emocionales a sucesiones de grados melódicos (2001).

En el otro extremo está la idea de que el significado de la música no radica en el sonido, sino que depende principalmente del oyente: la música dice cosas diferentes a personas diferentes y eso depende de la historia auditiva de cada uno, sus gustos, su formación musical, sus vivencias anteriores con la música. Por eso no es posible generalizar nada sobre el significado a partir del material. Lo máximo que se puede hacer es investigar cómo oyen los oyentes, es decir, cómo lo perciben y cómo construyen sentido en sus experiencias musicales. Esta es una buena parte de la tarea a la que se han dedicado la psicología de la música y las ciencias de cognición musical. Para responder estas preguntas se diseñan experimentos, se hacen encuestas y entrevistas, se miden reacciones fisiológicas como actividad cerebral tensión muscular, pulso. Se observan comportamientos expresivos como caras, saltos, formas de bailar, etc. Todo esto con el fin de entender cómo la música adquiere sentido y significado en el oyente.⁴ Si en la teoría musical y la musicología el enfoque está puesto en el sonido, y la metodología usada para ello es el análisis musical, en la psicología de la música y las ciencias cognitivas el enfoque está en el oyente y las metodologías que se usan son todas aquellas que permitan explicar qué es lo que pasa en el acto mismo de la audición.

En los últimos años ha habido varias propuestas que buscan tender puentes entre estos campos de estudio. Un ejemplo es la propuesta de semiótica musical cognitivo-enactiva, de Rubén López Cano, según la cual el significado emerge en el contacto de un oyente con determinadas competencias y una música determinada en un contexto determinado (2002, 2004). Personalmente me interesa también buscar vínculos entre estos campos, aunque con una perspectiva ligeramente diferente a la de López-Cano. Lo que quiero es hacer énfasis en una dimensión que aparece en ambos enfoques como algo de enorme importancia, pero que se tiende a dejar de lado como una incógnita difícil de abordar. Se trata de la dimensión socio-histórica, tanto del oyente, como del sonido musical.

El hecho de que el sonido musical tenga una historia ha sido el principal inter3s de los te3ricos de los t3picos musicales, como Leonard Ratner (1980), Raymond Monelle (1992, 2000, 2006), Robert Hatten (2004) y Kofi Agawu (2009). Estos autores se mueven m3s en la semi3tica musical que en la musicolog3a tradicional. Pero ¿Qu3 es un t3pico musical? Para Monelle el t3pico es un conjunto de figuras o elementos musicales que funcionan inicialmente como un 3cono (se parecen a) o un 3ndice (funcionan en relaci3n con) de alg3n aspecto de la realidad, es decir, son signos motivados y no convencionales. A manera de ejemplo, las tr3adas mayores en instrumentos de cobre en m3sica orquestal, son muy parecidas a los toques de corneta que se usan en el ej3rcito. Pero eso no es todav3a un t3pico. El t3pico se produce cuando, con el paso del tiempo, ese mismo elemento musical (las tr3adas mayores en instrumentos de cobre), empieza a ser signo para un tema cultural m3s amplio. En este caso, la milicia, pero no la milicia real, sino la milicia heroica, rom3ntica e idealizada de los ej3rcitos europeos del siglo XIX. As3, en muchas ocasiones en la m3sica cl3sica, as3 no se reconozcan toques de corneta, s3 es f3cil percibir en la m3sica algo que suena a hero3smo, honor y valent3a. ¿Por qu3 ocurre esto? Porque hay una acumulaci3n hist3rica de significados que se van transmitiendo en la cultura a lo largo de siglos. Por eso normalmente los temas que se estudian como t3picos musicales, aparecen tambi3n de alguna manera representados en las artes visuales, las artes esc3nicas y la literatura. Este ejemplo muestra que hay una dimensi3n hist3rica en las posibilidades de significaci3n de la m3sica (Monelle 2006: 134-159).

Ahora bien, un oyente que no est3 familiarizado al menos con ciertos elementos de esa historia, dif3cilmente podr3a identificar un t3pico como el de la milicia. Por eso es importante entender que el oyente tambi3n tiene una historia de encuentros con el sonido y de discusiones y verbalizaciones alrededor del sonido, que le permiten construir unos determinados significados. Para esto sirve el concepto de competencia. En palabras de Gino Stefani, la competencia es el "saber, saber hacer y saber comunicar" que se actualiza en cada experiencia musical o en cada nueva informaci3n que adquiero con respecto a la m3sica (citado en L3pez Cano, 2002: 5). El hecho de que cada persona tenga una acumulaci3n de experiencias diferentes con la m3sica, diferentes niveles de formaci3n musical y diferentes formas de vivencia corporal de la m3sica, explica en gran medida porque no todo el mundo oye las mismas cosas o puede hacer las mismas cosas con la m3sica. Por eso, por ejemplo, es necesario que los experimentos realizados en psicolog3a de la m3sica hagan expl3cito el perfil de los sujetos que participan. Si los perfiles son demasiado heterog3neos, la muestra tiene que ser mucho m3s amplia que si son perfiles homog3neos. Pero si son demasiado homog3neos, entonces se vuelve dif3cil generalizar los resultados.

Lo interesante es que, a pesar de que siempre hay variedad en las respuestas sobre el significado de la m3sica o las emociones que 3sta genera, no quiere decir que haya aleatoriedad. Estos estudios frecuentemente muestran que hay tendencias grandes alrededor de las cuales se agrupan las respuestas. Y esas tendencias por lo general son intuitivas, es decir, corresponden a lo que cabr3a esperar dentro del contexto cultural de los sujetos de estudio. Lo que quiero decir con esto es bastante obvio. Est3 claro que la significaci3n musical tiene una dimensi3n social y una dimensi3n hist3rica.

En resumen, lo que propongo es que el significado musical se entiende mejor como el encuentro de varias *historias*: la historia de las estructuras sonoras, la historia del oyente y la historia de todos los elementos discursivos que rodean el encuentro entre el oyente y el sonido. Lo que quiero contar a continuaci3n es la historia muy resumida de una estructura sonora en particular: el gesto mel3dico $\wedge 7^{\wedge} 5^{\wedge} 4^{\wedge} 3$ en la m3sica colombiana.

Semiosis del gesto $\wedge 7^{\wedge} 5^{\wedge} 4^{\wedge} 3$

Mi inter3s por el gesto cadencial $\wedge 7^{\wedge} 5^{\wedge} 4^{\wedge} 3$ comenz3 cuando particip3 en una investigaci3n sobre la m3sica de marimba del sur del Pac3fico colombiano. En ese momento se hizo evidente para m3 la marcada recurrencia de este gesto, no s3lo en g3neros como currulaos, bundes y jugas, sino tambi3n en otros g3neros cercanos geogr3ficamente, pero divergentes social y culturalmente, como los bambucos caucanos o un buen n3mero de valsos y pasillos ecuatorianos. En la figura 1 se muestra un fragmento de "La Guaneña", bambuco muy famoso de esta zona geogr3fica, alrededor del cual se han tejido toda clase de historias respecto de su supuesta presencia en la batalla de Ayacucho y su papel decisivo en la guerra de independencia.



Figura 1. «La guaneña», fragmento.

Como se puede ver en este ejemplo, el gesto al que me refiero no es otra cosa que una escala pentat3nica mayor descendente a partir de la t3nica, dentro de una tonalidad menor, de donde resultan los grados $\wedge 8^{\wedge} 7^{\wedge} 5^{\wedge} 4^{\wedge} 3$. Esta estructura pentat3nica parece ser com3n en muchas m3sicas de los Andes, lo cual no quiere decir que tenga un origen ind3gena inequ3voco (Mend3vil 2009), pero s3 carga con lo que Carlos Miñana llama "sabor incaico" (Miñana 1997: 181). Varias melod3as transcritas por Winthrop Sargeant en los a3os 30, muestran este mismo gesto cadencial.

“Tuta Quilla”

No. 9. Yaravi **(Huancavelica)**
(Kena)



Figura 2. Melodía de Yaraví. Transcripción tomada de Sargeant (1934: 240).

No. 8. Yaravi **(Huancayo)**
(Kena)⁸
 (♩ = 60)



Figura 3. Melodía de Yaraví. Transcripción tomada de Sargeant (1934: 240).

Este mismo gesto aparece, por ejemplo, aunque con ligeras variaciones, en el bambuco “El Sotareño”, compuesto en 1928 por Francisco Diago:



Figura 4. «El sotareño», fragmento. 5

Aunque este bambuco tiene forma canción, con partes contrastantes y otras características más urbanas, ha sido incorporado por grupos folclóricos como parte de su repertorio tradicional. En el uso de instrumentos artesanales en conjuntos como las flautas caucanas o el conjunto de marimba colombo-ecuatoriano, frecuentemente se produce una “ambigüedad” en la afinación (al menos con respecto a una escala diatónica occidental), por la que se vuelve irrelevante si una canción se toca en modo mayor, en modo menor o en una mezcla entre los dos. Esto hace que en muchos casos el gesto en mención no tenga una sonoridad tan claramente pentatónica. El gesto $^7\text{^}5\text{^}4\text{^}3$ puede aparecer en estas músicas con sensible o con subtónica, con tercera mayor o menor, y en tonalidades mayores o menores. Estas combinaciones no resultan de una idea musical predeterminada, sino de aspectos mucho más prácticos, como la necesidad del marimbero de adaptarse al registro de la voz principal. Lo anterior se puede apreciar en el repertorio tradicional de música de marimba afro pacífica y en bambucos caucanos, tocados por ensambles de flautas de fabricación artesanal como “Rioblanqueño”.



Figura 5. Fragmento de «Rioblanqueño» en tonalidad menor. $\underline{6}$ Figura 6. Fragmento de «Rioblanqueño» en tonalidad mayor. $\underline{7}$

En los géneros y usos mencionados hasta ahora, el gesto $^7\wedge 5\wedge 4\wedge 3$ aparece sin ninguna relación aparente con algún contenido extra musical, sino más bien como un procedimiento estilístico que se puede usar con diferentes textos, formatos instrumentales, tonalidades etc. Este gesto probablemente se difundió desde el suroccidente del país hacia el centro y el norte, siguiendo las rutas del bambuco en el siglo XIX que sugiere el investigador Carlos Miñana (1997), y hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, empezó a aparecer en muchos ejemplos de música popular urbana, como bambucos-canción y pasillos tocados en instrumentos temperados y en contextos claramente influenciados por danzas de salón europeas. Ya en 1859, el gesto apareció en el muy estilizado “Bambuco” para piano de Manuel Ma. Párraga (aunque llegando a la tónica), pero se volvió especialmente recurrente hacia finales de siglo en piezas populares urbanas. El contexto en el que se escuchaban estos bambucos era el de las tertulias bohemias que fueron famosas entre la intelectualidad bogotana, como la *gruta simbólica*, o en recitales y conciertos abiertos al público. En cuanto al formato instrumental, estas piezas ya no eran interpretadas con flautas y tambores, como en las chicherías y fondas campesinas, sino con liras, estudiantinas y duetos de voces acompañados por cuerdas pulsadas como guitarra, tiple y bandola. Esto, gracias a una serie de estilizaciones realizadas por Pedro Morales Pino y algunos de sus seguidores, como Emilio Murillo y Alejandro Wills. Bambucos y pasillos, así re contextualizados, cuentan con letras elaboradas, frecuentemente tomadas de poetas consagrados, y asumen forma *canción* con una parte en menor y otra contrastante que modula normalmente a la paralela mayor.

Al usar este gesto en una tonalidad claramente menor, con la sensible alterada, y con un acompañamiento armónico funcional, resulta un gesto melódico característico y fácil de identificar, aún cuando aparezca extendido mediante la interpolación de otros materiales. Aquí aparece en un bambuco muy famoso de Emilio Murillo llamado “El trapiche”, y en un pasillo aún más famoso, de Julio Flórez llamado “Mis flores negras”.



Figura 7. «El trapiche», fragmento.



Figura 8. «Mis flores negras», fragmento.

Rítmicamente en este repertorio, es común encontrar dicho gesto en tres cuartos o seis octavos, con una síncopa en el cuarto grado, si se trata de bambucos. Además de la frecuente terminación en tiempo débil, este gesto ya contextualizado en músicas populares urbanas contiene otros elementos que dan una idea de las posibles significaciones que se pueden construir a partir de él: se trata de 1) un movimiento descendente, 2) principalmente en tonalidad menor con 3) una sensible que no resuelve, y 4) una finalización, no en la tónica sino en el tercer grado (ver fig. 6).



Figura 10. Fragmento del pasillo «Lágrimas», de Álvaro Dalmar.

Claro está, nada de esto quiere decir que haya una significación intrínseca de la estructura sonora. Lo que me interesa es mostrar cómo una cierta combinación de elementos musicales y textuales configura una simulación de la experiencia emocional de la melancolía, y que dicha simulación ha sido central para la creación de una representación reduccionista sobre las músicas andinas colombianas como frías y tristes. Un ejemplo ilustrativo es el ya mencionado pasillo “Mis flores negras” de Julio Flórez que llegó a ser grabado por Carlos Gardel.

Figura 11. «Mis flores negras», fragmento.

Como se puede ver en este ejemplo, tanto la música como el texto presentan la idea de un impulso energético que no llega a tener una conclusión afirmativa, sino que se disuelve dejando un “rastrosombrío”, lo cual permite establecer una correlación: El lugar semántico de flores negras en el poema, corresponde con el del gesto $\text{^7}\text{^5}\text{^4}\text{^3}$ en la melodía. Esta organización sintáctica va a aparecer reiteradamente en muchos otros bambucos y pasillos bogotanos compuestos entre 1890 y 1930. Los elementos más notorios son: 1) tonalidad menor 2) dueto de voces con *vibrato* expresivo, 3) textos relacionados con la idea de melancolía, tristeza o despecho 4) llegada a la subdominante y/o la dominante a través de una dominante secundaria, 5) pausas rítmicas antes de la resolución de la tensión, y 6) un movimiento cadencial que incluye el gesto $\text{^7}\text{^5}\text{^4}\text{^3}$ (normalmente con sensible alterada).

Los elementos mencionados no aparecen juntos como una coincidencia ocasional, sino que se observan reiteradamente relacionados entre sí configurando unos usos característicos que evidentemente no agotan las posibilidades de significación del bambuco, pero sí constituyen un marcador estilístico importante. Una mirada a los bambucos y pasillos transcritos en el muy influyente libro *Canciones y recuerdos* de Jorge Añez (1951) permite darse una idea de la consistencia de estas correlaciones. De las 27 canciones transcritas allí, nueve presentan el gesto $\text{^7}\text{^5}\text{^4}\text{^3}$ en tonalidades menores acompañado de dominantes secundarias a la dominante y de textos claramente relacionados con la idea de melancolía, es decir, el 36% de las canciones. No es una proporción baja si se tiene en cuenta la especificidad de los materiales descritos. Así, hay evidencias que muestran una relación consistente y reiterada entre la idea de melancolía, el gesto cadencial $\text{^7}\text{^5}\text{^4}\text{^3}$, la tonalidad menor, y el uso de dominantes secundarias, en algunos de los bambucos y pasillos que más difusión tuvieron durante las primeras tres décadas del siglo XX.⁸

Este conjunto de relaciones y su uso posterior en otras músicas permite sugerir la existencia de un *tópico de melancolía*, entendiendo el tónico musical en el sentido que le da Raymond Monelle (2000), como el producto de una convencionalización que se produce a partir de una relación icónica o indéxica. En este caso, la correlación reiterada de los elementos descritos con textos de tristeza, melancolía y despecho constituye una relación indéxica que al decantarse culturalmente puede ser usada como un tónico. Pero además la acumulación de tensión armónica y melódica, seguida de un gesto cadencial que no la resuelve satisfactoriamente en términos tonales, puede pensarse como ícono de una emocionalidad disfórica.

Además de la difusión fonográfica y posteriormente radial, la existencia de este tónico en la cultura se debe a su articulación con una serie de discursos que relacionaban la melancolía con la raza indígena y el bambuco con el “alma

nacional". Ya desde mediados del siglo XIX existía una producción discursiva dedicada a ensalzar este género, como el ensayo *El bambuco* de José María Samper (1868), o el poema del mismo nombre de Rafael Pombo (1872), y en estos textos se describe al bambuco como una expresión contradictoria y simultánea de melancolía y gozo. El investigador Harry Davidson llegó a identificar catorce fuentes diferentes entre los siglos XIX y XX que relacionan directamente el bambuco andino con la idea de melancolía (Davidson 1969: 95-99).

Por otro lado, hacia la década de 1920, los debates sobre la degeneración de la raza llevaron a intelectuales liberales y conservadores a considerar la melancolía y la depresión como un problema de salud pública y un obstáculo para el progreso. Se podría pensar que una cosa era el ánimo depresivo de una población demográficamente débil y otra muy distinta era la expresión musical melancólica. Sin embargo, el Ministro de Educación Luis López de Mesa decía que no podía desconocerse la influencia negativa sobre el organismo de la melancolía en la conversación y en el arte (López de Mesa 1970 [1934]: 21). En un sentido similar Gustavo Santos decía en 1916 que las llamadas "músicas nacionales" no eran del pueblo sino que eran una "floritura llorona" de artistas románticos de ciudad, que su tristeza era "la inconsciencia misma disfrazada de consciencia" y que esta música era "siempre perjudicial porque alimenta una enfermedad" (Santos 1978 [1916]: 299)

Por esta y otras razones, durante las primeras décadas del siglo XX hizo carrera en círculos intelectuales bogotanos la idea de que la semilla de una "música nacional" no podía buscarse en influencias africanas o indígenas sino en las apropiaciones que se hicieron de la tradición musical española. Por ello no es de extrañar que hacia los años 30 y 40 haya habido también un fuerte movimiento por defender los orígenes españoles del bambuco (Daniel Zamudio, Uribe Holguín, Gonzalo Vidal).

De esta manera, había una asociación no siempre explícita entre bambucos y pasillos urbanos de principios de siglo y el proyecto de nación hispano-católica, centralista y homogénea que venía construyéndose desde el movimiento de la Regeneración en la década de 1880. Pero no se trataba de cualquier bambuco o pasillo, sino aquellos compuestos y divulgados desde la intelectualidad bogotana, interesada, en palabras de Emilio Murillo, en "desmonotonizar nuestra música" (Azula et al. 2011:19). Este proceso de estilización y blanqueamiento del bambuco se ha explicado muchas veces (Ochoa 1997, Santamaría 2007). Lo que no se ha explicado es el papel que jugaron en dicho proceso sus materiales musicales concretos. La hipótesis que quiero defender es que la construcción del tónico musical de melancolía en bambucos y pasillos urbanos entre 1880 y 1930, fue una contribución *no verbal* a la construcción de unas representaciones sobre la música andina colombiana, que entrarían posteriormente en conflicto con la entrada en el país del capitalismo industrial.

Durante la colonia el país estaba dividido en regiones que eran administradas mayoritariamente según las lógicas de las haciendas mineras o ganaderas, y algunas de estas divisiones se mantuvieron hasta 1930. Pero a partir de esta década el país empezó a unificar su territorio y a avanzar hacia una incipiente industrialización. Este proceso estuvo acompañado por la consolidación de algunas redes de carreteras, el nacimiento de una industria cultural, el triunfo del liberalismo en 1930 y el conflicto bélico con el Perú en 1932.

Ahora bien, como lo señala el investigador Santiago Castro-Gómez, la implementación de una economía industrial no requería ya de campesinos sino de obreros que asimilaran el entorno urbano y estuvieran en condiciones de adaptarse a las reglas de juego de una fábrica, así como de consumidores que tuvieran el poder de jalonar la economía. Por ello este autor afirma que antes de que existiera un verdadero aparato industrial, debía ser creado un deseo por lo moderno en las poblaciones urbanas (Castro-Gómez 2009). En ese sentido se puede leer la aparición, por la misma época, de las primeras compañías fonográficas, como Discos Fuentes en 1934, y las primeras emisoras, como La voz de Barranquilla, en 1929.

¿Cómo se relaciona todo esto con los elementos musicales que he venido discutiendo? Desde inicios de los 40, en Bogotá se habían hecho intentos por "recalentar" el bambuco a través de la rumba criolla que proponían músicos como Emilio Sierra y Milcíades Garavito. A mediados de esa misma década, la cumbia y el porro, estilizados por Lucho Bermúdez, hicieron su entrada en los salones bogotanos de clase alta, desplazando una música andina que era percibida cada vez más como demasiado fría y melancólica. Unos años más tarde los mismos bambucos empezaron a modificarse. Aparecieron más piezas en tonalidades mayores, las letras se empezaron a concentrar en temas menos sombríos (cuando no en un optimismo nacionalista explícito), y el gesto cadencial $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ se convirtió en $\wedge^6\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ en tonalidades mayores. Muchos de estos nuevos bambucos y pasillos fueron producidos en Medellín, que durante los años 50 fue corazón industrial y fonográfico del país. Un ejemplo de estos se encuentra en el bambuco "La Ruana" (1951), todo un himno a la colonización antioqueña, las raíces hispánicas y la pujanza de la gente de Medellín. También se observa en "Campesina santandereana" (1950), "Mi casta" (1951) y otras canciones que, como bien dice Egberto Bermúdez (2008), se convirtieron en emblemas regionales.

Este proceso de cambio musical coincide con el período de violencia que inició en 1946 y se exacerbó con el asesinato de Gaitán en 1948. Cabe aclarar que la violencia era generalizada en las zonas rurales, pero rara vez tocaba a ciudades como Bogotá y Medellín, convertidas en polos de progreso industrial y fonográfico. Así como en los centros urbanos reinaba el optimismo, en los campos de medio país reinaba la guerra partidista.

¿Qué se oía entonces en zonas rurales en los años 50? Hernán Restrepo Duque, llama la atención sobre el hecho de que en el campo no se prefería el bambuco nacionalista que romantizaba al campesino, ni las cumbias y porros blanqueados por Lucho Bermúdez que se asociaban con los clubes de clase alta (1971:94). Lo que se oía en las zonas rurales, especialmente de Antioquia, era una mezcla extraña de tangos, corridos, rancheras y valeses y pasillos ecuatorianos que dio en llamarse música *guasca* o música de *carrilera*. ¿Qué tienen en común estos géneros para que hayan confluido en una mezcla así? Sobre esto sólo pueden aventurarse algunas hipótesis sueltas: El *ethos* melancólico del tango y el carácter narrativo y popular de los corridos tal vez ofrecían más oportunidades para la gestión emocional

Davidson, Harry (1969). *Diccionario folcl3rico de Colombia. M3sica, instrumentos y danzas*. Tomo I. Bogot3: Banco de la Rep3blica.

Garofalo, Reebee (2010). "Politics, mediation, social context, and public use". En: Sloboda y Juslin (eds.) *Handbook of Music and Emotion*. New York: Oxford University Press pp. 725-754.

Hatten, Robert(2004). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Hanslick, Eduard (1981). *De lo bello en la musica*. Buenos Aires: Ricordi.

Hern3ndez Salgar, Oscar (2012). "An3lisis de correspondencias entre m3sica y texto en el libro Canciones y Recuerdos de Jorge Añez. En busca del t3pico de la melancol3a andina en la m3sica colombiana" *Revista El Artista* No. 9.

L3pez Cano, Rub3n (2004). "Elementos para el estudio semi3tico de la cognici3n musical". [En l3nea]. <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html> (Acceso: 20 de abril de 2011).

_____ (2002). "Entre el giro ling3stico y el guiño hermen3utico: t3picos y competencia en la semi3tica musical actual". *Revista Cuicuilco* 9 (25).

L3pez de Mesa, Luis. (1970 [1934]). *De c3mo se ha formado la naci3n colombiana*. Medell3n: Bedout.

Mend3vil, Julio(2009). "Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafon3a andina y la invenci3n de la m3sica incaica". Ponencia presentada en el 54 congreso de la Society for Ethnomusicology. M3xico: SEM.

Meyer, Leonard (2001). *La emoci3n y el significado en la M3sica*. Madrid: Alianza.

Miñana, Carlos (1997). *De fastos a fiestas. Navidad y chirim3as en Popay3n*. Bogot3: Ministerio de Cultura

Monelle, Raymond (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Routledge

_____ (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.

_____ (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

Ochoa, Ana Mar3a (1997). "G3nero, tradici3n y naci3n en el bambuco". *A Contratiempo* No. 9 pp. 35-44.

Pombo, Rafael (2004 [1872]). "El bambuco" En: *18 poemas. Cuadernos de poes3a Colcultura*. Publicaci3n digital en la p3gina web de la Biblioteca Luis 3ngel Arango del Banco de la Rep3blica. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/pombo/pombo3.htm> [Consulta: 21 de Mayo de 2015]

Ratner, Leonard G (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. London: Schirmer Books.

Restrepo Duque, Hern3n(1971). *Lo que cuentan las canciones*. Bogot3: Ediciones Tercer Mundo.

Samper, Jos3 Mar3a (1868). "El bambuco" publicado originalmente en *El Hogar* Tomo I, No. 2. Disponible en l3nea: http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Folklor/Bambuco/el_bambuco_samper.php [No disponible consulta Mayo 21 de 2015]

Santamar3a, Carolina (2007). "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un an3lisis hist3rico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos". *Latin American Music Review* 28/1 pp. 1-23.

Santos, Gustavo(1978). "De la m3sica en Colombia". En De GreiffHjalmar y David Feferbaum (eds.) *Textos sobre m3sica y folklore. Bolet3n de programas de la radiodifusora nacional de Colombia*. Bogot3: Colcultura. pp. 292-302

Sargeant, Winthrop (1934). "Types of Quechua Melody". *The Musical Quarterly* 20/2 pp. 230-245

Sloboda, John y Juslin, Patrick (2010) *Handbook of Music and Emotion*. New York: Oxford University Press.

1. El presente art3culo se desprende de una conferencia dictada por el autor en el Conservatorio del Tolima el 2 de mayo de 2013.
2. Para un repaso hist3rico de diferentes usos pol3ticos de la m3sica Ver Garofalo 2010.
3. "Algo que est3 en lugar de algo m3s". Esta es la definici3n escol3stica del signo.
4. Ver los cap3tulos dedicados a mediciones de emociones en m3sica en Sloboda y Juslin (2010: 187-345).
5. Transcripci3n del autor seg3n versi3n incluida en el Cancionero Noble de Colombia, CD1 pista 29.
6. Transcripci3n realizada siguiendo la versi3n disponible en www.youtube.com/watch?v=vCulngHvrqI. Consulta 1 de abril de 2013.
7. Transcripci3n seg3n la versi3n incluida en en el CD Colombia, de Antonio Arnedo, pista 4.
8. En Hern3ndez (2012) realic3 un an3lisis de correspondencia m3ltiple con este corpus para observar la correlaci3n entre estos elementos musicales y textuales. Dicho an3lisis mostr3 que efectivamente existe en este repertorio una notoria tendencia a la agrupaci3n entre letras alusivas a emociones con valencia negativa y bajo nivel de actividad, tonalidades menores, dominantes secundarias al III o al V y el gesto mel3dico ^7^5^4^3 con la sensible alterada.