

## Análisis sociológico de la obra musical de Hernando Sinisterra

Luisa Ximena Zárate

2014-12-15

ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNANDO SINISTERRA



### INTRODUCCION

#### Lo sociológico:

La sociología del arte y de la música se presenta como una posibilidad de aproximación de estudio que supera las limitaciones que surgen desde disciplinas como la estética, la psicología, la filosofía o la antropología, a la hora de abordar estos fenómenos en toda su complejidad. En este sentido, la sociología de la música, en particular, abre espacio para el cruce disciplinar y para introducir el pensamiento crítico en el análisis de la producción musical de un momento determinado en la historia de una sociedad.

Desde una perspectiva marxista, en el sentido de su concepción materialista e histórica de los fenómenos sociales, la producción artística se ubica al nivel del resto de las producciones sociales y no la excluye de las relaciones sociales y de producción, ni de sus tensiones, las cuales establecen las formas simbólicas con las que determinado grupo social se identifica. De esta manera, es posible acceder a la comprensión del capital simbólico de una sociedad; al respecto, Néstor García Canclini anota en su libro *La producción simbólica*: “La convergencia entre conflictos artísticos y conflictos sociales deriva de la necesidad de cada clase de legitimar y afianzar el poder económico mediante la acumulación de capital simbólico [...] Para legitimarlo construye un discurso justificador a través de científicos, artistas y escritores afines, y también contribuye a formar el consenso mediante la imposición de idénticos materiales y procedimientos en la estructura y la superestructura” (Canclini, 1988:146).

Así entonces, y de acuerdo con el citado autor, a la sociología del arte le compete el estudio del proceso *de circulación social en el que los significados de las obras se forman y varían*, circulación que se da en medio de la lucha de clases.

Uno de los obstáculos que debe sortearse al momento de llevar a cabo un análisis de este tipo, consiste en presentar los acontecimientos de la vida social, política y económica en una relación accidental con el devenir histórico de la música. Para ello, no deberá atribuir como determinante de una producción musical solo la instancia económica o la clase social, pues evidentemente, influyen muchos otros factores y entre todos ellos surge una serie de intermediaciones, que constituyen al fin de cuentas, la clave para su comprensión.

Una de tales intermediaciones o factores es la ideología, que solo es posible develar a través de un estudio minucioso tanto del artista, como sujeto social, como de su obra. Lo anterior, lo expone Kurt Blaukopf en su texto *Sociología de la música*: “Interacción y contradicción entre todos estos factores, bajo el predominio del económico, será pues la manera general de manifestarse el desarrollo histórico-artístico y musical, cuyo esclarecimiento es tarea de la sociología” (Blaukopf, 1988:8).

De tal manera que se trata de una labor que exige contemplar la complejidad del fenómeno de una determinada producción musical y desentrañar el entramado de relaciones en su interior. De acuerdo con este autor, los factores económicos, políticos y sociales, más que influir en la actividad musical, determinan su esencia. Para ello, muestra cómo en las sociedades primitivas, el quehacer musical refleja claramente su uso social ritual, es decir, la estructura y

esencia musicales se corresponden con la estructura social. De allí entonces que la función social se constituya en una categoría esencial para comprender los nexos entre la estructura económica y la de la música.

Ahora bien, esa función social en las sociedades no primitivas, va a estar regulada por uno o varios entes de poder económico y/o político. Durante la Edad Media, por ejemplo, fue la iglesia el instrumento de estabilización ideológica y desde allí, se dictaban los parámetros internos de la música, o sea, se incidía sobre su esencia y estructura. Lo que allí sucede es una codificación de los sonidos en virtud de unos valores dominantes, codificación que trae consigo cierta jerarquización que impone un orden sonoro y unas maneras de ser de la música.

Más adelante, con el surgimiento de la burguesía como clase dominante, aparece el valor de lo bello en sí mismo. Se pasa de la sujeción a la iglesia, a la sujeción a un modelo económico (el capitalismo) e ideológico de esta nueva clase y el arte aparece como actividad autónoma. Al escindirse la música de las otras esferas de la vida social, es decir, al aparecer como campo profesional autónomo, la sociedad en su conjunto y la música en relación con el resto de actividades humanas es cada vez menos clara. Aquello que hasta la entrada del Renacimiento era evidente en la relación música-sociedad, deja de serlo y cada vez se torna más difuso.

En su afán de legitimarse y afianzarse en el poder, la burguesía acumula capital simbólico mediante la invisibilización y rechazo de formas musicales propias de las clases populares y modela el gusto hacia sus propios valores estéticos y sus códigos sonoros. La distancia que crea frente a las clases dominadas al confinar el arte al museo y la música a la sala de conciertos, genera resistencias y, entre estas y el capital simbólico de la burguesía, va a establecerse un sistema de mediaciones que es el que permitirá esclarecer aquello difuso de la relación entre música y sociedad en la modernidad.

Lo difuso no implica que haya dejado de existir la relación entre estructura social y económica y la estructura interna de la música, sino que permite analizar su transformación e implicaciones a lo largo de la historia.

Este trabajo intentará dar cuenta de los factores que determinaron la producción musical de uno de los más reconocidos compositores de música de aires nacionales en los primeros años del siglo XX, el maestro Hernando Sinisterra. Aunque popular en su época, este compositor hoy por hoy parece olvidado de las páginas de la historia musical del Valle del Cauca y del país, y es este hecho, precisamente, el que motiva y convoca este estudio.

## LA RELACIÓN MÚSICA Y ECONOMÍA: EL CASO SINISTERRA

[Imagen 1](#)

### Preámbulo

De acuerdo con Pierre Bourdieu y su teoría sobre los campos, éstos se constituyen como mediaciones críticas entre todos los agentes que los integran y las condiciones socio-económicas de su entorno y en tal sentido, se configura un campo como espacio de lucha entre fuerzas que ocupan diferentes posiciones y éstas a su vez determinan unos modos de ser y unas posturas que, en el caso de la producción cultural y/o artística se verán reflejadas en la obra. Así entonces plantea Bourdieu: “Primero, las determinaciones externas que pesan sobre los agentes situados en un determinado campo (intelectuales, artistas, políticos o compañías constructoras) nunca se aplican a ellos directamente, sino que solo los afectan a través de la mediación específica de las formas y fuerzas específicas del campo [...] Segundo, podemos observar todo un espectro de *homologías* estructurales y funcionales entre el campo de la filosofía, el campo político, el literario, etc. y la estructura del espacio social (o estructura de una clase): cada uno tiene sus dominantes y sus dominados, sus luchas de usurpación y exclusión, sus mecanismos de reproducción, y así sucesivamente” (Bourdieu, 2005: 161)

### El hombre y su tiempo

Hernando Sinisterra nació el 25 de marzo de 1893 y de su stirpe alude el diario *Despertar vallecaucano* en su número 41 de 1978: “en cuyo seno han visto la luz patricios eminentes, profesionales distinguidos, músicos o artistas de renombre y jóvenes ejecutivos que en sus distintas actividades han dado muestras de una virtud que parece ser innata en ellos: el talento” y otros tantos elogios a su abolengo recogidos en el libro de Octavio Marulanda “Hernando Sinisterra, huella y memoria”.

A este compositor le correspondió vivir una época decisiva en la configuración del que sería uno de los departamentos más prósperos de Colombia y vio venir la entrada de la tecnología del sonido y del transporte a gran escala con el ferrocarril del Pacífico. Esta empresa, forjadora del departamento del Valle, fue tutelada por la élite terrateniente e industrial que precisamente por lo mismo, constituía la clase dirigente de aquel entonces.

Esta familia de posición destacada mantenía costumbres heredadas del recién disuelto Estado del Cauca, cuyo centro cultural, económico y político era Popayán, de tendencia conservadora y de estructura jerárquica a semejanza del orden impuesto durante la colonia. Una de las prácticas más comunes de estas familias eran las llamadas “veladas”, en las que salían a relucir los gustos estéticos de tradición europea, en particular para Sinisterra, el repertorio pianístico de Chopin y Beethoven, pero también tenía inclinación por músicas de aires nacionales y de aquellos que llegaban con la radiodifusión desde el norte, como el Fox Trot, principalmente.

## [Imagen 2](#)

Lo anterior permite establecer que las prácticas culturales presentan correspondencias con la posición de clase, de allí que las tensiones entre clases también se manifiesten en el campo simbólico, bien para ejercer dominio sobre un lenguaje, o para subvertirlo; por tal motivo, lo que se muestra como producción cultural y/o artística es una forma “eufeminizada” de las luchas ideológicas entre clases. Cabe anotar que no se trata de deducir a priori tal o cual producción artística por una pertenencia a una clase, sino de analizar la postura subyacente en dicha producción, o sea, la carga simbólica e ideológica que compromete y, en esa medida, determina su posición en el campo de luchas entre clases.

## **LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE HERNANDO SINISTERRA**

### **Contextualización**

Se desconoce si Hernando Sinisterra tuvo en algún momento de su oficio un mecenas o un gestor institucional de su labor artística. Todo indica hasta el momento que trabajaba por cuenta propia, bajo iniciativas musicales propias, con presentaciones frecuentes en el Teatro Moderno con la Orquesta Cali amenizando funciones de cine mudo y colaborando con la emisora “La Voz del Valle”; haciendo “serenatas sorpresas” como director de la banda del Batallón Pichincha y de la orquesta Unión Musical; trabajando como director musical del proyecto “Molinos de Viento”, primera opereta que se realizó en Cali, obra del español Pablo Luna, de la que se realizaron nueve funciones en el Teatro Municipal con total éxito y ovación por parte del público, según lo señala Marulanda. Finalmente, participando en grandes producciones cinematográficas como “María”, de Jorge Isaacs, dirigida por un camarógrafo español residente en Cali de nombre Máximo Calvo, con guión de Alfredo del Diestro.

No obstante su prolija actividad, son contados los trabajos discográficos en los que es posible encontrar su obra y poco a poco fue olvidado por los exclusivos círculos sociales de Cali, y en ello, la llegada del conservatorio fundado por Antonio María Valencia jugaría un papel trascendental.

A pesar de su herencia hacia el gusto por la música europea, Hernando Sinisterra tenía predilección por los aires nacionales y los foráneos modernos venidos del norte del continente, lo que corrobora el maestro Luis Carlos Figueroa, quien a propósito de este compositor recuerda que era reconocido como un músico popular.

Con la creación del Conservatorio en 1933 se implementó una educación musical ortodoxa, metodizada, de alta calidad, y tecnificada, que divulgó aún más el estudio de la música de tradición europea en la ciudad, a la vez que proporcionó mejores condiciones de vida al músico de profesión. Sin embargo, abrió una brecha frente a los músicos de corte popular o empírico y respecto al folclor. Las élites de la ciudad cerraron su círculo estético en torno a la música académica impartida por escuelas de formación como el Conservatorio y muy calladamente, músicos como Hernando Sinisterra quedarían confinados a las reuniones familiares, de las que tiene gratos recuerdos su nieta Martha Lucía Roldán Sinisterra.

## [Imagen 3](#)

## Lo político y su obra

De acuerdo con los testimonios recogidos por Octavio Marulanda, Sinisterra se consideraba a sí mismo como liberal en términos políticos, aunque profundamente religioso; sus familiares llamarían a esta ubicación ideológica “una disidencia”, disidencia que se manifestaría en una de sus obras más reconocidas, la marcha “Relator”, compuesta en 1935.

Existe una relación intrínseca entre lo que sugiere la marcha “Relator” y el agrado político de las ideas liberales expresadas en el periódico El Relator, que circulaba por aquella época. Este diario apareció por primera vez el domingo 15 de octubre de 1916, circulando inicialmente los martes y sábados con cuatro páginas, en tamaño tabloide. A partir del número 16 aparece con frecuencia intermedia; el señor Hernando Zawadzky fue su editor y propietario. Dicho periódico sería posteriormente órgano oficial del liberalismo, de acuerdo con lo dispuesto por la convención liberal de finales de 1892, que había concedido gran importancia a la agitación política a través de la prensa. El editorial de manera general aludía a las restricciones legales originadas en el famoso artículo de la Constitución de 1886, que facultaba al gobierno 'para prevenir y reprimir los abusos de la prensa' hasta que se expidiera una ley de imprenta. Con base en esa norma se había dictado el decreto 151 de 1888, en el que se ordenaba actuar de conformidad con el Código Penal para reprimir los delitos y las 'culpas' de las distintas publicaciones impresas; éstas se clasificaban en 'subversivas', por causar alarma social, y en 'ofensivas', por perjudicar los derechos individuales. Aguilera Peña, Mario, Santiago Pérez y Carlos Holguín: Censura de prensa y responsabilidad presidencial. Revista Credencial Historia. (Bogotá - Colombia). Edición 31 Julio de 1992. GRANDES POLÉMICAS. Archivo digital Banco de la República de Colombia. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1992/julio2.htm> '); onmouseout='tooltip.hide();'>1\_

De esta obra se conservan dos partituras, una para piano y la otra para la orquesta que él dirigía y que estaba compuesta por flauta, clarinete, corneta, trombón, violín, violoncello, contrabajo y percusión. Es importante destacar la importancia que tenían las marchas para este compositor en su calidad de director de la banda militar del Batallón Pichincha de la ciudad de Cali.

Aunque esta obra tiene puntos comunes con las marchas de su época, se observan interesantes particularidades que hacen ver las influencias y gustos del maestro Sinisterra. Entre ellas se encuentran:

- . No posee la forma ternaria característica de las marchas A-B-A, donde B es generalmente un trío.
- . Entradas o introducciones moduladoras para cada parte.
- . Termina en una armonía lejana a la tónica.
- . Ornamentos característicos de la música española.

Cada marcha del maestro Sinisterra posee una estructura armónica diferente, lo cual demuestra que no componía con un modelo establecido y que más bien buscaba diferentes recursos formales. Por ejemplo, en la marcha “Tren expreso” introduce un trío, pero no como parte central, sino como parte final. Toda la obra está en Sol mayor, pero resuelve al VI en A y B y solo en C (trío) termina en tónica. “Zaza” es otra marcha, en la cual, a diferencia de “Relator” y “Tren expreso” el compositor pide que se vaya al comienzo (da capo) después de acabar la parte C; además, las partes manejan una relación armónica por quintas, de la siguiente manera A: Re, B: Sol y C: en Do, con una relación bastante lejana armónicamente entre A y C.

La armonía de “Relator” es la siguiente: en la parte A: Mi bemol mayor, B: Si bemol mayor y C: Sol mayor; corresponde armónicamente a la tonalidad de la siguiente manera: Tónica I, Dominante V Mediante mayor III. Esta característica armónica en sus marchas y en algunos de sus pasillos y danzas evidencia una clara libertad a la hora de componer. En otras palabras, la estructura musical no estaba sujeta a ningún patrón o canon estilístico; su obra podría catalogarse de “ecléctica”, al poseer también influencias fuertes de aires como el pasodoble.

Sinisterra maneja una ornamentación muy recurrente, tanto en sus marchas como en sus pasodobles:

### [Imagen 4](#)

Otra parte que acentúa la influencia de la música española es el puente o transición que ocurre antes de ir a la última parte:

### [Imagen 5](#)



La estructura de esta obra deja en evidencia una postura ideológica que se aparta de su herencia criolla definida fundamentalmente hacia la preservación de una estética musical centroeuropea de corte romántico; en ella, Sinisterra se toma la libertad de “jugar” con elementos armónicos y estilísticos provenientes de diferentes aires y procedencias. En tiempos en que la formación académica y formal de la música llegada de la mano con Antonio María Valencia se convertía en la “moda” de las élites caleñas y más aún, en tiempos de agitación bipartidista, las ideas musicales subversivas al orden impuesto por el pensamiento conservador, tan característico de nuestro país, constituirían un factor de exclusión, lo que en términos de la citada teoría de los campos de Bourdieu implica que la producción musical de Sinisterra se ubica ideológicamente en aquel que lucha por el dominio del lenguaje simbólico.

Pero la evidencia no se agota en esta obra; otra de sus piezas más populares es el fox trot “Sajonia”, obra compuesta alrededor de los años 30 que, al igual que “Relator”, fue una pieza de uso comercial.

La moda de ritmos extranjeros en Cali alimentó el empleo de dichos aires en las composiciones del maestro Sinisterra y en las de otros reconocidos compositores nacionales populares como Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Jerónimo Velasco, entre otros, las cuales alternaban con otras de aires colombianos de la zona Andina. Así por ejemplo, dentro de su repertorio se cuentan nueve fox trot, siete marchas y cinco pasodobles.

Estos ritmos, de gran demanda por los sectores populares del país, llevaron a que los músicos no inscritos en el paradigma compositivo formal de Occidente, hallaran una fuente de ingresos y se convirtieran, algunos, en compositores por encargo para empresas comerciales. Cabe recordar que, si bien las composiciones se inscriben en lo popular, la formación y tradición musical -por lo menos para el caso de Hernando Sinisterra- era de tendencia europea, como era lo típico de la burguesía colombiana; ello explicaría el manejo de los recursos expresivos tan propios de la ópera, por mencionar un caso.

Uno de tales ritmos es el Fox Trot, que nace entre 1910-12 en Estados Unidos, es un baile de salón popularizado por las películas estadounidenses. Entre sus orígenes se encuentra el Ragtime. Tiene un ritmo a 4/4 y se baila parecido al vals, con movimientos largos y continuos a través de la pista. Hay dos variantes según la velocidad de ejecución: el Quickstep, el cual es rápido, y el Slowfox, que es lento; éste nace por los años 20 y su baile se diferencia del Quickstep por su elegancia y dificultad. En una Encíclica de 1922, Pío XI condena el lujo, las modas y las danzas de posguerra, entre ellas el Tango, el Jazz, el Ragtime, el Fox Trot y el Charleston. De allí se comprende entonces la exclusión que durante mucho tiempo se hizo de estos ritmos en los círculos de la élite colombiana, tradicionalmente conservadora y seguidora de la iglesia católica.

Tal como se expuso en la introducción, el Valle del Cauca vivía a principios del siglo XX un auge de la industria y el comercio que, como sectores de la economía, juegan un papel fundamental para comprender el movimiento de una sociedad a partir de su esfera material. Entendiendo además que cada esfera tiene su propia dinámica, en el mismo año de la encíclica, en la ciudad de Cali, Hernando Caicedo construía la *Compañía Cervecería Alemana Los Andes*, que a partir de 1924 cambia su razón social a *Cervecería Los Andes S.A.* Allí se producen las marcas *Andes*, *Sajonia*, *Tres Escudos*, *Gloria*, *Hércules*, *Alferez*, *Malta Andes*, *Yale* y *Cóndor*. Esta empresa quedaba contigua al edificio del Cuartel del Batallón de infantería Pichincha, construcción iniciada en 1903 por el General Lucio Velasco Borrero. Estos edificios se demolieron para dar lugar al que sería el gran Parque del Centenario, pero donde se construyeron finalmente, en medio de críticas, el edificio del Centro Administrativo Municipal y la sede del Consejo Municipal en 1965.

*Sajonia*, una de las cervezas producidas por la mencionada cervecería, costaba por los tiempos de Sinisterra 15 centavos y a este reconocido compositor le fue delegada la misión de elaborar una propaganda musical para promocionar el producto.

Sajonia es una muestra del dominio musical que tenía Sinisterra para generar emociones particulares con su música, ya que la armonía y la melodía están vinculadas con la letra, de forma que el mensaje se resalta y es más sugestivo. La primera parte está en Do menor, una tonalidad relacionada, sobre todo en la música colombiana del primer cuarto de siglo, con la nostalgia y la tristeza.

El foxtrot “Sajonia”, al igual que varios foxtrot de este compositor, como “Rayito de sol”, “Alisina *Alisina* es otro de los jingles que hizo el compositor, esta vez para un empresa de cosméticos y su crema de cabello femenino. En ambas composiciones se puede apreciar una simpleza que facilita la retención melódica y la letra; estas dos obras, elaboradas en la década del 30, constituyen unas las primeras utilidades comerciales de la música en Colombia.’ onmouseout=’tooltip.hide();>2\_’ y “Aurora”, están compuestos sobre una estructura formal y armónica bastante convencional; forma binaria: cada uno tiene dos secciones A y B, a veces con cambios a la relativa mayor o menor, o a la paralela mayor o menor según la tonalidad y en ocasiones, como es el caso del foxtrot “Aurora”, no hay cambio de modo.

## Imagen 6

En esta frase, cuando aparece la sección de subdominante o IV, sorprende la armonía quieta de I y V; es importante destacar la palabra que el compositor anotó precisamente en esa armonía: Dolor, dándole cierto acento melancólico que se precisa en este caso para vender una bebida alcohólica. Otro recurso que utiliza el compositor es el registro en la parte que sigue: *porque con su esencia angelical*; el compositor utiliza un registro agudo y logra que esta frase se destaque de igual manera.

Otro ejemplo de la utilización expresiva de la armonía ocurre en esta parte:

## Imagen 7

Aquí se destaca la palabra “amor”, ya que es la primera vez que suena la relativa mayor en la obra; este tipo de uso de la armonía y registro se encuentra en otras partes de la obra y justamente en los momentos en que la letra precisa llegar más al público.

Aunque para este periodo la radio en la ciudad de Cali era todavía un lujo y transmitía solo pocas horas al día y, aunque su principal función era informar sobre los acontecimientos de orden público dadas las coyunturas políticas de aquel momento, los empresarios se percataron de los beneficios de la propaganda en la prensa y se interesaron igualmente por la radio, de allí la incursión en el “jingle”.

La participación del maestro Sinisterra en este tipo de proyectos deja ver la situación y el quehacer de los músicos dedicados a los aires populares en momentos en que las élites nacionales intentaban configurar una idea de nación desde su visión de mundo, que primordialmente era de inspiración centroeuropea. Deja ver igualmente, una composición muy bien lograda y claramente influenciada por elementos musicales provenientes de Europa, una estructura que por momentos rompe los patrones compositivos clásicos, para dar cabida a variados recursos expresivos, como en el caso de “Relator”, obra compuesta para el periódico del mismo nombre, y en el que la estructura musical guarda coherencia con las ideas políticas liberales allí divulgadas, en tanto rompe con esquemas compositivos clásicos. En otros momentos, la estructura de las composiciones atiende a las intenciones narrativas y a la emotividad que deben causar las mismas en un público, como en el caso de su encargo para la cerveza *Sajonia*.

En síntesis, la producción musical de este compositor denota una resistencia al orden que se imponía desde la clase a la cual pertenecía, tanto por la estructura y temas de la misma, como por el público al que era dirigida (sobra decir que la cerveza en nuestro país ha estado siempre asociada por su uso y valor con las clases populares y proletarias). De modo pues, que se observa esa profunda “disidencia” del maestro con el fino linaje de su apellido.

## **Consideraciones finales**

La vida y obra de Hernando Sinisterra por un lado, y el contexto social del país en la primera década del siglo XX por otro, ponen de manifiesto un campo de fuerzas en permanente tensión y en donde el arte, a través del lenguaje simbólico, va a develar la lucha de clases y los conflictos propios de sus distintas visiones de mundo. En ese sentido, la obra de Sinisterra deja al descubierto no solo tales tensiones, sino todas las mediaciones e interrelaciones entre la base material o estructura económica dominante en una sociedad y las representaciones que los sujetos hacen de ella, así como la manera en que la expresan.

La que podría llamarse una contradicción entre la producción musical y el contexto socio-económico en el que se desenvolvía su familia, no es más que la forma refleja de la lucha de dos visiones de mundo, una por mantener su estatus, otra para resistirle y subvertir el orden. En tal sentido, el desplazamiento y el olvido sistemático de la obra de Hernando Sinisterra, en virtud de la visión academicista del Conservatorio, se corresponde al menosprecio por la música popular, tanto de aires nacionales, como foráneos del resto del continente, calificada como menor en relación con la centroeuropea de tendencia clásico-romántica. Aquí entraría a jugar un papel decisivo la iglesia y sus disposiciones frente al arte y en particular frente a la música.

Fue así como la academia, en concordancia con el pensamiento de la burguesía conservadora, hegemónica en el país desde el nacimiento de la República, cerró la puerta a las expresiones musicales populares a partir de un discurso descalificador en términos musicales formales y a través de la asociación con el “caos” y la idea de pueblo como masa desprovista de gusto; este hecho produjo una brecha profunda e insalvable entre el conocimiento de la música

académica y la formación en torno a la música popular, lo cual tal vez pueda explicar por qué el proyecto de un nacionalismo musical en Colombia nunca pudo concretarse, a diferencia de países como México o Brasil, y por qué aún hoy, la inclusión de la música popular en espacios de formación como los conservatorios, sigue generando tanto debate.

Más que rescatar la memoria de Hernando Sinisterra, este trabajo intenta comprender las razones que llevaron a su olvido, teniendo en cuenta que fue uno de los compositores con mayor reconocimiento en las primeras décadas del Siglo XX. Dicha comprensión parte de la base de que la música, en tanto campo en los términos que lo propone Bourdieu, guarda homologaciones con el campo de las luchas de clases, es decir, que la producción musical constituye una de las tantas maneras de representar una postura frente a las condiciones materiales de existencia en una sociedad en particular y en un momento específico de la historia.

Para cerrar, unas palabras de Marx: “[...] los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material modifican también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia” C. Marx y F. Engels. (1959) *La ideología alemana*. Ed. Pueblos Unidos. Montevideo. Pp. 25-27.’;’ onmouseout=’tooltip.hide();’>3

## Bibliografía

Aguilera Peña, Mario. (1992). Santiago Pérez y Carlos Holguín: Censura de prensa y responsabilidad presidencial. En *Revista Credencial Historia*. (Bogotá - Colombia). Edición 31 de Julio. GRANDES POLÉMICAS. Archivo digital Banco de la República de Colombia.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1992/julio2.htm>

Blaukopf, Kurt. (1988). *Sociología de la música: introducción a los conceptos fundamentales con especial atención a la sociología de los sistemas musicales*. Madrid: Real Musical.

Canclini, Néstor. (1988). *La producción simbólica*. México: Siglo XXI Editores. Bourdieu, P., Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Marulanda, Octavio. (1993). *'Hernando Sinisterra, Huella y Memoria'*. Colección Nuestra Música, Volumen I. Fundación Promúsica Nacional de Ginebra Funmúsica. Ginebra, Valle.

Marx, C. y Engels, F. (1959). *La ideología alemana*. Montevideo: Pueblos Unidos.

1. Aguilera Peña, Mario, 'Santiago Pérez y Carlos Holguín: Censura de prensa y responsabilidad presidencial'. [Revista Credencial Historia](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1992/julio2.htm). (Bogotá - Colombia). Edición 31 Julio de 1992. GRANDES POLÉMICAS. Archivo digital Banco de la República de Colombia.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1992/julio2.htm>

2. “Alisina” es otro de los jingles que hizo el compositor, esta vez para un empresa de cosméticos y su crema de cabello femenino. En ambas composiciones se puede apreciar una simpleza que facilita la retención melódica y la letra; estas dos obras, elaboradas en la década del 30, constituyen unas las primeras utilizaciones comerciales de la música en Colombia.

3. C. Marx y F. Engels. (1959) *La ideología alemana*. Ed. Pueblos Unidos. Montevideo. Pp. 25-27.

---

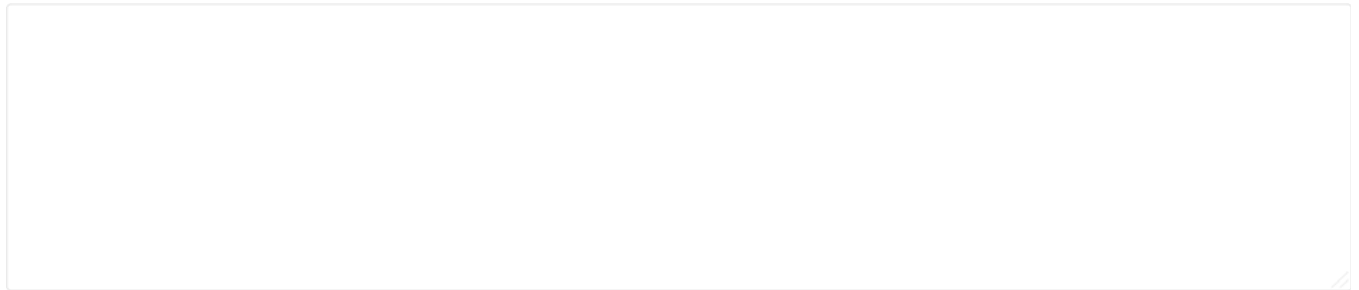
0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image



Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958