UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

EL TIPLE, “INSTRUMENTO MUSICAL ACOMPañANTE”. La invención de la nación, un caso de memoria visual de lo popular en Colombia, 1886-1910

Hugo Alonso Urrego Arias

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria

Director Alejandro Tobón Restrepo, Universidad de Antioquia

Codirector Alberto Pérez, Universidad Nacional de La Plata

La Plata, 10 de diciembre de 2020

Resumen

El objetivo de esta investigación es analizar y reconstruir, a partir de un recorrido por fuentes principalmente visuales que marcan la aparición y el despliegue de un instrumento musical colombiano llamado tiple, la tensión entre memoria popular e historia oficial en el proceso de formación estatal nacional en Colombia entre 1886 y 1910. Son diversos los escenarios que aquí son descritos desde la historia gráfica de Colombia entre los siglos XIX y XX. Dicho ejercicio descriptivo hace visibles numerosas manifestaciones, desarrollos y conflictos que contribuyeron silenciosa pero inobjetable a la constitución de “lo nacional” como imaginario de un país sumido en complejas diferencias y contradicciones.

El abordaje de fuentes primarias referidas al tiple colombiano en representaciones iconográficas, pictóricas y fotográficas de época es luego cruzado con otros documentos literarios, políticos o escritos en la prensa del momento, proponiendo con esto una lectura que confronte y obligue a la revisión algunas teorías y textos sobre la ideología de formación de un Estado nación colombiano en general, y sobre la aparición, desarrollo y cambio técnico y morfológico del tiple en Especial. La iconografía presentada permite observar no solamente los usos del instrumento y los contextos en los cuales sonaba, sino también el modo como los tipos, costumbres y escenarios para su puesta en escena reflejaban la tensión constante entre lo oral popular y lo oficial escrito, obligando a establecer pares coyunturales no muy tenidos en cuenta en la historiografía colombiana, como el desplazamiento del campo a la ciudad, la ambigüedad ideológica común a los partidos liberal y conservador, la resistencia del artesanado y su posterior y obligado paso a integrar la creciente masa obrera de principios de siglo XX en el país, empujados por un proceso de reproductibilidad técnica que afectaría sin excepción el intercambio económico y las variables artísticas y culturales populares de intercambio entre la población.

Dado el caso, y aunque no sea un asunto que toque directamente con la historia ‘reciente’, el esfuerzo puesto en esta investigación ahonda en la relación entre historia y memoria y en las posibilidades que esta tiene cuando es aplicada a procesos de largo aliento, específicamente a la constitución del relato oficial de la nación colombiana, potenciándolo desde un lugar poco visitado, el de la memoria popular.

Palabras clave: Tiple, imágenes, Estado nación en Colombia, encuadramiento de la memoria, oralidad, cultura popular, pueblo.

A Andrea Idárraga, siempre...

Contenido

Introducción.....	1
Antecedentes	3
Fuentes y representaciones.....	5
Marco crítico e historiográfico	8
 Capítulo I. Antecedentes del tiple colombiano en representaciones pictóricas y literarias del siglo XIX.....	14
Tiple como enunciado, tiple como objeto	17
Imágenes de tipos y costumbres. Múltiples escenarios, un solo cuadro.	28
Artesano o artista ¿pieza costumbrista, pieza única?	36
Lo literario, encuadramiento de lo pictórico	48
 Capítulo II. La Constitución de 1886 y los avatares de un ideal hegemónico de “lo nacional” en Colombia.....	56
Lo popular y lo oficial, un camino de ida y vuelta.....	56
El tiple, o una convención subversiva de “lo nacional”	65
Regeneración y degeneración. Nacionalismos y memorias de lo popular en Colombia	75
Los métodos	87
 Capítulo III. Estado nacional, memoria popular y reproductibilidad técnica.....	96
La constante variable de la guerra.....	96
Memoria y conflicto de representaciones. Oralidad, lengua escrita y reproductibilidad técnica en la música popular andina colombiana	106
Cambios en la experiencia de las clases populares	126
El campesino urbanizado	126
El artesano obrero	136
Los hombres del <i>centenarismo</i>	146
 Conclusiones	159
 Bibliografía	165
 Imágenes.....	177

Introducción

En su artículo 1º, la ley 997 de 2015 en Colombia, “declara Patrimonio Cultural y artístico de la Nación el Tiple y lo exalta como instrumento autóctono Nacional (...) como símbolo y expresión de nuestra música y folclor.” No deja de ser contradictorio un pronunciamiento ‘oficial’ que reitera, a partir de un instrumento ‘autóctono’, de raíz popular, una imagen que se creía superada, en la que éste figura como acompañante de campesinos, serenateros, artesanos, de gente pobre. Esta tesis intentará analizar cómo dicho instrumento, inserto en prácticas del pueblo desde el siglo XIX hasta comienzos del siglo XX, fue luego tomado como referente de lo nacional en la región andina.

En dicho análisis se recurrirá a fuentes visuales que presentan el problema de observar un instrumento que en su origen tuvo muchos nombres, o bien de explicar por qué varios instrumentos obedecían al llamado de un nombre único. La oscilación entre lo semántico y lo físico es propia de manifestaciones de este tipo, y quizás por ello es mayor la dificultad cuando se encuentran coincidencias formales en muchas representaciones del tiple cuando sólo algunas hacen alusión directa a ese nombre. Contrario a las fuentes visuales, las publicaciones de época que hacen mención de este objeto describen, además de sus características, las prácticas que acompañaban y el perfil social de quienes lo tocaban, construyendo un mapa de la región andina colombiana, donde más se lo encuentra. Fuera del tiple, aparecen otros instrumentos con la misma raíz.

El cruce de lo visual con lo literario se tomará como un paralelo del encuentro entre lo oral y lo escrito. En dichas fuentes se hallan elementos de tensión que enriquecerán la discusión planteada, siendo su uso señal de cómo la cultura oficial, en su afán de construir una ideología de la identidad, puso sus ojos sobre lo popular ¿Qué es lo que motivaba, en ese momento, a la elite a tener en cuenta esas manifestaciones, usualmente ‘mal vistas’? ¿En qué indicios puede localizarse ese proceso de asimilación de expresiones populares como referentes identitarios de ‘lo nacional’?

De las lecturas que describen el paso de un siglo a otro en la cultura popular de los Andes colombianos, sólo puede concluirse que el tiple, tal y como es conocido hoy, no es el mismo instrumento del siglo XIX. Su forma actual sólo puede ser el resultado de múltiples mezclas y posibles variables que pudo tener desde 1835, fecha de la primera pintura conocida en la que aparece, hasta los primeros años del siglo XX, en que comienza a ser incluido en grabaciones discográficas, y a ser integrado en conmemoraciones del primer centenario de la independencia.

Es por eso que el objeto central de ese relato, en la primera parte de esta tesis, esté en la clase baja, y haga parte de un conflicto de intereses políticos entre facciones regionales. Podría incluso decirse que el tiple, no negando rasgos comunes con instrumentos llegados de afuera, alcanza su forma hoy conocida durante el proceso de formación estatal-nacional en Colombia, proceso observado por diversos agentes interesados en tomar esas prácticas colectivas como un referente de identidad, con el ánimo de acapararlas como material ideológico.

Una segunda parte se ubicaría entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. La movilización popular configuró perfiles sociales como el campesino, el minero o el artesano, que siempre tenían a la mano un tiple, sin brindar referente alguno sobre su origen, concepción, o sobre su uso como acompañante, en la fiesta o en la guerra. El discurso hegemónico nacionalista, queriendo idealizar el mundo campesino, construiría un relato no exento de prejuicios de clase y posturas paternalistas.

En una tercera instancia, se mostrará como las experiencias artesanal y obrera encajan con las proyecciones que desde finales del siglo XIX supuso el avance industrial, y de ahí la “reproductibilidad técnica” de obras de arte. El perfil del campesino, avasallado por el proceso de urbanización del país, pasará intempestivamente de ser ejemplo de lo que no se debía ser en el siglo XIX, a ser uno de los mayores referentes identitarios del nuevo siglo. Con el tiple como acompañante, la industria del disco como dispositivo de reproducción técnica de músicas en los Andes colombianos integrará la memoria popular campesina a la cultura oficial.

Visto así, el relato de formación de este instrumento es también un relato de ascenso social en el que, conforme se aleja de las masas populares y se acerca a círculos cerrados de la cultura letrada, es tomado como símbolo de la identidad nacional. Pero el asunto no es tan predecible como parece. Son varios los antecedentes históricos en los que la cultura popular tuvo un papel preponderante. Añadido a esto, entre las representaciones visuales y literarias se hace visible una fluidez que habla del intercambio entre lo popular y lo oficial. Por último, el edificio historiográfico construido alrededor de la cultura popular y sus expresiones específicas en los Andes colombianos durante todo el siglo XX perpetuaría el sistema oficial de representaciones que inauguró la constitución de 1886, dejando por fuera otras perspectivas de análisis igualmente válidas. Antecedentes, representaciones y marco historiográfico serán brevemente presentados.

Antecedentes

La consolidación del Estado nacional colombiano, entre los siglos XIX y XX, trajo serias contradicciones. El ideario conservador de la constitución de 1886 proclamó la defensa del catolicismo y de todo aquello heredado de España. Religión y lengua se debían preservar de la incursión del modelo económico, industrial y comercial en auge en ese momento. En este escenario de control moral, al tiempo que de libertad económica, la Colombia rural del siglo XIX mantuvo muchos de sus rasgos durante el siglo XX. La vida material en el campo y en pequeñas poblaciones estuvo por mucho tiempo atravesada por variables diversas, pero de honda raíz.

Una de esas variables agrupa dificultades geográficas, de influencia directa en el comercio, las comunicaciones y la infraestructura. De igual modo, el orden de clase, moral y social mantenía condiciones propias del pasado virreinal, sosteniéndose sobre preceptos como el blanqueamiento, la preservación de un *status* europeo dado por el apellido, el reconocimiento social dado por la prestancia económica, y la tenencia de la tierra, mantenida sospechosamente por la colonización o la usurpación de territorios ya domados por campesinos, mestizos, indígenas y negros. Gente pobre.

De esta mezcla entre el aislamiento geográfico, la riqueza y la tenencia de la tierra en manos de gente *criolla*, surgieron convicciones políticas alimentadas por la relación con dicho sentimiento colonial. Estar cerca consistía, como ya se mencionó, en defender el legado español, puesto sobre todo en el credo católico y en la lengua escrita, mientras que estar lejos describía no sólo la distancia que separaba el grueso de la población de los centros del poder político y religioso, sino también en poner dichos elementos en balance con otros, como la acumulación de riqueza y la apertura de rutas comerciales con países distintos a España, buscando así allanar otro camino en lo cultural, asunto contraproducente para quienes velaban por un sistema arraigado en lo hispánico.

En el mapa social colombiano de entonces, el credo ilustrado y liberal del progreso iba a ser el enemigo más poderoso del credo católico y conservador de la tradición española. Es sugestivo entonces ver cómo en un país donde todos eran católicos, y al mismo tiempo aspiraban a un ascenso social posible sólo por medio de formas de acumulación de riqueza distintas a la tenencia de la tierra, se construyera un cuadro de filiaciones políticas basado en la contradicción de subjetividades. Así, el liberal iba a atacar al conservador por no permitir el progreso del país, mientras que el conservador acusaría al liberal de atentar contra las instituciones tradicionales. No importaba si fueran conservadores o liberales, si eran blancos, de buena familia, educados, ricos y adscritos a las pocas instituciones de rol preponderante. El resto de la población era integrado a uno de dichos partidos por decisión del patrón para quien trabajaban, o en su defecto el párroco del pueblo.

Esa contraposición de clase, en la que el sujeto situado en la base, sin tierra, sin formación, y con la piel oscurecida, no podía decidir por sí mismo, sirve en esta tesis como apoyo del argumento del “encuadramiento de la memoria”, dispositivo con el cual la cultura oficial controla, por medio del credo, la lengua escrita y la riqueza, el grueso de la población, restringiendo el acceso a dichas instancias y haciendo uso de ellas en defensa de intereses de partido. Aquí aparece la más constante de las variables en el proceso de formación estatal de Colombia, la guerra.

Ese cuadro social propio del siglo XIX será luego puesto en una situación radical de apertura, de recepción y de pretensiones sociales a gran escala a comienzos del siglo XX (Nora, 1984), suscitada por el auge técnico e industrial. A comienzos del nuevo siglo, el país vería acelerar su incursión al ámbito internacional de la industria y del intercambio comercial. Esta circunstancia implicaría la participación de múltiples agentes sociales y culturales, y la consideración de su legitimidad como ciudadanos dentro del nuevo orden estatal. El tiple, sin dejar de ser un instrumento musical popular, aparecía en todas estas instancias, siendo constantemente reclamado por una cultura oficial en busca de símbolos de lo *nacional*, y mostrándose como objeto que hacía parte activa en la reproducción técnica de repertorios musicales antes propios de la memoria oral.

Fuentes y representaciones

El relato del tiple tiene un origen oral popular en el siglo XIX, característico de prácticas artesanales y musicales en la vasta región de los Andes colombianos, puesto en medio de contradicciones y contrastes del orden conservador decimonónico y del advenimiento del comercio a gran escala y la reproductibilidad técnica. Este escenario justifica y respalda el esfuerzo de analizar, desde un conjunto de representaciones visuales construido alrededor de dicho instrumento musical, las tensiones que existieron (algunas aun existen) entre la historia y los estudios de memoria en Colombia, teniendo como período central el comprendido entre 1886, año de la puesta en vigor de la constitución conservadora, y 1910, fecha del primer centenario de la independencia del país.

La construcción del *corpus* ha consistido en articular fuentes iconográficas y visuales, como dibujos, pinturas, caricaturas, grabados y fotografías aparecidas entre 1835 y 1910, con el análisis de rasgos intrínsecos que allí se presentan, y que reflejan las relaciones sociales, de género, clase y *status*. Junto a lo que sugieren las imágenes y las descripciones literarias, teniendo siempre en común la presencia del instrumento musical, aparecen rasgos externos que muestran la posibilidad que cada pieza tenía de convertirse en objeto de recepción o de intercambio, y con esto, de insertarse en una dinámica de reproductibilidad técnica.

Al tener en cuenta antecedentes que se remontan a la cultura visual desde 1835, además de tratar tangencialmente desarrollos posteriores al centenario, en el período estipulado se definen, aunque tardíamente, referentes identitarios e ideológicos para el Estado-nación colombiano. Desde mediados del siglo XIX se conocen las primeras representaciones y descripciones, tanto visuales como literarias, del tiple colombiano. Al *corpus* de pinturas, dibujos, ilustraciones, grabados y caricaturas se suma una considerable cantidad de crónicas en las que se describen diversos cuadros de sociabilidad donde éste aparece. A partir de dichos dispositivos y representaciones es posible señalar diferencias entre la cultura popular y el estamento oficial, haciendo uso de categorías críticas del discurso histórico, como la memoria y la identidad colectivas, teniendo presente que dicho instrumento figuraba como acompañante de actores congelados en escenas pintorescas donde es posible hallar múltiples contradicciones entre ambas instancias, que se harían más visibles a la luz de elementos que llegaron en los albores del siglo XX.

Es un propósito de esta tesis rastrear el modo como la reproductibilidad técnica de obras de arte, en tanto que fenómeno global, influyó de manera directa en memorias vinculadas a la cultura popular. Para llevar a cabo este punto es necesario describir qué implicó los cambios en algunas formas de representación de la cultura popular colombiana, debidos a nuevas formas de reproducción técnica, en el paso del siglo XIX al siglo XX. Esto explica, entre otras cosas, la rápida acumulación de imágenes, en cantidad y en diversidad, a finales del siglo XIX. La fotografía, los métodos de aprendizaje, la música escrita, y las primeras producciones discográficas en el exterior mostraron cómo un grupo reducido de políticos, artistas y músicos, aprovechando los primeros cien años de la independencia como plataforma ideológica, tomaron ese ya crecido acervo cultural popular para presentarse y ser reconocidos como referentes identitarios. Así, es cómo el tiple estuvo involucrado en representaciones visuales y en dispositivos tradicionales de la lengua escrita, incluyendo la partitura desde fines del siglo XIX, y en experiencias pioneras de la industria discográfica. El esfuerzo consiste pues no sólo en integrar las piezas visuales al cuerpo del texto,

como testimonio que convalide lo expuesto en el análisis, sino también en construir un diálogo crítico a partir de lo que cada imagen sugiere, según el período histórico tratado. El *corpus* total arroja una cifra de 58 piezas, entre dibujos a lápiz, pinturas, grabados, caricaturas y fotografías.

Aunque la correspondencia de cada una de estas imágenes con su período se mantiene, debe advertirse la aparición de una fotografía en 1867, que fue una de las primeras tarjetas de visita elaboradas en el país. Hay piezas pictóricas cuya elaboración emula postulados románticos del siglo XIX, así hayan sido pintadas en el siglo XX, como “Horizontes” de Francisco Antonio Cano (1913), o “El cuarteto” (1919) y “Camino del mercado” (1926) de Eugenio Zerda. Entre las caricaturas, tres de ellas ofrecen los testimonios más recientes: “La voz del terruño” de José *Pepe* Gómez (1929), y dos caricaturas elaboradas por Ricardo Rendón en 1930, “Alto Turmequé” y “Escena chibcha”. La inclusión de estas piezas, muy posteriores al período de corte, obedece a que en dos de ellas aparece Emilio Murillo, personaje definitivo en la concepción de lo que hoy es llamado Música Andina Colombiana. En dos de ellas aparece el tiple, ya considerado referente de identidad nacional.

Rasgo adicional al cuerpo de caricaturas es que su periodización sirve como punto de cruce técnico entre la práctica manual de la pintura y la inclusión de dispositivos mecánicos de reproducción, como el grabado y la fotografía, de mayor alcance en su recepción por medio de publicaciones periódicas, manuales o métodos de aprendizaje del instrumento, incluso cuadros satíricos que, siendo sólo a veces hojas sueltas o parte de publicaciones clandestinas, muestran al tiple como objeto usado para hacer parodia y ejercer la crítica social.

Tratándose de una tesis con un importante componente teórico en el encuadramiento de la memoria, dicho ejercicio se llevó a cabo con las imágenes mismas, no tanto para mostrar con el ejemplo el modo como una manifestación determinada era abstraída con fines ideológicos, como con el propósito de hacerlas parte del texto. Es por eso que las dimensiones reales de cada pieza no se corresponden con el tamaño que pueden tener en esta tesis. Mientras algunas coinciden, hay otras

que al ser extraídas de cuadernos de apuntes dan a entender que son más pequeñas, dándose el caso contrario con pinturas cuyas dimensiones fueron pensadas para reposar en museos o colecciones.

A grandes rasgos, lo que aporta el tratamiento transversal de estas fuentes está básicamente en poner a prueba la solidez de las construcciones ideológicas hechas por la cultura oficial. Los estudios actuales sobre la memoria, puestos en esas circunstancias, no muy recientes, muestran no obstante su efectividad en la interpretación de fenómenos que, aun siendo ‘antiguos’, se mantienen como temas de discusión vigentes en escenarios distintos. De igual modo, el análisis no se reduce a lo histórico necesariamente. Con el uso de la relación entre historia y memoria se podrá ir, con mas detalle, a la tensión entre lo popular y lo hegemónico que se puede vislumbrar en cada una de las representaciones y en los procesos de cambio que se apreciaba en ellas. Dado el caso, para hablar del instrumento tiple es necesario conocer los escenarios que acompañaba.

Marco crítico e historiográfico

El análisis comparado de fuentes iconográficas y fotográficas con fuentes escritas muestra como se desarrollaron dos experiencias distintas de formación social y cultural en Colombia. De una mano la ‘alta cultura’, centrada en discusiones políticas y de corte clasista, entre las cuales figuraba la construcción de un Estado nacional. De la otra, los ‘colectivos subalternos’, todavía ajenos a aquello que se pareciera a una ‘tradición artística’ colombiana, extendiéndose esto al carácter aún entonces muy elemental de una tradición nacional. Cada imagen se caracteriza por exponer y marcar múltiples diferencias entre cuadros de sociabilidad. Dicha contraposición será tratada en el primer capítulo. Se llevará a cabo un ejercicio de descripción de las fuentes visuales y escritas, atravesado por elementos de análisis propios de la historia de las músicas populares en Colombia. Se reparará tanto en la realidad física del instrumento, como en sus variables semánticas y de enunciación, construyendo un estado de la cuestión con el que se revisen estudios hechos sobre el tiple colombiano y su papel en la construcción de una memoria popular.

A esta instancia de análisis se sumarán perspectivas como la de Georges Didi-Huberman, quien convalida la condición de fuente histórica que toda imagen tiene en su condición de fenómeno congelado en el tiempo, como manifestación literalmente anacrónica. Teniendo a favor de las imágenes expuestas en esta tesis su resistencia al paso del tiempo y a embates ideológicos de todo tipo, se instalará un dispositivo de interpretación de las imágenes a partir de indicios y de rasgos infinitesimales, tomado de las investigaciones de Carlo Ginzburg. La compilación de factores dispersos por todas y cada una de las imágenes permitiría comprender, entre otras cosas, cómo los ilustradores de época, extranjeros y locales, captaban rasgos comunes que resumían, en un solo cuadro, múltiples escenarios de la cultura popular colombiana.

Cada imagen se verá explicada por referencias halladas en crónicas y relatos de tipos y costumbres, mostrando además cómo la lengua escrita intentaba tener injerencia sobre el componente específicamente oral de la cultura popular. También son de este aparte temas como la relación entre artesano y artista, y un análisis somero de las posibilidades estéticas que cada pieza pintada por un artesano, en tanto que obra de arte menor, pudo tener. En este primer capítulo, que sólo parece ser descriptivo, se hará una caracterización de representaciones visuales de la cultura popular, percibiéndose en dichas imágenes y descripciones su uso para encuadrar manifestaciones de memoria a nombre del orden oficial. Se intentará mostrar que tales representaciones, a pesar de ser parte del discurso hegemónico, sólo describían dichas prácticas tal y como sucedían.

En el segundo capítulo se llevará a cabo una interpretación crítica del proceso de formación estatal nacional en Colombia, ahora visto como un relato en el cual la asimilación y posterior encuadramiento de manifestaciones de la memoria popular iban a jugar un papel decisivo. Es aquí donde se presentan en detalle los actores sociales, según su condición socio-económica y el papel que tuvieron en el proceso de abstracción de prácticas del pueblo para la clase alta y el orden oficial. Sin abandonar las intenciones descriptivas comunes con el primer capítulo, el análisis se expandirá ahora hacia el efecto que una manifestación estética puede surtir sobre un plan ideológico

específico, o en términos más aplicados a este texto, a reparar en cómo una expresión artística, visual, literaria o musical, que incluyese una descripción o una crítica, incluso reivindicaciones de la realidad que describía, tuvo un efecto político o social en esferas hegemónicas.

Lo que resulta de este juego de ida y vuelta, tal y como lo define Homi K. Bhabha, está en que toda manifestación de capas sociales inferiores resulta siendo promovida a instancias de bien patrimonial en las naciones. Esto abre un juego de posibilidades que se explica teóricamente a partir de pares contrapuestos. No es sólo Bhabha quien propone la necesidad entonces de otorgarle a la realidad del pueblo las características de una figura ideal, como la nación. Tal juego de ida y vuelta ha sido tocado por otros teóricos que hallan cabida en el contraste crítico ofrecido por esta tesis. Mijail Bajtin se suma al ejercicio de los dos primeros apartes cuando propone una teoría del rebajamiento, en la que la relación acostumbrada de lo alto y lo bajo se invierte. De igual forma, y haciendo eco de las ideas de Pierre Nora, Nicole Belmont pone sobre la mesa una necesaria distinción entre el monumento y la superstición como convenciones indispensables en la distinción de definiciones de la memoria, sean estas del orden oficial o bien nazcan de la cultura popular.

Como desarrollo de esta contraposición, surge un tema ineludible para cualquier estudio de memoria en Colombia, y es el papel que ha jugado la guerra en las clases bajas. El marco teórico ofrecido para explicar esta injerencia del conflicto armado sobre el pueblo, además de su necesaria presentación como fenómeno que atraviesa la historia del país en su totalidad, es ofrecido por dos estudiosos. Uno de ellos es el historiador colombiano Álvaro Tirado Mejía, quien toca los aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia. El segundo es el historiador francés Henry Rousso, con sus estudios alrededor de la memoria en Francia durante y después del régimen de Vichy.

Aunque son distantes, de su análisis comparativo surgirán variables complementarias de interpretación. Entre estas aparece el modo como las memorias de la guerra pueden ser leídas más claramente si se repara en las características de cada uno de los bandos enfrentados: Mientras los cuadros de mando siempre fueron políticamente legitimados por un poder oficial, la masa sobre la

que estos mandaban, fuesen guerrilleros o partisanos (palabras con un significado casi idéntico) estuvo siempre expuesta a la muerte durante el combate y al olvido después de éste. Sobre esta organización jerárquica se construyó además un plano de identidades que, como lo expresa Rouso de manera escueta, se parece más a un espejo roto, en el cual aquello que fue reprimido por mucho tiempo se sobrepuso finalmente al reflejo de todo aquello puesto como imagen ideal.

Ambas instancias de interpretación llegan a conclusiones similares, no importando el lugar o el escenario histórico. Es de allí que se toma un cuadro de análisis negativo, bien llamado por Rouso “encuadramiento de la memoria”, consistente en arrebatar y en homogenizar, desde instancias de la clase dominante, toda memoria inherente a representaciones marginadas, situándolas luego sobre convenciones ideológicas que bien fueron luego llamadas identidad, cultura oficial, o ideal nacional. Existe una variable de análisis con un peso aun mayor, y es la mutua y recíproca validación de versiones contrapuestas en virtud de la contradicción misma que las cobija.

Dicha contradicción aparece en esta tesis no sólo como herramienta de análisis de las guerras civiles en Colombia durante el siglo XIX, sino también como elemento con el cual se diagnostica cómo el orden de la Regeneración, rubricado con la constitución política de 1886, construye un orden de enunciados con el que no sólo definirá como *degenerado* al sistema de prácticas de la clase baja, sino que también tendrá alcance para juzgar como tal a la oposición liberal. El relato desarrollado hasta este punto de la tesis nos recordará que, no importando las diferencias esgrimidas entre los programas de partido, en ambas instancias se partía de la misma base, y en ese sentido, lo que el adjetivo *degenerado* implicaba, se volvía común hasta para los abanderados de la Regeneración.

En los dos primeros capítulos se desarrollará entonces un estudio crítico de toda ideología de corte nacionalista en Colombia, que a partir de representaciones, imágenes y crónicas de prácticas colectivas donde aparece el tiple, se muestra cómo el estamento oficial arrebata al pueblo, en un proceso de largo aliento, sus insumos simbólicos más visibles. No se trata solamente del tiple, sino

también de repertorios, indumentarias y de una imagen de sí que, aunque ingenua, hace ver al grueso de la población como el recipiente donde reposan los verdaderos referentes de identidad.

Es en el tercer capítulo donde, al analizar entre otras cosas los métodos, el papel que representaron algunos creadores de repertorio vocal para ser acompañado por el tiple e instrumentos de cuerda pulsada, donde se hará un rastreo de cómo los procesos de urbanización del país obligaron al campesino a buscar el reconocimiento como ciudadano y llevaron al artesano a inscribirse en una dinámica laboral con la que lentamente se convertiría en obrero, descorriéndose el velo de la cultura oficial en los relatos e instalándose un nuevo régimen de representaciones.

El marco visual que ofrecen los métodos es de gran significado para esta tesis, puesto que la oralidad propia de la música popular en los Andes colombianos, resumida en la práctica y ejecución del tiple, contaba por primera vez con dispositivos pedagógicos, o sea ideológicos, elaborados por sujetos de la cultura letrada. En los métodos se hace palpable para el pueblo en qué consistía lo que el orden hegemónico llevaba a cabo con su plan de encuadramiento de la memoria, y se delata en ese paso de lo oral a lo escrito el dispositivo usado para la abstracción de sus prácticas. Malcolm Deas, Ana María Ochoa y Frederic Martínez denominan dicha acción como *Bien decir*, radicando esta en regir desde lo escrito toda manifestación social, asentándola en libros, métodos, manuales, publicaciones periódicas, etc. Con esto se garantizaba la conservación del legado colonial de defensa de la lengua española. Estas condiciones del orden político y de gobierno son las que reciben el siglo XX, y por la combinación entre credo y lengua instalarán casi un relato fundacional de nación, desde el cual el *Bien decir* estipulaba la diferencia entre lo alto y lo bajo.

Esta nueva relación entre historia y memoria (o entre continuidad y cambio dentro de una tradición) apoyará la lectura de un conjunto de imágenes en las que aparece un instrumento musical popular ahora ‘nacionalizado’ por los métodos y por la partitura como prolongaciones del *Bien decir*. Dicha injerencia va a durar poco, con el avance industrial en el país harán incursión otras perspectivas de producción y de reproducción, que para el caso de la música andina colombiana,

convocarían por igual a artesanos que hacían música *de oído* y a músicos de clase alta que registraban e interpretaban desde la partitura canciones propias de campesinos o de artesanos.

La experiencia pionera de la industria discográfica en el país mostrará cómo, dada la diversidad de sus protagonistas, las manifestaciones musicales propias de la cultura popular iban a perder parte de su condición de memoria subalterna, generando no obstante un efecto mucho mayor en los procesos de encuadramiento que llevaba a cabo la cultura oficial desde la lengua escrita, hasta el punto de hablarse de un proceso espontáneo de desencuadramiento de la memoria oficial logrado con el registro de músicas y canciones del país andino para su difusión por medio de dispositivos que, en ese momento, eran de última tecnología, y lograban con las músicas lo que Walter Benjamin denominaría cuarenta años después “reproductibilidad técnica de la obra de arte”.

Capítulo I. Antecedentes del tiple colombiano en representaciones pictóricas y literarias del siglo XIX

Existe un conjunto de piezas pictóricas que describen aspectos de la cultura popular de los Andes colombianos en el siglo XIX. Su concepción obedeció a dos puntos de vista. Uno de ellos fue generado por la perplejidad del europeo ante un paisaje vital ajeno y nuevo. Dicho asombro tenía lugar en el nicho vital de personas que esbozaban aquello puesto ante sus ojos desde una mirada acostumbrada a lo representado. Ambas perspectivas se fundirán en la de aquel sujeto que

(...) Pintó sus hojas de costumbres como quien (...) observa desde el paraíso la escena teatral. La intención fue, pues, pasiva, documental, pintoresca, estrictamente naturalista. Y es allí, precisamente, donde radica su temprano prestigio y el renombre que aun perdura, por tratarse de un arte que no ofende ni entorpece o cambia los convencionalismos sociales (Barney, 1980, p. 89).

Los nuevos motivos no eran fáciles de encuadrar para un pintor extranjero, aun contando con técnica para ello. De ese aturdido punto de vista surgiría una forma de belleza llamada “pintoresca”, que no era mas que la idealización del paisaje exótico. Lo pintoresco fue la reacción ilustrada frente al desencuadramiento de un punto de vista. La novedad de lo representado es radical, así se intente mantener el ejercicio tradicional de la réplica. Ante este desencuadramiento respondería con más facilidad la mirada acostumbrada, pero falta de técnica, del pintor local.

En esa creación piezas pintorescas se embarcaron extranjeros y nativos, y luego se unirán empresas patrocinadas en ese momento por *Estados* que aun miraban hacia la égida colonial, no acostumbrados al nuevo orden. Tal paso de lo individual a lo colectivo fundamentaría un ideal de lo nacional en Colombia. A dichas prácticas descriptivas se las llama “cuadros de tipos y costumbres”.¹ Esas formas diversas de mirar se extienden aquí a la selección de piezas donde aparece un instrumento musical llamado tiple, originado en ese país. Junto a dicho testimonio se

¹Si el encuadramiento del pintor se enfrenta a un paisaje desencuadrado, entonces su definición de cuadro es provisional. Georges Didi-Huberman (2007) ofrece una definición que coincide con esto: “¿Y qué es un cuadro? [Un cuadro no tiene ser, sólo tiene *quasi* seres; pero tampoco existe haber...Esto no es una respuesta.] Hace las veces de. Y prolifera. Sin embargo, responde a algo como la preocupación por *una organización de lo simultáneo*; (...) lenguaje cuadro: su lenguaje propio, el de integrar el ‘caso’, su carácter sucesivo, y sobre todo su diseminación temporal, en un espacio bidimensional, simultáneo, en una tabulación, incluso en un trazado sobre un fondo de coordenadas cartesianas; esta tabulación constituirá un ‘retrato’ exacto (...) en la medida en que habrá expuesto, con absoluta visibilidad, lo que el historial (...) (con sus remisiones, sus causalidades concurrentes o percurrentes) tendía a ocultar” (2014, p. 39-40).

suman indicios de práctica social musical que contextualizan su origen.² Se busca pues señalar detalles desapercibidos entre objetos o acciones más visibles, que quizás generen perplejidad, no sólo por el hecho de hacer caso de pequeños síntomas, sino también por un sentimiento de lejanía y confrontación con escenarios que ya no son los mismos, así conserven algo de lo que pudieron ser.

Nuestra hipótesis contempla que en dichos cuadros, donde tanto se ha mirado, se han dejado de ver muchas cosas. Aunque han sido sometidos a múltiples y repetidos ejercicios de análisis, tales cuadros son ahora tomados como mero ornamento patrimonial. Pero allí figuran acciones en las que lo social popular hace uso de la música según necesidades, deseos y posibilidades específicas de expresión. Con todo y saber que del tiple, como objeto sobre el cual se depositan dichas condiciones expresivas, no hay una historia visual autorizada, los cuadros de costumbres, donde éste aparece, sugieren una lectura transversal a la historia de la cultura, a la música y a la memoria.

Clifford Geertz (1987) nos da luz al respecto cuando vincula el trabajo etnográfico con el texto escrito. En una estrategia que denominó “descripción densa”, explica no tanto los hallazgos probados en la observación de prácticas o representaciones como lo que éstas dicen de quienes las llevan a cabo. Quien observa es puesto ante un orden de sentido que no se revela con una primera lectura de lo compilado, sino en detalles escondidos que vinculan fenómeno y representación.³

El tiple colombiano, dado el caso, es un objeto que ha sido representado, pero aun posee un significado muy somero en análisis sociales o históricos. En el rastreo de ese *otro* significado, nuestra búsqueda se vuelve una *descripción densa*, y con ello, un diálogo enriquecido por múltiples sentidos. En ese encuentro de la acción con su representación, es sugestivo combinar lo dicho por

²Éste ha sido tema de disciplinas como la etnomusicología, la historia social y de la cultura y la antropología. Aunque cada uno de estos enfoques parte de un lugar distinto, se hacen a la misma pregunta por el origen y la identidad de muchos instrumentos de las Américas. Entre quienes han tenido esta inquietud, Eugenia Roubina y Gisela Beutler han hecho aportes puntuales sobre los procesos de recepción y desarrollo de formas, repertorios e instrumentos musicales en el Nuevo Continente desde el siglo XVIII, recurriendo a “documentos de la época, algunos de reciente hallazgo (...) en el contexto de la vida cotidiana de diferente estratos sociales (...), diversiones públicas y privadas en las cuales sus representantes tomaron parte, así como festividades religiosas, populares y familiares” (2007 p. 48).

³Desde la etnomusicología, Guillermo Wilde (2008) remarca que “Un mérito de la etnomusicología ha sido (...) la premisa de que los nativos poseen su propias categorías y “teorías” para definir y conceptualizar las prácticas sonoras, aunque éstas sean de carácter muy diferente a las “modernas”: no se pueden reducir a una perspectiva objetivista propia del observador moderno que determina propiedades formales y rasgos estilísticos. (...) De allí se deriva una necesaria diferenciación epistemológica y analítica sobre el tiempo y la memoria: por un lado, los regímenes de temporalidad nativos que explican la producción y recepción de objetos, por otro lado, nuestra propia percepción de esos regímenes de temporalidad ajenos. Dado que esta diferenciación atraviesa implícitamente el trabajo de los etnomusicólogos, en última instancia toda etnomusicología es histórica” (2008, p. 62).

Geertz con una propuesta de Pierre Bourdieu, consistente en hallar la objetividad de las ideas allí donde los objetos hacen parte de una ideología. Bourdieu construye para tal efecto una mediación entre el objeto y la idea que se tiene de éste, que él llama objetualidad. Tal carácter *objetual* obliga a un análisis donde ese objeto es señal de un sistema de acciones, reflejado en múltiples representaciones que a su vez validan la objetividad de una idea (Bourdieu, 2001, p. 98).

El efecto de tal objetualización, de aplicarse a las representaciones visuales de un tiple, involucra su desencuadramiento,⁴ y con éste, otras lecturas del costumbrismo como sistema de representaciones donde fue incluido. Aun siendo estudiado a la luz del efecto ideológico propiciado por sus representaciones, e integrado a algo parecido a la objetividad de un artista, el tiple es un objeto que por su visibilización arroja mucho sentido acerca de la época en que fue pintado. Al estar inserto en prácticas colectivas hace evidente su inclusión en un régimen de representaciones. El análisis del encuadramiento visual y literario (y luego musical) como primer paso hacia un encuadramiento ideológico, permitiría así construir una definición objetual de éste.⁵

Es de reiterar que dicho instrumento fue representado sin tener clara conciencia de su posterior rol identitario.⁶ El desencuadramiento, como herramienta de análisis, se vale justo de ese ‘no saber’ inherente a la cultura popular, como crítica a la idea de que todo lo que no ha sido convincentemente explicado en la época de las repúblicas decimonónicas latinoamericanas, y que aparece representado en piezas de ese entonces, debió ser herencia de la colonia o exportado de Europa ilustrada por viajeros, como un referente prestado (Londoño, 2004, p. 27). Esos motivos y

⁴El término “desencuadramiento” debe entenderse en un sentido que implique lo que Didi-Huberman (2014), tocado a su vez por Benjamin, ha definido como legibilidad de las imágenes: “una imagen sólo puede exponer correctamente su tema si implica la relación con el lenguaje que su visualidad misma es capaz de suscitar al perturbarla y demandarle siempre que se reformule y se ponga en entredicho (...) Cuando esta relación no se construye, cuando las imágenes convocan ‘naturalmente’ a las palabras que deben acompañarlas, o bien cuando las palabras convocan ‘espontáneamente imágenes que les correspondan, podemos decir que estas últimas —como aquellas mismas— han quedado reducidas a una nadería de mínimo valor: a estereotipos” (2014, p. 16).

⁵Como sucede con la palabra desencuadramiento, el término encuadramiento, de capital importancia para este escrito, debe ser entendido desde la definición que le adjudica Didi-Huberman (2014) como convención que “se refiere a la vez a una necesidad formal inherente a la existencia de las imágenes y a una coacción institucional inherente al ejercicio del poder”; esta definición fundamenta la comprensión de todo efecto crítico o político generado por la observación de piezas —en este caso— de arte menor, como los cuadros de tipos y costumbres, adjudicándoles un significado más cercano a su realidad. Didi-Huberman mismo argumenta, “Como no hay aparatos ópticos [o sea dispositivos de encuadramiento] sin aparatos institucionales, no hay encuadres estéticos sin cuadros políticos” (2014, p. 68-69).

⁶Es en los usos de la identidad donde se hace palpable la tensión entre la palabra pueblo y el concepto nación. Homi K. Bhabha (2010) advierte que el pueblo no está “incluido en ese discurso nacional de la teleología del progreso; la anonimidad de los individuos, la horizontalidad espacial de la comunidad, el tiempo homogéneo de las narrativas sociales, la visibilidad historicista de la modernidad, donde ‘el presente de cada nivel [de lo social] coincide con el presente de todos los demás, de manera que el presente es una sección esencial que vuelve visible la esencia” (2010, p. 398).

acciones han sido usados desde su carga descriptiva para intereses hegemónicos, en las que lo ideológico regiría sobre interpretaciones posteriores, así no rigiese sobre la concepción de dichas imágenes. Estas representaciones, tomadas aquí como fuentes, describen tal entorno socio-cultural.

Cada imagen posee la autonomía de un documento histórico. Muchas tienen en común la presencia del punto de vista ilustrado, de manera parcial en unas, total en otras. Incluso hay piezas por mucho tiempo atribuidas a extranjeros, así fuesen obra de un sujeto local. Luego vendrá un grupo de imágenes hecho por neogranadinos, destacándose el nombre de Ramón Torres Méndez. El envés de dichas piezas está en que todas tienen el toque de un neogranadino, aprendido de extranjeros, o aplicado para resolver asuntos de color y de composición en piezas ajenas —como pasó con varias imágenes de la Comisión Corográfica—. Se busca pues interpretar desde imágenes de la cultura popular de los Andes neogranadinos en el siglo XIX, la tensión entre la cultura popular y la cultura oficial que propició la aparición del tiple colombiano.

Tiple como enunciado, tiple como objeto

En el libro “Estudios sobre el Romancero Español en Colombia”, Gisela Beutler (1977) reseña el sistema de relaciones sociales que se establecía en los barcos, el modo como pasaban el tiempo los allí arrojados y cómo se comportaban mientras cruzaban el Atlántico:

(...) aunque agobiados por los males consecuentes a su mismo hacinamiento y promiscuidad, disfrutaban al menos de la posibilidad de comunicarse y congeniar. Llegábase a un casi olvido de las molestias surtidas para reconocer la necesidad de buscar una distracción con que pasar el tiempo que les sobraba en su improvisada cárcel. Se sacaban guitarras y se cantaba a su compás; en las naves grandes, hasta se improvisaban representaciones teatrales y danzas (...) No faltaban también los libros de caballería, que entonces encendían las imaginaciones y en torno de sus lectores se formaban grupos ansiosos de oír las maravillas que algunos conocían ya de memoria y a que muchos daban un carácter casi irreal (p. 19-20).

Aunque el medio obligaba a permanecer allí por un tiempo en que todo se volvía rutina, en medio de un espacio insondable, el sentido de esta cita bien pudo dar cuenta de muchas escenas en tierra firme. Los “males consecuentes” de un barco, tal y como los menciona Beutler, pueden ser los mismos que aparecieron en asentamientos desperdigados por la desconocida geografía de Suramérica. A pesar del aislamiento, el afán de comunicarse y de establecer maneras de encontrarse

o distinguirse se mantuvo. Aunque la “necesidad de buscar una distracción” vaya a ser otra estando *tierra adentro*, la sensación de encierro, generada antes por estar en *alta mar*, sigue siendo la reacción a inmensidades desconocidas que siempre han obligado, paso por paso, a hacer camino.

El relato de dicho aislamiento incluye instrumentos musicales cuyas formas, confección, origen y forma de ser tocados son múltiples y dispares. En los asentamientos más poblados, igual que en las “naves grandes”, tales objetos se destacaron como integrantes de un sistema de representaciones hechas por improvisados artistas que, de no bailar, actuar y cantar al mismo tiempo, se reconocían y se atraían entre sí para generar acciones colectivas. Alrededor de estos se congregaban quienes no ofrecían reparos en acercarse, confundirse y mezclarse en masa, ansiosos también de “oír las maravillas que algunos conocían ya de memoria” (Beutler, 1977).

Beutler habla de todo un instrumental llegado a las Américas, de uso en principio militar (pífanos, trompas, atabales y tambores) en el que también llegaron instrumentos de cuerda, tanto frotada como pulsada, con el rol eminentemente juglaresco de acompañar canciones, romances y trovas, mostrando que a todo instrumento musical se adjudicaba un lugar, no sólo a nivel técnico e interpretativo, sino también social. Además de estos, ingresaron al nuevo continente libros donde se combinaba la interpretación vocal de romances con técnicas para estos instrumentos, manteniendo prácticas de lo social musical europeo en esa época:

En los primeros libros de música del siglo XVI en España, los “romances y villancicos” forman la base de la música tradicional española, que se toma como punto de partida de la música polífona y de contrapunto (...). Esta tendencia la fomenta la introducción de la “vihuela”, guitarra de 6 a 7 cuerdas, que llegó a ser el instrumento de moda y que se usaba en la corte. En este proceso, el romance con su melodía recitativa y acomodada a la comprensión del texto, es al principio la polifonía. Las primeras melodías de romances que se han conservado están compuestas para una voz de canto y una o dos voces de instrumentos acompañantes (p. 20-21).

Alrededor de la vihuela se desarrollaron varias escuelas en Europa, cimentadas en repertorios de tradición oral. Las melodías fueron adaptadas, recreadas y re-expuestas como variaciones para éste y otros instrumentos. En los libros de música del siglo XVI se presentaban las músicas sacra y profana de manera conjunta, pero con la nueva música para vihuela o laúd tomaron fuerza temas no religiosos, resaltándose aspectos como lo danzario cortesano, o la teoría musical y la técnica en la

ejecución, aplicadas a un instrumento y a la construcción de un acompañamiento para repertorio vocal con instrumentos de cuerda pulsada. Tan inusitada diversidad es evidente en los “Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela”, en los que su autor, Alonso Mudarra, en 1546, intentó compendiar en un solo tratado la música de su época.

Como éste, fueron muchos los libros cuyo auge desde mediados del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII, respondían a la fundamentación técnica y estética para instrumentos como la vihuela, hermanados a un repertorio vocal, y no pocas veces de corte oral popular.⁷ La proliferación de títulos y de nombres de autores demuestra cómo se formaron escuelas en toda Europa a partir de repertorios populares, aunque ya no con la intención de perpetuar el orden de lo oral, sino de registrar por escrito nuevas técnicas. Mientras tanto al otro lado del Atlántico, a parte de los ritmos militares, los cantos religiosos o los refinamientos armónicos y contrapuntísticos del viejo continente, ahora expuestos a la mezcla con manifestaciones nativas, el viajero escuchaba lo que David Puerta Zuluaga (1988) llama “la monotonía de los cantos nativos”. El colono subsanaba una oferta musical nula con instrumentos precariamente contruidos para acompañar canciones que trajo de su tierra, estableciendo con ello un nuevo orden de la escucha. Según Puerta, sobre esa época se cierne una “niebla casi impenetrable [ante] la ausencia casi absoluta de documentación” (p. 63).

Justificando su postura, el autor defiende que en los primeros años de la conquista, este tipo de objetos estaba inserto, como parte del equipaje y de las costumbres, en un orden de lo cotidiano. A nadie le importaba reseñarlos al detalle, y lo descrito fluctuaba entre ese enfrentamiento europeo con la alteridad del paisaje y la nostalgia por el hogar dejado atrás. Además de esto, Puerta procura hacer coincidir, de manera casi conclusiva, la generación de instrumentos musicales en las colonias

⁷“El primer tratado de esta clase es la obra de don Luis Milán, “Libro de música de vihuela titulado ‘El maestro’”, primera edición, Valencia, 1535 y 1536, que emplea cuatro romances tradicionales como temas de ejercicios. (...) La siguiente publicación de LUIS DE NARVAEZ, ‘Delfín de música’ (7 libros), 1536, -el verdadero iniciador del estilo polifónico, compositor de motetes de cuatro y cinco voces-, emplea cuatro romances (p. ej. 21 variaciones sobre ‘Conde Claros’). ALONSO DE MUDARRA, ‘Tres libros de cifra para vihuela’, Sevilla, 1546 (tres romances, de los cuales hay doce variaciones sobre el ‘Conde Claros’). ENRIQUEZ DE VALDERRÁBANO, ‘Silva de Sirenas’, 1547 (siete romances de los cuales hay 120 variaciones sobre el ‘Conde Claros’ y una glosa para dos vihuelas). DIEGO PISADOR, ‘Libro de música de vihuela, dirigido al muy alto y muy poderoso señor don Filipe, príncipe España’, 1552, (seis romances, 37 variaciones sobre ‘Conde Claros’). MIGUEL DE FUENLLANA, ‘Libro de vihuela intitulado Orfénica Lira’, 1554, (seis romances con acompañamiento de cuatro instrumentos y una voz de canto). El franciscano FRAY JUAN BERMUDO, ‘Declaración de instrumentos musicales’, 1555, un romance). LUIS VENEGAS DE HENESTROSA, ‘Libro de cifra nueva’, 1557, (tres romances, cinco variaciones sobre ‘Conde Claros’). Siguen JUAN VÁSQUEZ, ‘Recopilación de sonetos y villancicos’, 1560, y FRANCISCO DE SALINAS, ‘De Musica libri septem’, 1577” (Beutler, 1977, p. 21-22).

de ultramar, con su actitud acerca de las crónicas de época. Para él, las preguntas de entonces parecen ser las mismas que ahora: “Si hoy en día, en pleno siglo veinte, una inmensa cantidad de personas (...) no tienen la capacidad de distinguir entre dos instrumentos de la misma familia (...), no hay razón para suponer que el cronista del siglo dieciséis pudiera hacerlo” (1988, p. 64).

Puerta acomoda entonces los datos al relato que construye, aun cuando la verdad descrita en las fuentes no se corresponda del todo con éste. Según él, un cronista sólo describe planos generales de acción, donde halla cierta cantidad de información, no buscando explicar al detalle cada término. Dadas estas condiciones, el todo no dependería necesariamente de sus partes, y es cierto que muchos cronistas de época se dedicaron a evocar características generales, mas no a reparar en diferencias específicas. Eso ocurría con términos como vihuela, guitarra o tiple.

Un anacronismo mal utilizado aparece en una expresión de Puerta mismo, “rápida evolución y cambio instrumental de esos años”. Con ello señala la “imposibilidad” de un nombre para el instrumento de nuestro interés. Pero Puerta insiste en la búsqueda de éste, aun sabiendo que lo ‘adecuado’ es difícil de definir en la cultura popular. La tensión está no sólo en la atribución de un enunciado como convención única a objetos de lo popular, sino también en la tendencia de tal convención a persistir en el tiempo, y con ello resistirse a cualquier control epistemológico:

Cuando se escribe sobre hechos acaecidos muchos años atrás, especialmente en asuntos que no tienen relevancia especial para el tema tratado o que no entran en el dominio del autor, se corre el peligro de denominar con nombres modernos los objetos antiguos que se llamaban de distinta manera, o de suponer en una época determinada la ocurrencia de eventos que históricamente sucedieron antes o después. Esto constituye el anacronismo (Puerta, 1988, p. 70).

Estaríamos de acuerdo con este autor sino fuese porque a continuación comienza a desechar, por ‘anacrónicas’, gran parte de las hipótesis sobre el origen del instrumento.⁸ Entre las referencias que sobreviven, figura una voz aparecida en la colonia, obviamente europea, la palabra “discante”:

El discante (discantus) originado en los albores de la consonancia y marcha paralela de las voces. Instrumento semejante a la guitarra. Designación genérica de instrumentos de sonido agudo (oboe discante, chirimía discante). Se usó luego para guitarras pequeñas. A finales del siglo XVIII se dejó de usar para dar campo a la palabra tiple, según Felipe Pedrell (1988, p. 75).

⁸Puerta trata con respeto la tesis de Andrés Pardo y Jesús Bermúdez Silva, luego respaldadas por Harry C. Davidson. El punto aquí está en que al advertir que los “tratadistas no han tenido acceso ni han estado en posesión de todos los documentos necesarios para adquirir la perspectiva y formular una historia coherente, ajustada y consecuente con la realidad del desarrollo instrumental, desde la época del descubrimiento hasta nuestros días” (1988, p. 19) él termine incluyéndose, por omisión, en esa misma tradición.

Hay aquí una contradicción con la integración técnica en Europa de instrumentos cuyo único rasgo común es su tamaño reducido. Según Beutler, este es un motivo lleno de variaciones en las músicas hispanoamericanas, pero para Puerta parecen ser válidos solo aquellos objetos o enunciados generados en Europa, no ocupándose de objetos o enunciados populares: “(...) no hay más que comparar los dibujos de Vásquez con los de la copiosa iconografía europea del mismo período barroco, para establecer, de manera inequívoca, que los instrumentos pintados en Santafé son las mismas guitarras de cinco órdenes que habían ingresado al mundo musical desde finales del siglo dieciséis, según fueron escritas por Amat y los tratados posteriores” (1988, p. 77).

Así esto confirme la sombra colonial en Hispanoamérica, se halla un detalle casi desapercibido en medio de ángeles en naves y pechinas de templos católicos, tocando instrumentos musicales: aparecen pequeñas guitarras allí pintadas, que también en Europa eran llamadas tiples. Aunque tales imágenes hubiesen sido vistas por mucha gente, Puerta no asume que su recepción impregnara todas las capas sociales, motivando réplicas entre quienes observaban tales imágenes, identificándose incluso con uno de sus nombres. El autor sólo parece hacer caso de lecturas *criollas*,

El criollo Vásquez fue perfectamente sincero en su criollismo al imitar los tipos y las cosas europeas. Lo era al pintar las cuatro estaciones del año en un lugar donde no las hay; al evitar todo tipo indio o mestizo en la comparsa pastoril de sus belenes; al [evitar] la más mínima intención de que sus numerosos ángeles músicos tañeran algún instrumento aborigen (1988, p. 53).

No es fácil comprender por qué Puerta, al instalar una primera hipótesis de origen en Europa, deja a medio camino la explicación de esa voz y de ese instrumento ya escindidos en América. Es evidente que el libro no responde por completo a la inquietud generada sobre *los caminos del tiple* emprendidos afuera de Europa, y en vez de convalidar el uso de esa voz, ya verificado en métodos europeos de la época, pero ahora en la Nueva Granada, se queda en su anclaje inicial. Quizás por eso la larga lista de autores, españoles e italianos, que mencionan el término para referirse a variables del laúd, la vihuela o la guitarra. Entre ellos menciona el “modo de tañer los instrumentos mejores” de Pablo Minguet e Irol, escrito en 1754, y que en su portada presenta, de izquierda a derecha, un tiple (guitarra pequeña), una bandola, una cítara y una bandurria:

Del modo de tañer el tiple y como se acompaña con la guitarra. Antes que empiece a tratar cómo se tañe este instrumentillo, será preciso explicar el modo de templarlo; y así digo, que las terceras del tiple se igualan con las cuartas de la guitarra de suerte que, tañéndolas, hagan una misma voz. Y las demás se templan, ni más ni menos, como las de guitarra. Los puntos de este instrumento son los mismos que los de la guitarra, y para acompañar se tañe un punto mas alto. Supongamos que por la guitarra se tañen los pasacalles o las folias españolas por el uno, en el tiple se han de tañer por el dos; y para tañerlo bien es menester hacer muchos redobles y aprisa, sin salir del compás, para que chille o haga música ruidosa (1988, p. 82).

1. MINGUET, P. *Reglas y Advertencias Generales que enseñan el Modo de Tañer todos los Instrumentos mejores y más usuales*. (Portada, 1753).

Parece ser que Puerta no quisiera otorgar raíz a su búsqueda en tierra neogranadina, usando la voz tiple para referirse a varios instrumentos, mas no al que busca: “Para Minguet, el tiple español no es más que una guitarra pequeña, con los mismos cinco órdenes de la grande, pero afinados más altos. En este caso, lo que Minguet llama tiple, es exactamente el instrumento que todavía hoy se conserva en Bolivia con el nombre de ‘guitarrilla boliviana’, con cinco órdenes dobles afinados una cuarta sobre la guitarra normal” (p. 83). Dicho término parece haberse fusionado a la forma de uno o de varios instrumentos de la época, con todo y los cambios de sentido que esto generó.⁹

A Puerta entonces debe preguntársele: si sabía de la acepción *tiple* en España desde el siglo XVIII ¿Por qué no emprendió un rastreo de su transmisión cuando se detuvo en el extenso contenido hallado sobre diferencias de tamaño, afinación, forma física y formas de tocar de esos instrumentos

⁹Quizás por esto Puerta recuerde lo dicho por Adolfo Salazar cuando reseña, en el ámbito de lo musical, el modo como un esquema de uso o práctica repetida y acostumbrada, denominada con un nombre específico, termina encarnándose en un objeto, y a su vez en un uso o práctica: “Vihuela es simplemente el nombre que sirve para indicar la música de laúd tocada [con su especial técnica] en la guitarra. La vihuela no es, pues, un instrumento sino un nombre, que desde el siglo XIII al XVIII denomina instrumentos diversos” (1988, p. 40).

de época, que iba luego a permanecer en las Américas?¹⁰ Tampoco tuvo en cuenta que esa voz siguiera usándose en España para referirse a usos de la guitarra o de la vihuela. Si parece no ser suficiente el uso de la voz como indicio de incorporación a un objeto físico, entonces la actitud de hacer creer en la desaparición de un objeto, con todo y nombre, raya en esencialismo:

Las vihuelas desaparecieron en España desde finales del siglo dieciséis. Las guitarras de cuatro cuerdas no volvieron a mencionarse desde la época barroca. Los tiple peninsulares sí continuaron en ámbitos cada vez más reducidos, hasta confinarse en las regiones del Levante y Murcia (...) en esta región puede seguirse el rastro durante el siglo diecinueve (Puerta, 1988, p. 88).

Cabría entonces preguntarse qué vihuela se toca hoy en México, qué Laúd en Cuba, y qué tiple es el colombiano. Es difícil que tales nombres definan sólo un objeto sin exponerse a réplicas nunca idénticas entre sí. Al mismo tiempo, tanta acepción puede confundir, y no importa si la palabra usada es una referencia clara. Las voces cambian, tarde o temprano, cuando su acepción específica se aplica y es usada para otras cosas. En el caso de la palabra tiple, “denota un sonido de registro agudo, vocal o instrumental y, por extensión, la voz o el instrumento que lo emiten” en primera instancia (1988, p. 54), pero también coincide con voces como “triplum” o “soprano” que significan voz superior, o “treble” o “triple” que indican la duplicación de un sonido al momento de temarlo.

De esta reducción fonética, de triple a tiple, habla Juan de Corominas, citado por Puerta mismo:

(...) es paralela a la de “tremblar a temblar”, aunque en este caso sea más antigua y en una voz patrimonial del pueblo; pero en rigor nada se opone a que admitamos (...) que hubo primero una pronunciación vulgar o dialectal triple reducida por disimulación a tiple y luego tiple por restauración parcial de la voz correcta (1988, p. 55).

En lo popular, el sentido de toda palabra se resuelve precisamente por su uso inmediato, reflejado en la necesidad de claridad ante objetos que acompañan el hacer. Así ocurre con las primeras alusiones a la palabra tiple en el país, como “instrumento de cuerda” que acompaña “desfiles, comedias, actos religiosos”(1988, p. 90). Este tipo de acompañamiento estaba integrado a la parodia de convenciones de la clase alta, así tales prácticas fuesen reseñadas precisamente por quienes eran parodiados. Lo oral popular era algo mal visto, mal escuchado, y despectivamente mencionado,

¹⁰Entre la multitud de métodos para vihuela o guitarra que enuncia el autor, en el de Nuez Caballero hay una definición previa a la época de las repúblicas hispanoamericanas: “El tiple es un guitarrillo, una bandurria pequeña, una especie de vihuela de cinco cuerdas de tripa, que tiene voces muy agudas; esto lo confirma nuestro fabricante, que nos dice que hace los aros y el fondo de mora y el mástil o brazo y la tapa de madera de pino, el diapason y el puente de ébano.” (1988, p. 95).

Hay que considerar estos ácidos comentarios como “síntomas tempranos de autodegradación”. Cuando se fijan parámetros de calidad en los gustos importados, sin que al mismo tiempo los principios y criterios que conforman la propia idiosincrasia estén firmemente sustentados, se obtiene el engaño como único producto (Puerta, 1988, p. 20).

Debe reconocerse que la búsqueda de una definición para el tiple colombiano en el siglo XIX por parte de Puerta se encontró con un gran surtido de usos para una sola voz, aunque ésta así mismo portase la referencia a muchos instrumentos. El caso no era exclusivo de la voz tiple, sino de otras incluso más antiguas, como la voz guitarra. En la edad media no existía un “instrumento con forma de ocho y fondo plano”, pero la palabra designaba “el soprano de la familia de los laúdes” o sea instrumentos pequeños y con caja en forma de media pera. Dicho nombre y connotación de “soprano”, con el tiempo, iba a extenderse a las vihuelas, caracterizadas por su fondo plano y forma de ocho. Estos cambios por aplicación y superposición de una voz entre instrumentos afines, aunque distintos, han permanecido por mucho tiempo. El español Gerardo Arriaga dice al respecto:

(...) el instrumento llamado “guitarra” tendrá básicamente las mismas características organológicas de la guitarra actual, pero a lo largo de estos cinco siglos, tanto el repertorio como la forma de tocarlo, así como ciertos detalles en su forma y número de cuerdas sufrieron numerosos cambios (...) (2014, p. 76).

De transponerse esta circunstancia a la voz tiple, aparece inevitablemente el vínculo de voces como “vihuela”, “guitarra” y “tiple” con un instrumento y una forma de tocar. Como la guitarra que en un principio señalaba un instrumento pequeño, existió también la vihuela, incluso como variable de la guitarra.¹¹ La voz tiple, en este mismo orden, era usada para indicar los diversos tamaños con que contaba la guitarra. De ello hablan los mismos instrumentos hechos por guitarreros de la casa real:

(...) se trataba de guitarras para la familia real y por ello se usaron materiales nobles y decoraciones especiales. También debió influir en los tamaños el que muchas de ellas se hicieran o repararan para el príncipe Baltasar Carlos (1629-1646) cuando era niño y por ello hay varios tipos. Solo con dos años de edad, el príncipe contaba con seis guitarras en su cuarto, al menos dos de ellas grandes —una de nogal, que tocaba el ama, y otra de haya—, y varios tipos; todas las guitarras fueron reparadas repetidas veces por Pablo de Herrera, quien también hizo otras nuevas, como consta en sus cuentas. El adiestramiento desde la infancia debió de resultar útil, pues el príncipe, con seis años de edad, ya tocaba en una guitarra grande de las dos que tenía (Bordas, 2014, p.81).

¹¹“Mudarra (1546), Bermudo (1555) y Amat (1596) nos informan de que la guitarra era un instrumento emergente (al tiempo que se mantenía la popularidad de la vihuela, que dejaría paso a la guitarra en las primeras décadas del siglo XVIII), pero no explican cómo eran las guitarras de su época ni los aspectos relativos a su construcción (...) Por otra parte, los datos iconográficos de la guitarra son escasos y se confunden con los de la vihuela de mano; por último, son todavía más que escasas las guitarras que se podrían fechar en el siglo XVII, al menos en España, y aún éstas se encuentran en un estado bastante deteriorado a causa de varias manipulaciones posteriores” (Arriaga, 2014, p. 80).

Antes de la discusión sobre el nombre adjudicado a un instrumento de cuerda pulsada en Europa, según el lugar, el momento, el tamaño y el método que debía aplicarse en su aprendizaje, hubo un proceso social que explica por qué nunca hubo sólo un nombre para cada instrumento. Esto es explicado por quienes se dedicaban a la fabricación de laúdes, vihuelas y guitarras. Hay quien de hecho argumenta que “el mayor número de noticias (...) sobre la expansión de la guitarra y sobre el diseño de sus cualidades acústicas son las relacionadas con los constructores —violeros y guitarreros desde el siglo XVI— y sus establecimientos comerciales” (Bordas, 2014, p. 80). Ellos eran artesanos con normas distintas a las del gremio de los carpinteros. En las reales ordenanzas de violeros, expedidas en Sevilla en 1527, se señala cómo estos fabricaban diversos instrumentos:

Que el oficial violero para saber bien su oficio y ser singular de él ha de saber hacer instrumentos de muchas artes: que sepa hacer un claviórgano y un clavecimbano y un monocordio y un laúd y una vihuela de arco y una harpa y una vihuela [de mano] grande de piezas con sus atarcees [taraceas] y otras vihuelas que son menos que todo eso; y el menor examen que ha de hacer, ha de ser una vihuela grande de piezas, como dicho es, con un lazo de talla con buenos atarcios y con todas las cosas que le pertenecen para buena, a contento de los examinadores que se vean hacer, que no le enseñe, a la sazón nadie” (2014, p. 80).

Hay entonces factores extramusicales que esclarecen la concepción de tales objetos. Violeros y guitarreros estaban supeditados a un sistema de aprendizaje por gremios artesanales de vigencia secular. Esto mueve a pensar que el repertorio artístico dejado en centenares de versiones, cantadas o instrumentales, de romances y piezas, asentado en métodos y en manuales, y hoy patrimonio de la música hispanoamericana, tuvo una base pragmática, aterrizada en la realidad de una rutina artesanal antes que artística. Ellos mismos se encargaban de distinguirse entre sí, y con esta distancia puesta entre gremios, señalaban las diferencias entre los instrumentos construidos. Tal distinción se disipa cuando se comprueba que muchos artesanos eran capaces de construir, incluso inventar los instrumentos que eran injerencia exclusiva de otros gremios, además de los propios:

(...) los guitarreros de los siglos XVI y XVII diseñaron unos modelos de instrumentos con bastantes elementos comunes, aunque hubiera variantes en las plantillas y en la construcción interior. Entre los elementos comunes se pueden citar las maderas de las tapas, siempre de pinabete; el material de las cuerdas, siempre de tripa de carnero; el tipo de puente antiguo, a la española, con las cuerdas atadas en los agujeros del propio puente; y elementos decorativos como el lazo, los bigotes del puente o el dibujo de la flor en la tapa (2014, p. 80).

Dichas prácticas comenzaron a cambiar a mediados del siglo XVIII. El ideal ilustrado llevaría a la actualización de prácticas y tradiciones, frente a lo cual los gremios especializados en la

construcción de instrumentos musicales reaccionaron resistiendo. No obstante, la continuidad de tradiciones artesanales gremiales, dada su rígida concepción de este tipo de actividad, fue rota por procesos industriales de producción. La proliferación de nuevos prototipos mezclaba las viejas prácticas artesanales con innovaciones abonadas en el espíritu dieciochesco.¹²

Este fenómeno asumiría otro recorrido en Hispanoamérica, planteando otros contextos para los instrumentos de cuerda pulsada. De tal instancia quedan indicios compilados como curiosidades por la cultura letrada. Usos y prácticas de la cultura popular conferirán de nuevo, al discutido conjunto de hipótesis de Puerta, una validez relativa. Bajo otra lógica, sujetos como Jorge Añez intentaron articular las pinturas de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en las pechinas de la iglesia de San Ignacio en Bogotá. Un esfuerzo distinto se ve reflejado en la hipótesis de recreación de la voz y de la representación en el seno de la cultura popular, defendida por Pardo Tovar, Bermúdez Silva y Davidson (Puerta, 1988, p. 20-21).

Con todo, Puerta insiste en una correcta denominación mientras solamente señala guitarras o vihuelas, antes que tiples, insinuando un camino que nunca holló: el diálogo de lo visual iconográfico con lo oral popular y lo historiográfico, fuentes a cuyo análisis no dedicó suficiente tiempo. En estas se puede encontrar que con la transferencia de estos instrumentos a América, además de seguir mirando hacia la vieja Europa, se iba a generar una rica mezcla de prácticas entre los descendientes criollos y los nativos. Egberto Bermúdez hace mención a instrumentos musicales en varias ciudades entre 1570 y 1580, revelando dicha transferencia:

(...) en Santafé algunos miembros del clero cultivaban la música en forma privada, como se puede informar de las dos vihuelas de seis órdenes que en 1631 fueron adquiridas en subasta pública por dos sacerdotes, uno de ellos el cura rector de la catedral. Dos años más tarde otro cura y bachiller tenía en su poder en el momento de su muerte cuatro instrumentos musicales: una vihuela, una guitarra, un laúd y un arpa; y ese mismo año uno de sus colegas en la catedral tenía un arpa y una guitarra. En 1688 se encontraron una vihuela, un clave y un órgano con su mesa y algunas flautas de órgano sueltas en el inventario de los bienes del arzobispo Sanz Lozano, quien (...) dotó a través de capellanías la práctica musical de la catedral (Bermúdez, 2000, p. 48-49).

¹²“La especialización y consiguiente separación de funciones entre violeros y guitarreros se hizo más evidente hacia mediados del siglo XVIII. El auge de los instrumentos de arco, la decadencia de las arpas de cuerdas cruzadas hasta su práctica desaparición, y la gran difusión de las guitarras como instrumentos de uso plural (...) contribuyó a que los violeros se especializaran aun más centrándose unos más en la construcción de violines y otros mas en la de guitarras. (...) Respecto a las guitarras, se producen grandes innovaciones en su construcción y se consolidan [varias] escuelas (...). En ese entorno se produce el cambio de la guitarra de cinco órdenes a la de seis órdenes y sólo unas décadas más tarde, hacia 1800, aparece la de seis cuerdas sencillas, la que conocemos hoy” (Bordas, 2014, p. 82).

Bermúdez también señala cómo a Santafé llegaban de Europa instrumentos vinculados a tradiciones gremiales de fabricación del siglo XVIII, que aun no eran fabricados en el país (Bermúdez, 2000, p. 183). Dicha lentitud en prácticas y ciclos de intercambio era un fenómeno también común en Europa. El mejor ejemplo es la configuración definitiva de la guitarra de seis cuerdas sencillas sólo hasta comienzos del siglo XIX. Así, un ámbito caracterizado por prácticas musicales diversas y por la variedad de instrumentos, pudo verse sujeto a la designación por genéricos. Lo ocurrido con la palabra guitarra en Europa desde el siglo XVIII se repitió sin problema alguno en sus colonias, dando pie a una lectura en la que los nombres adjudicados a ciertos objetos, más que denotar un rango de uso, tocaban aspectos previos y más abarcales que lo musical:

(...) los ricos de la ciudad consumían más música (...) Y si bien había algunos de su clase que hacían parte de los conjuntos musicales (...) la mayoría de los integrantes de éstos pertenecía, con algunos sutiles matices, a la gran población de pobres de la ciudad. (...) sus fiestas y bailes o la poca música que podían usar en una velación o entierro eran proporcionados por ellos mismos y en muchos casos a través de sus propias redes de solidaridad, compadrazgo, vecindario, etc. (...) Los matices antes mencionados vienen del hecho de que ante todo la profesión teórica y técnica que rebasa y pone en un segundo plano aspectos de la cultura social. Una vez se tiene acceso a ellas, actúan como agentes de movilidad social que para el período que consideramos, eran equivalentes a la educación formal o superior. Esto vale sobre todo para aquellos que, sin ser sacerdotes o militares de profesión, eran iniciados en la música en los coros de las iglesias y catedrales o en las bandas militares, en la mayoría de los casos siguiendo una tradición familiar o de una de las redes antes mencionadas (Bermúdez, 2000, p. 168).

Bermúdez sugiere que lo técnico y lo teórico nunca rebasaron un plano social general que, por sí mismo, si condicionaba lo musical. En la gente pobre confluían elementos de corte racial y campesino, reflejados en la práctica gremial, donde la música era una entre muchas actividades de artesanos, como la confección y construcción de instrumentos, la autoría o recreación de repertorios —casi todos orales y vocales— o la creación de métodos que, aunque no tan abundantes como los europeos, suplían en parte el vacío que ellos allá ocupaban. Es pues necesario tomar algunas de esas manifestaciones ancladas en la vida de los cantores y de los músicos artesanos como fenómeno social, y comenzar a tratarlas como antecedente de una configuración de la música popular que, aun anunciando una perspectiva de lo musical como arte, en ese entonces era sólo artesanía.¹³

¹³“Una vez llegada la independencia, la separación cultural de España no fue tan drástica como la política. Los usos tradicionales en lo musical estaban profundamente arraigados en las capas medias e inferiores de la sociedad que tenía una cultura musical que se basaba en la poesía cantada, los bailes y el uso de ciertos instrumentos como el arpa y las diferentes variedades de la guitarra renacentista y barroca. Los esfuerzos por buscar apoyo para consolidar la separación de España se orientaron a lo económico y militar pero los inversionistas y negociantes europeos no perdieron oportunidad de intentar promover también productos culturales en las nuevas naciones” (Bermúdez, 2000, p. 187).

Al aterrizar esto a todo lo relacionado con lo que en el siglo XIX colombiano era llamado tiple — “instrumento pequeño”, o sea la misma acepción para esa voz en Europa desde el siglo XVIII—, puede rastrearse desde prácticas del clero (divulgación de la música en capillas), de los gremios (construcción de instrumentos musicales), de la clase alta misma (métodos) o de la masa popular (fiestas, superposición de repertorios) la evocación de un nombre y su identificación con el tañido de un instrumento. Pero antes de seguir, tendremos un mayor sentido de la cercanía si visitamos las representaciones visuales de algunos ambientes donde tal vínculo fue propiciado.

Imágenes de tipos y costumbres. Múltiples escenarios, un solo cuadro.

2. CASTILLO J./ GROOT J. *Músicos ambulantes en las calles de Bogotá a la luz de la luna*. 1835. Acuarela. 28.1 x 36.5 cm.

El inglés Joseph Brown protagoniza un caso del paso de lo colonial a lo republicano como ejemplo de un proceso de transculturación.¹⁴ Llegado a la Nueva Granada en 1825 como enviado comercial, compiló un álbum de tipos y costumbres, ayudado por varios pintores (Sánchez, 2015, p.12-13). Se lo llevaría en su regreso a Londres en 1841, no sin antes prestarlo para réplicas. Dichos cuadros no

¹⁴El historiador Fernando Villegas plantea un diálogo entre el viajero europeo y los americanos desde un condicionamiento previo del imaginario local, con el cual se opera un cambio en la mirada de quien llega de afuera. Esta idea de la “transculturación” —tomada por Villegas de Mary Louise Pratt—, señalará diferencias de significado, según sean esgrimidos por observadores europeos o por artistas locales. Villegas agrega que “siempre que se ha analizado un fenómeno como el costumbrismo americano, se ha cometido el error de verlo a través del inicio de los Estados nacionales, que se fundan a lo largo del siglo XIX en Latinoamérica. La creación de imaginarios de las nuevas repúblicas, aunadas al espíritu romántico traído por los pintores viajeros del período, hace que cada país busque una diferenciación basada en sus peculiaridades” (2012, p. 8).

volverían a ser noticia en Colombia hasta 1989, cuando fueron objeto de una investigación hecha por Malcolm Deas, Aida Martínez Carreño y Efraín Sánchez Cabra (1989). En el anverso de una de sus láminas, llamada “Músicos ambulantes en las calles de Bogotá a la luz de la luna”, aparece una descripción del instrumento de cuerda:

La guitarra pequeña es un instrumento denominado ‘tiple’, de cuatro cuerdas, muy común entre las clases inferiores, pero más extendido entre los campesinos de tierra caliente. Las danzas que interpretan son ‘el torbellino’, ‘la manta’, ‘el bambuco’, ‘la hurga’ y ‘la pisa’ (Deas, Sánchez, Martínez; 1989, p. 132).

El cuadro ilumina a dos músicos que dan cara a la noche y la espalda a una oscura casa. En su puerta a medio abrir, se agolpan mujeres uniformemente vestidas, tapándose la cara. Algo sucede adentro, dos músicos se muestran sin problema, mientras las mujeres que han salido con ellos, dan la vuelta, evitando sentirse expuestas, escondiéndose del orden diurno.

3. GROOT, J. *Tienda*. 1835. Acuarela sobre papel.

Otra acuarela nos presenta una tienda. Tres hombres departen y beben, mientras la tendera los observa. El encuadre de la imagen deja ver lo que se ofrece en venta: pan, panela, manteca, vino, papas. Pero el producto de más venta es la chicha, que reposa en grandes tinajas. Sobre el mostrador cuelgan otras cosas: un fuelle, un par de alpargatas y dos balayes. Un listón soporta una soga, longanizas, y en medio de todo esto, un pequeño tiple. José Manuel Groot, quien pintó esta

acuarela, era también un reconocido y respetado escritor. Uno de sus relatos, ‘La tienda de don Antuco’, coincide en la descripción con el cuadro encargado por el francés Auguste Lemoine:¹⁵

Don Antuco vende poco: su negocio consiste en revender babuchas de cordobán, botines de becerro y botas de cañón de vaqueta, amén de otros artículos que allí yacen relegados de tiempo atrás como algún almiréz arrumbrado [sic], alguna campana, libros en folio como las pandectas, un sombrero a la Bolívar, algunos cubanos de la pelea pasada, un escritorio con embutidos de hueso y varios santos que han ido de fiadores por algunos reales y se han quedado allí como en el Limbo sin tener quien los saque. Cierta es que hay otros efectos de expendio, aunque elevados a la segunda potencia (Groot, 1969, p. 104-105).

Lo ofrecido en esta tienda presenta rasgos de innegable movilidad social. No era raro que se hallasen artículos de consumo diario y cosas de muy bajo costo, como tiples. Isaac Holton dice de estos que no eran otra cosa que “el aborto de una guitarra”, y se los encontraba en tiendas y caminos entre poblaciones (Ortíz, 2009, p. 13). Comparando precios, Milena Ortiz muestra cómo mientras una arroba de res costaba de 8 a 9 reales entre 1836 y 1837, y un cuarto de chicha entre 4 y 6 centavos, un tiple costaba en esa misma época la suma irrisoria de 2 a 3 reales (2009, p. 7).

4. MARK, E. *Tipos populares del mercado de Guaduas*. 1846. Acuarela-lápiz. 12.3 x 17.4 cm.

¹⁵El mismo Lemoine, en su libro ‘Viajes y estancias en América del Sur, La Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el istmo de Panamá’ (1945), describe una curiosa escena, aun lejos de los Andes del país, en Cartagena de Indias: “(...) la viveza y alegría ruidosa de las gentes de color contrastan singularmente con la indolencia de los habitantes de raza blanca de Cartagena. A aquellos se les ve por todas partes bailar o cantar a los acordes de un tiple; algunas veces la orquesta se completaba con otros dos instrumentos: un tamboril y un trozo de bambú hueco, en el que suenan al agitarlo, unos cuantos granos de maíz (...) Como explicación del término tiple, Lemoine escribe en nota al pie: “Tiple: Especie de guitarra - guitarrillo- cuyo cuerpo de forma redonda esta hecho, bien de tablillas de madera o con el caparazón de una tortuga o de un armadillo” (p. 362).

Como Brown y Lemoyne, el extranjero Edward Walhouse Mark hizo un boceto a lápiz iluminado con acuarelas. La composición de algunas de estas figuras no fue concluida, y aunque presentan un contorno acabado, sus rostros apenas se insinúan. Entre las personas figura un hombre de ruana, que porta un instrumento musical hacia el lado derecho, como si fuera zurdo. Este instrumento fue reseñado por Puerta Zuluaga (1988, p. 112) como el primer referente pictórico del tiple colombiano. Su fecha es 1845, diez años después de los cuadros pintados por Castillo y Groot.

Formado en acuarela, Mark iba a dejar como parte del acervo patrimonial del país una obra de gran factura. Representaciones como éstas se ciñen al ideal de la ilustración desde el siglo XVIII, reflejado en el encuadramiento de motivos exteriores al viejo continente. El principio rector era el arte al servicio de la ciencia, y en razón de ello, la aplicación de lo técnico a escenas en las que el entorno y el paisaje fuesen el tema principal. Las ideas del inglés William Gilpin, reconocido por sus ‘Tres Ensayos sobre la Belleza Pintoresca’, influirían sobre muchos viajeros pintores. Son juicios sobre cómo emprender y aprovechar visualmente un viaje, proyectados a la descripción de colecciones de tipos, indumentarias y costumbres. Dicho concepto de lo pintoresco fundamentará coincidencias entre rasgos y motivos, generando múltiples impresiones escritas y pictóricas del encuentro de los viajeros con lo americano.

Aunque en un primer momento este tipo de representaciones surtió efecto sólo en Europa, su influencia sobre hispanoamericanos iba a dar forma a proyectos ilustrados *in situ*, tanto científicos y artísticos o literarios, como políticos e ideológicos. El vínculo de estas imágenes con crónicas de viaje (Sánchez, 2015, p. 10) guió la concepción de cuadros posteriores, dando a pintores locales un punto de vista en sus creaciones del ambiente, los lugares, las personas y las cosas. Siendo ellos mismos los protagonistas, figurando junto a objetos de su propio paisaje.

Ese molde sería replicado en escenarios diversos, como lo muestra una pieza llamada ‘Danza del Bambuco en la aldea del Bordo’, hecha a lápiz por Sirouy en uno de sus viajes con Eduard André, y luego sería reproducida como grabado. En un sitio cuya entrada está agolpada de

personas, una pareja se mueve al compás de la música. Él baila descalzo y quiere acercarse a ella, quien muestra sus hombros desnudos e insinúa uno de sus pies descalzos. La multitud es una mezcla indistinta entre lo negro y otras formas de comprender el mundo. Los instrumentos hacen visible dicha mezcla. El cununo, la tambora y las maracas figuran junto a instrumentos que ya no se usan allí, como uno cuya forma recuerda a un laúd. Eduard André describe dicho baile:

5. BARBANT, G. *Danza del Bambuco en la aldea del Bordo*. 1876. Grabado.

La orquesta (...) de seis ejecutantes, sentados al fondo del local, sobre un banco de madera (...) el tiple o pequeña guitarra solo, abultado como la mitad de una sandía alargada y haciendo el oficio de primer violín (...) dos guitarras de la misma forma, pero cuatro veces más grandes, sostienen el canto con un acorde uniforme y reemplazan el segundo violín y el violoncelo [*sic*] (Bernal, 2003, p. 70).

Estas escenas pintorescas, replicadas como objetos de consumo, ofrecieron a los locales por primera vez la posibilidad de reconocerse como parte del lugar donde vivían. Esto era un reflejo de la cultura popular en circunstancias diferenciadas por lo racial, el género y la condiciones de la región, pero reproducidas por encuadramiento, es decir, en una multitudinaria variedad de escenarios materiales y performativos reducida a una sola representación. Villegas (2012) dirá que “el estudio de los tipos costumbristas [estuvo] sujeto a los cambios históricos que tuvo en su representación y a las distintas miradas de quienes los pintaron” (p. 30-31). No obstante, siendo visible la impronta europea en estas representaciones, dicha mirada sufrió cambios en pintores locales, incluyendo aquello frente a lo cual el europeo tomaba distancia:

[el] recelo a la gente urbana de origen indio, negro, o a sus castas [fue] la característica del primer costumbrismo que se desarrolla en las primeras tres décadas del siglo XIX. Posteriormente, el espíritu romántico haría ver con nuevos ojos la tipología costumbrista basada en lo pintoresco y exótico que se desarrolla entre los años cuarenta y cincuenta (Villegas, 2012, p. 19).¹⁶

6. TORRES, R. *Baile de campesinos (Sabana de Bogotá)*. 1852. Litografía. 26 x 33 cm.

Los locales aprendieron del europeo óleo y acuarela, y posaron su mirada sobre lugares e instancias sociales distintas, en los que el paisaje y la acción colectiva se cobraban un papel mayor. Esto es palpable en dos obras de Ramón Torres Méndez: “Baile de campesinos en la sabana de Bogotá” y “El bambuco”. La primera es una acuarela que luego sería litografiada:¹⁷ un grupo de músicos con dos pequeños tiples acompaña a una pareja que baila en un recinto cerrado, por una ventana se asoman manos y caras infantiles. La mujer de negro guarda las llaves del baile mientras fuma.

El mismo motivo de una fiesta a puerta cerrada fue usado muchas veces en otras instancias de clase, como lo muestra “El Bambuco”, dibujo a lápiz luego reproducido como grabado coloreado.¹⁸ La pareja que baila esta vez se encuentra en un salón cuya entrada está agolpada de hombres que fingen atención en el baile, con los ojos puestos en las señoritas sentadas al centro. A

¹⁶“Entre los problemas fundamentales que la incipiente musicología de nuestro país no se ha planteado aún con claridad, encontramos el de la Regionalización. Más que hablar de regiones en un sentido geográfico riguroso, la cuestión ha sido mediada recurriendo a una vaga tipología humana que parte del rígido encuadramiento “hombre-paisaje-clima”, y pasa a configurar tres grandes ‘temperamentos’: el hombre de las costas, el de la montaña, el del llano. Pero este esquema va más allá, pues, de modo totalmente simétrico, a la caracterología citada corresponden: las músicas ‘costeñas’, la música andina y la llanera, rígidamente encerradas en fronteras tan arbitrarias como la filosofía en que se inspira tan curioso psicologismo ecológico” (Bedoya, 1987, p. 3-4).

¹⁷La litografía fue un “novedoso procedimiento de impresión superficial lanográfico, inventado en Munich hacia 1796 y patentado en Londres en 1801. La imagen se dibuja con un lápiz graso o con un pincel y una tinta especial sobre un tipo de piedra calcárea de grano muy fino. Luego se fija mediante una solución de ácido nítrico y goma arábiga. La tinta, aplicada con un rodillo sobre la piedra previamente humedecida, se adhiere a la parte dibujada sin pegar en el resto de la superficie. Para la impresión se emplea una prensa especial” (Londoño, 2004, p. 32).

¹⁸En un grabado coloreado, “las imágenes impresas, fueran grabados o litografías, se podían colorear o “iluminar” a mano, por lo regular con colores a la acuarela. En las litografías a menudo se empleaba el método del camafeo, que consistía en emplear dos piedras, la segunda para resaltar los tonos más claros, usando blanco o sepia” (Londoño, 2004, p. 33).

la luz de una ostentosa lámpara, todos visten siguiendo patrones europeos. Hasta el grupo de músicos figura uniformemente vestido, y son un hombre al violín, otro de pie hace sonar algo parecido a un clarinete, y al lado de ellos alguien tañe un pequeño tiple que más parece un advenedizo que un invitado a la fiesta. Hombres y mujeres mantienen una recatada distancia.

7. TORRES, R. *El bambuco*. Sin fecha. Dibujo a lápiz coloreado y litografiado. 21 x 32 cm.

La producción de imágenes tendría en la cultura popular una fuente inagotable, ilustrando el intercambio de lo rural con lo urbano. La subjetividad allí puesta¹⁹ presenta un conjunto de rasgos que, aun supeditado a dictados hegemónicos, mantiene una raíz popular. Los pintores, artesanos y escritores generaron con ello un efecto que no sabían si era estético, dada su ubicación entre lo científico ilustrado, y los hallazgos técnicos que propiciaron una reproducción mayor de sus obras (Sánchez, 2015, p. 10). Así, en la literatura de viajes y en el ideal científico e ilustrado de toda descripción pintoresca se originó un fenómeno luego llamado encuadramiento de tipos y costumbres. Al concluir que lo pictórico fundamenta manifestaciones como la literatura, Efraín Sánchez Cabra vislumbra en ello evocaciones de la vida cotidiana, generadas por motivos ajenos, de corte ilustrado (2015, p. 9) que no obstante contribuyeron “a la imagen de la nación como parte de la identidad” (2015, p. 14).

¹⁹Aunque en ellas pueda localizarse un marco descriptivo de sociabilidades populares en el siglo XIX, aun hace falta construir un concepto de sociabilidad que no se quede sólo en el análisis de prácticas o costumbres asociativas de la clase alta, búsqueda que podría también contener elementos de crítica al componente de clase social como dispositivo de convocatoria y diferenciación colectivas. Pilar González Bernaldo (2003) vería en ello el reflejo de “(...) una comunidad de valores político-culturales que tienen que ver con la representación nacional de la colectividad; ello sugiere que el nuevo imaginario social de la nación sería socialmente instituido a partir de la intensidad y la naturaleza de los intercambios sociales que se dan en buena medida en el marco de los vínculos de sociabilidad asociativa” (González, Guerra, Anino, p. 579-580).

Al introducir esta idea, Sánchez expone la presencia de lo ilustrado en los nacionalismos como convención transferida a Hispanoamérica. Con todo y lo que comporta la influencia de los pintores viajeros, lo representado ya no es una búsqueda sólo científica, y toma un carácter de pieza etnográfica en manos locales. Aun con una impronta técnica visible, ninguna representación local de ese período fue concebida, en su momento, como pieza de ‘arte nacional’. Ésta es una dificultad de corte mayor en la interpretación de estas piezas. Defender lo asumido por Sánchez Cabra sería aceptar que Ramón Torres Méndez, el pintor del siglo XIX en Colombia, concibió, comprendió y aplicó un ideario de lo nacional desde el efecto, por él desconocido, que su obra luego generaría.

8. TORRES, R. *El tiple*. 1849. Dibujo coloreado y litografiado.

Una escena popular de Torres Méndez, llamada ‘El Tiple’,²⁰ puesta contra el vacío del lienzo, como si éste fuera un “telón de fondo para la presentación de tipos y costumbres” (González, 1990, p. 13), ejemplifica cómo lo pintoresco mantenía su distancia frente al ideal ilustrado. Un hombre toca el tiple y canta a dúo con otro que hace sonar un alfandoque. Al lado de estos, alguien baila, aun sin pareja, motivado por la música y por el posible contenido de lo que oye cantar.

²⁰“El 1° de mayo de 1849 se publicó en el periódico bogotano *El Museo* la primera lámina, para acompañar el artículo de costumbres **El tiple** de José Caicedo Rojas. La lámina lleva el mismo título del artículo, y representa a ‘tres guaches en acción de tocar el tiple, cantar y bailar’, según lo anunció *El Museo*. Había sido litografiada por los hermanos venezolanos Celestino y Jerónimo Martínez, llegados a la ciudad a principios de 1848 para abrir una ‘Agencia general de impresos, grabados y dibujos’, por iniciativa del general Tomás Cipriano de Mosquera” (Sánchez, 1991, p. 35).

Artesano o artista ¿pieza costumbrista, pieza única?

Uno de los agentes más importantes de la introducción del pensamiento ilustrado, en la Colombia del siglo XIX, fue la visita de pintores e ilustradores enviados en misiones comerciales y diplomáticas. Así fueran aficionados en su forma de mirar y de concebir la obra, lo técnico soportaba un punto de vista en el que la descripción de objetos y prácticas obedecía a un ideal romántico etnográfico de la imagen. Los pintores locales imitarán y recrearán luego, a su manera y con sus recursos, tanto trazo como color foráneos.

Por contraste, el reconocimiento aun vigente del legado colonial hace ver el paso a la república como una ruptura antes de volverse proyecto nacional. En esta situación, las imágenes operaban como objetos para hombres que, buscando un retrato de sí, aspiraban al *aura* brindada por el molde repetido y profano de una imagen en miniatura (Rodríguez, 2015, p. 11). Mientras tanto, las clases bajas seguían identificándose con el carácter cultural de imágenes religiosas. Santiago Londoño fundamenta sobre esto un análisis de lo artístico como vínculo entre lo bello, lo técnico y lo social (Londoño, 1995, p. 11). En un plano jerarquizado de representaciones, la imaginería católica prima. La iglesia ha acaparado y proscrito toda representación visual, imponiendo una manera de hacer y de ver imágenes, restringiendo su recepción pública sólo a un lugar, el templo. En tales cuadros sólo debe haber espacio para un rostro en escorzo, en fondo negro. El clero mismo tendría la potestad sobre tal ideal de representación, pero de ello también se beneficiarán los auto-consagrados militares y, a la vera de ellos, dueños de minas, comerciantes y terratenientes comenzaron a pagar por imágenes de sí mismos.

La clase baja también tenía su propio sistema de representaciones y de reconocimiento puesto en cruces e imágenes sacras. Pero es de esa época que el hombre pobre, de ruana y con un tiple en la mano, sin medios para hacerse retratar, y anónimo, veía cómo la elite hacía de él una imagen, involucrando sus objetos, motivos y acciones, dotándola de un soterrado sentido

ideológico, con el que el orden oficial mantenía dominada la memoria popular.²¹ La representación de un colectivo específico implicaba reparar no sólo en su encuadre, sino también en el modo como múltiples detalles eran allí dispuestos alrededor de un motivo central.

Así pues, fijar la vista en ciertos rasgos es ir hacia otro sentido en la observación de una imagen. El juego de tomar como fuente histórica una pieza visual, o en hacer ver algo más que el carácter estético de un cuadro, puede rebelar el modo como el discurso histórico se subvierte al quedar congelado en una imagen. Debe tenerse en cuenta que una circunstancia, al ser representada visualmente, ofrece indicios que apuntan a un sentido de lugar o a condiciones sociales muchas veces diferentes a las que un relato presenta.

9. TORRES, R. *Entierro de un niño (Valle de Tenza)*. 1852. Acuarela. 26 x 33 cm.

Ese es el caso de una acuarela llamada ‘Entierro de un niño (Valle de Tenza)’. El portador de una imagen es rodeado por mujeres de luto y, a la vez, por hombres que cantan y tañen instrumentos de cuerda diferenciados sólo por su tamaño. Aunque la pieza parece representar un ritual católico, el cuerpo del niño está expuesto y vestido como un ángel, profanando la tradición religiosa, alejándose de toda lectura convencional de la imagen. El punto es que hasta en la región andina colombiana, caracterizada por guardar con mayor fervor el credo católico, se daban este tipo de

²¹Refiriéndose a esto, Patricia Londoño dice: “En el costumbrismo pictórico o en general en el arte documental decimonónico la originalidad o la autoría no eran una preocupación prioritaria. El encuadre, la composición y los temas se repiten una y otra vez, y aunque el ‘privilegio’ ya protegía los derechos de autor, pululan las imitaciones y tanto artistas como editores solían copiar ilustraciones ajenas, completas o por fragmentos, agregando, suprimiendo o alterando detalles sin dar crédito alguno, a veces sin importar que la vegetación, la indumentaria y otras particularidades no tuvieran nada que ver con la escena en cuestión” (2004, p. 36).

sincretismos, confirmados en una acuarela con la misma temática y puesta en escena, pintada por José María Gutiérrez de Alba, llamada ‘La fiesta del angelito. Indios conduciendo el cadáver de un niño al cementerio, después de muchos días de baile’. El mismo Gutiérrez de Alba la describe:

El Chimbauque es de muy difícil filiación (...) en la monotonía del canto y el movimiento pausado y regular de los bailadores (...), se parece mucho a los bailes simbólicos de los salvajes de varias tribus del Orinoco y del Amazonas; en los gestos y en las contorsiones que hacen con el cuerpo, tiene mucho de las danzas africanas, y en el muñeco alrededor del cual se mueven, (...) con lo que en casi toda Colombia, aun en los lugares más civilizados, se llama bailar el angelito, que consiste, como hemos dicho antes de ahora, en colocar sobre una horqueta o palo bastante elevado el cadáver de un niño, vestido con telas de vivos colores y adornado con flores y ramaje, con el cual improvisan una procesión en la que la familia y los amigos van tocando y bailando al son de tiples y panderetas generalmente, continuando la diversión por uno o más días en la casa mortuoria y a veces en la de algún amigo, que pide el niño prestado para bailarlo, siguiendo en ocasiones la fiesta y la jarana hasta que el cadáver entra en putrefacción y lo conducen en la misma forma al cementerio (Gutiérrez, 1883)

10. GUTIÉRREZ DE ALBA, J. *La fiesta del angelito*. 1870. Acuarela.

En esa época, la religiosidad popular tenía un claro componente colectivo que no separaba lo cultural de lo social. Del credo y del fervor participaban diversos agentes sociales. En dichas instancias, el viejo sistema de valores, centrado en el retrato de personajes dignos, iba a ser intervenido por cambios en la mirada, y los rostros sobre fondo negro dieron paso al gesto del canto en boca de campesinos.²² Por su concepción, las nuevas piezas pictóricas quedaban por fuera del estamento del arte “oficial”, circunscribiéndose al rol de piezas “menores”. A esto se agrega la coincidencia de los pintores locales —que valga reiterarlo, se consideraban artesanos antes que artistas— con una serie de procedimientos técnicos que facilitaban la creación de imágenes y

²²“Durante tres siglos de dominio español en el continente la pintura se concentró en los temas que en el siglo XVIII se caracterizaban en Europa como *peinture d'histoire*, contrapuestos a los de la *peinture de genre*. Los primeros correspondían a los asuntos clásicos, religiosos, históricos y mitológicos, y los segundos a la vida ordinaria local, los tipos sociales, los trabajos, las herramientas, los vestidos, los animales y las plantas, en pocas palabras la vida” (Sánchez, 2015, p. 6).

prometían una entrada económica adicional. Es por esto que los bocetos o ilustraciones dibujados a lápiz o hechos en acuarela, a pesar de su rápida ejecución y su fácil manipulación en cualquier espacio, terminaban siendo intervenidos en su versión final con otras técnicas y materiales.

Los pintores locales no concebían un peso estético en sus obras, antes bien los resultados de su hacer estaban en la réplica de temas y de encuadres, comparando sus productos con lo traído por los extranjeros, o con el aporte de algún coterráneo que tuviese otros recursos y herramientas técnicas. Tal cruce de influencias se halla en pintores locales como Groot, Castillo, Espinosa y Torres Méndez. Estos se beneficiaron de su rol intermedio entre la elite social y las clases populares para reencauzar la técnica propuesta por extranjeros hacia motivos propios del lugar. Aunque en estas imágenes se aprecien rasgos copiados, también se destacan elementos de la cultura popular. Junto con la representación de ese otro tipo de sujeto aparecía el tiple como su acompañante.

11. TORRES, R. *Romería a Chiquinquirá*. Ca. 1854. Acuarela. 26 x 33 cm.

En la acuarela 'Romería a Chiquinquirá', un grupo de campesinos camina hacia la población donde es resguardada la imagen más representativa del catolicismo en Colombia. El campesino representado con el tiple viste siempre del mismo modo para el trabajo, para la fiesta, y para visitar lugares y santos de su devoción, y los instrumentos con los que hace música en la fiesta y las

celebraciones también acompañan su fervor.²³ Es posible que muchas de las canciones entonadas en esos caminos fueran no sólo piadosas, sino también de alusión profana, cargadas de doble sentido, con mensajes jocosos, con intenciones de cortejo, o descriptivas del nicho vital.

En este tipo de piezas se cristaliza el ideal estético de lo pintoresco como intención romántica sobrepuesta al ideal ilustrado (Gilpin, 2004, p. 57). El cuadro, los temas y el color revelan esa intención, pero la ausencia de gestos, antes válida en la miniatura, se muestra casi como una caricatura en cuadros de tipos y costumbres. Tales cambios en las fisionomías se ajustan a un particular ideal romántico, en que el nuevo trazo confirma el carácter exótico visto por europeos en paisajes, indumentarias y tipos. Nos damos cuenta que lo que es llamado costumbrismo no recibió una herencia continua o clara, y que la presunta estabilidad histórica allí presentada como propia es sólo una construcción ideológica. Aun estando vinculado a un discurso oficial, lo allí representado mantiene el sentido de una acción de época que delata como ficción todo esfuerzo de encuadramiento. Dado el caso, un viajero que pintaba como Edouard Riou buscaba dicho *status*, encuadrando prácticas de género, diversión y raza, describiendo motivos de la vida cotidiana en un solo espacio, presentando escenas simples, pero sin descuidar la composición o el trazo.

Una de sus escenas de posada muestra cómo alrededor de un juego con monedas se congrega un grupo de hombres. En la puerta, tres mujeres semidesnudas conversan, mientras cargan, cada una, un niño en edad de pecho. Otra mujer se ajusta unos zapatos a sus pies, y un hombre le habla a un perro, animado por los efectos de la chicha. A la izquierda, rezagado y descalzo, un hombre tañe un raro instrumento de cuerda. En éstas imágenes se destaca la fuerte impronta del mestizaje como fenómeno digno de ser descrito. Una crónica rescatada por Orián Jiménez (2017) la complementa:

(...) esclavos, negros, mulatos, indios y blancos pobres compartían sin recelo los mismos espacios de ocio y galanteo donde la música, el aguardiente o la chicha animaban las habilidades del cuerpo (...) En la ciudad de Antioquia, indios y mulatos se divertían al son de instrumentos musicales, situación que despertaba la ira de los clérigos, tal como sucedió en 1690, cuando el vicario Joseph de la Serna se dirigió hasta una casa donde se efectuaba un baile y “cojio [*sic*] la vihuela a un mulato que tocaba y se la rompió en la caveza [*sic*]” (p. 118).

²³“En el centro de la caravana campean dos o más alegres músicos que con cara risueña van rasgueando o cantando a voz en cuello, y que parecen decir a los que pasan, ¿quién más feliz que nosotros?” (Caicedo, 1973, p. 120).

Ya se ha insinuado varias veces que un efecto de dichas etnografías espontáneas fue el desencuadramiento, consistente en describir lugares y momentos donde aparecen prácticas y objetos propios del pueblo, mostrando por medio de ejemplos una condición ajena a toda cartografía o a usos oficiales del tiempo y del relato. Son muchos los casos. José Caicedo Rojas describe en una crónica la vida errante de ciertos hombres del campo:

(...) en los caminos, en las poblaciones y aun en las calles mismas de la capital, se les encuentra departiendo alegremente, con la mochila a la espalda y el tiple por delante. Estos rústicos 'dilettanti' primero se proveen de cuerdas que de ninguna otra cosa. En las ventas y posadas se juntan para templar acordes sus tiples (...)
(Caicedo, 1973, p. 20).

12. RIOU, E. *En el pueblo del Bordo (Patía)*. Grabado. 1868.

Aunque en la Nueva Granada ocurrió lo mismo, el encuadramiento de costumbres como acciones descritas, está puesto en un lugar irreductible a su reproducción técnica. Puede entonces dudarse de su concepción como *no aurática*, y es válido pensar que tales representaciones ahora pueden ser vistas como verdaderas obras de arte, justo antes de ser reproducidas en talleres de Bogotá y Medellín (Villegas, 2012, p. 48), o en descomunales casas fabriles, tipografías, y laboratorios de Londres y de París:

(...) tiene la característica de ser premoderno y de utilizar lo que Walter Benjamin ha denominado como la reproductibilidad de la imagen en las sociedades modernas. Sin embargo, a diferencia de la economía visual que propone Benjamin con el concepto de aura que hace de la obra de arte un objeto único, estos ejemplares de originales múltiples aspiraban a conservar su aura. Por un lado está la creación de un seudo-original hecho a mano, pintado y distanciado de una reproducción técnica, pero, por otro lado, vemos que su origen es una litografía o fotografía.

La relación entre historia y memoria otorga aun más luz en la definición de tales imágenes, como fuentes congeladas en el tiempo, con un fuerte carácter documental además de estético, en las que lo bello no se reduce sólo a un proceso de formación técnica y de concepción en obra, y se extiende a marcos sociales mas amplios, donde lo representado es un útil indicador por su carácter descriptivo. Esta idea se hace aun más válida si, de piezas con estas condiciones, emanan prácticas y relaciones cuya descripción es limitada en términos históricos, sociológicos o antropológicos.

13. TORRES, R. *El torbellino, baile en tierra caliente*. 1850. Dibujo a lápiz.

Un ejemplo de ello es el dibujo a lápiz ‘El torbellino, baile en tierra caliente’: Alguien baila atrás, ondeando un pañuelo y animando a la pareja, dos músicos acompañan el baile con su canto, un gran tamboril y un tiple. El bailarín enfrenta a una mujer de gesto y movimientos recatados. Otra mujer está sentada al centro con las piernas abiertas, mientras otras dos observan y fuman tabaco. En el carácter sencillez de las indumentarias se descubre un uso común para el trabajo y la fiesta. La actitud corporal muestra el desenfado y la alegría ingenua de quienes viven el día a día.²⁴

²⁴“El torbellino, más comúnmente conocido en las provincias del interior de la Nueva Granada, tanto en los países fríos como en los cálidos, es un aire en tres movimientos rápidos, de suerte que es tanto o más alegre que los valeses alemanes. Cada uno de los tres tiempos consta de dos notas de igual valor, y cada una de ellas es un acorde completo ya en la tónica, ya en la cuarta. Los tonos más comunes del *torbellino*, que siempre es en el modo mayor, son *do, re, sol, la*. El juego de la mano derecha consiste en rasguear alternativamente cuatro dedos para abajo, y con el pulgar para arriba” (Caicedo, 1973, p. 118-19).

No obstante, relacionar *arte popular* y *gran arte*, genera malos entendidos. El gran arte ha sido siempre tomado como el punto culminante de un itinerario de formación técnica y estética, además de fundamentar toda clase de ideología. A eso debe referirse Santiago Londoño Vélez (1995) al comienzo de su libro *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*: “(...) cuando el límite es el horizonte nacional, muchos artesanos y artistas locales pierden importancia (...)” (p. 11). Al contrastar lo nacional y lo local, Londoño enfrenta un problema generado por la separación de ambas instancias en el análisis de piezas pictóricas. La distinción artista-artesano obliga a una lectura que señale aspectos culturales y sociales, no sólo con la intención de cerrar la brecha que provoca tal juego de escalas, sino también como una interpretación en la que estos elementos podrían fundamentar, en concreto, una idea más integral de aquello que llaman nación.

Es así que la figura del artesano media entre la práctica popular y el ideal oficial, hasta un punto tal que Frank Safford dice que “los artesanos fueron el grupo popular más alfabetizado y con mayores recursos de la Nueva Granada, lo que hizo que fueran el elemento menos popular dentro de las clases populares (...)” (Álvarez, 2007, p. 88). Al poner tanto a artesanos como a artistas en un plano local, Londoño logra mantener una adecuada cercanía con su objeto particular de estudio, descubriendo cómo se genera un notable desencuadramiento al diferenciar un artesano de un artista. El primero tiene supeditado su oficio a necesidades prácticas e inmediatas, obedientes a la utilidad como rasgo prioritario, mientras que el otro lleva a cabo su oficio sin estar atravesado por afanes prácticos o utilitarios, y busca para sus creaciones un *status* puesto por encima de lo útil, que hable de su gestación como si se tratara de un refinamiento desinteresado.

Pero ¿Qué tensión se revela en dichas representaciones entre aquello de origen local y la proyección hacia un territorio mayor, con pretensiones de nación? hay variables que, aun cuando connotan conflicto, manifiestan significativas interdependencias, como la contraposición de lo oficial frente a lo popular, que hace visible un esquema de relaciones marcado por el aislamiento

que imponía el intercambio material y económico, cubriendo de manera simultánea necesidades y deseos con productos artesanales u obras de arte, casi excepcionales estas últimas para la época.²⁵

En su condición de mediadores sociales, los artesanos eran formados en pequeñas poblaciones, y con contadas excepciones, nunca salían de allí, cifrando el sustento y el sentido de su existencia en el hacer. Un artista en región bien pudo haber sido en su origen un artesano, pero su intención estaba en escapar de tan estrecho entorno, y aun cuando de esto se tienen muy pocos casos probados, tal búsqueda se cifraba en un sentido existencial mayor, así esto no otorgara sustento material alguno. Aun cuando el sentido que cada uno confería a su hacer fuese distinto, eran más las condiciones que los acercaban. Pensar que muy pocos artesanos querían irse de su lugar de origen y de trabajo, a buscar mejor fortuna o mayores ganancias por su labor, es algo aun más atribuible a la realidad de quienes buscaban reconocimiento como artistas queriendo trascender en su oficio, mas no pudiendo emigrar hacia instancias donde eso fuese posible.

En términos historiográficos, esto se puede explicar como resultado de acciones puestas en el control y la agrupación colectiva de sectores cuya fuerza política debía matizarse con procesos de cualificación del oficio y de organización gremial reglamentada por las instituciones del gobierno. De ahí que alfabetizar a los artesanos fuese una iniciativa acaparada por el Estado, quien buscaba regir la acción de los gremios por medio de la instrucción y la vigilancia. Un caso fue la iniciativa de las escuelas de artes y oficios en la provincia de Antioquia:

La Escuela de Artes y Oficios de Medellín no sólo enseñó los oficios que venían de la Colonia como la sastrería, la carpintería, la herrería, la talabartería y la platería, sino también nuevas funciones como mecánica, fundición, cerrajería, calderería, hojalatería y carretería, oficios propios de una sociedad industrial en formación. (...) Así como en la Escuela de Artes y Oficios la enseñanza osciló entre los oficios modernos y los tradicionales, así mismo los artesanos de mediados del siglo XIX oscilaron entre una mentalidad tradicional y una mentalidad moderna. En el ámbito político, sus inclinaciones liberales contradecían los ideales conservadores de preservar una economía proteccionista. En todos los aspectos, los artesanos decimonónicos estaban ubicados entre la tradición y la modernidad.

²⁵“Alejar en el tiempo el origen de unos símbolos es estrategia común a toda afirmación de identidad. Pero (...) tal alejamiento es una operación actual que desoyendo el cambio de sentido de los símbolos en el discurrir de la experiencia a lo largo de la historia, homologa su significado y oscurece el hecho de que ésta se atribuye en el presente. Se aleja así un extremo del arco hasta un punto en el que, careciendo los actores vitalmente de su experiencia, su ancestral datación difumina su ocurrencia. Al saturarse así de temporalidad pierde este carácter por entero, se “sincroniza”, deviene intemporal, ‘de siempre’”(Sanmartín, Prats; 1997, p. 19).

Tanto artesano como artista se resistían a ser reducidos a un pequeño taller, y así aceptasen el credo pragmático según el cual aquello que les daba sustento económico es al mismo tiempo lo que daba sentido a sus vidas, se aprovechaban del control que buscaban las Escuelas de Artes y Oficios para beneficio propio: “para mediados del siglo XIX la proliferación de periódicos, pasquines y ‘hojas sueltas’, muestra un grupo social con un grado considerable de alfabetización y con un interés constante en usar políticamente ese lenguaje” (Álvarez, 2007, p. 94). Se colige pues que hablar en términos políticos de artesano y de artista en ese entonces era señalar básicamente al mismo sujeto. Esta es una advertencia frente a lecturas de lo nacional para el arte en esa época. Lo real local, aunque se pretendiera ocultar, era innegablemente mayoritario frente al ideal de nación promulgado. No importando qué vacíos técnicos tuviesen sus imágenes, muchos artesanos y artistas locales no sólo hicieron obra, sino que también emprendieron acciones de posicionamiento social y de reivindicación de sus propias necesidades.

En un doble juego entre la herencia colonial y el ideal ilustrado del progreso industrial, las pocas instituciones estatales velaban por que quien ofreciera sus servicios y su mano de obra en una técnica específica tuviese el aval de un gremio. Ante esta situación, el sujeto que quería ser artista debía renunciar, a veces de forma definitiva, a pretensiones de ascenso y reconocimiento, y emprender escalas abajo el camino del taller, donde podía seguir soñando con una gloria esquivada mientras trabajaba. Pero eso no significaba que, en su rol de artesano, renunciase a poner de manifiesto sus posturas como parte de un gremio cuyo esquema de representaciones no se reducía sólo a la confección de un conjunto de objetos, sino también a la reivindicación de derechos para ellos mismos como creadores:

(...) las prácticas de lo escrito, los pasquines, las hojas sueltas y en especial los periódicos, muestran una apropiación no solamente del lenguaje sino también de las ideas políticas, que si bien tenían una influencia directa de los partidos políticos, especialmente de las ideas liberales, las transformaron para su beneficio (...) el proyecto educativo en los artesanos tuvo un efecto mayor, pero también es claro que se apropiaron de él para defender sus propios intereses y fortalecerse como grupo social y político (Álvarez, 2007, p. 94-96).

Hay que agregar por último que dicha contraposición sugiere una definición del término arte expuesta a equívocos cuando es cruzada con un término de la época como el de *casta*,²⁶ en cierto sentido poseedor de las mismas características que la convención *Clase*. El equívoco está en que no habría un arte para la obra de arte y otro arte para la artesanía, pues dicho término ha sido apropiado por ambas instancias. Pero la distinción obedecería también a la heterogeneidad dada por grados de especialización técnica en una práctica y a su ubicación en procesos internos de formación gremial:

(...) una muestra de esta característica es el uso corriente de categorías como “albañil”, “carpintero”, “herrero”, “jornalero”, en las que se expresa la heterogeneidad del sector popular considerado (...) Otro signo de diferencia en medio de la “unidad” de los artesanos se refleja en otras categorías, en las que se establecen principios de jerarquía [maestros, oficiales y aprendices, por ejemplo] (...) los lugares de recreación como los garitos no solamente eran visitados por artesanos, sino también por agricultores, comerciantes y en algunos casos artesanos que al mismo tiempo eran gendarmes (Álvarez, 2007, p. 97-98).

El efecto sería la personificación en un rol social según el campo de acción, por el cual la forma no se supeditaba a un mero ideal estético, y obedecía más a un criterio práctico, utilitario y social. Esa es la base crítica de Londoño a la historiografía del arte colombiano, y a los principios de un ‘horizonte nacional’, que redujo el ideal del artista, representativo de un colectivo nacionalizado, a ser un producto prejuiciado del discurso histórico y del desconocimiento de la cultura popular. Allí, el nacionalismo mostraría un vicio de forma consistente en adjudicar desde la posteridad la condición de artista a quien ni siquiera la presentía en ese pasado como su presente.

Ver imágenes no ceñidas sólo a pretensiones estéticas justifica la convicción de alguien como Walter Benjamin cuando analiza cómo, en toda época, el orden oficial ha manipulado las formas del arte. Ahora en esta época, se clasifica toda obra por su posible réplica técnica y por su condición de objeto de recepción, o bien como portadora de un aura, de una condición de unicidad y de no repetición que instala tradiciones (Villegas, 2012, p. 48). Pero también es posible que una pieza, vista como obra de arte, tenga aura o no, sea independiente de la intención expresiva de su

²⁶Con éste término se hacía referencia directa a esferas privilegiadas donde “[el] desprecio [a] toda función, acto o ejercicio del trabajo que tuviera que desempeñarse con las manos, debido a que (...) no podían empañarse las manos y sus orígenes con las deleznable tareas que realizaban hombres que, si no aprendían a diferenciar entre una espada y un sable, si sabían dar buena muerte a los becerros que degustaban los paladares de la alta sociedad (...) o le daban forma a los bigotes, cabellos y muebles de aquellos que los subestimaban” (Jiménez, 2007, p. 59).

creador. Fernando Villegas halla en la recepción de imágenes de tipos populares la construcción de un relato con el entorno y los tipos humanos que figuran en éste y con las acciones que describe.

No obstante, el discurso histórico también obvia “al personaje y a su propia obra artística e influencia” (Villegas, 2012, p. 48), no tiene en cuenta cómo el carácter del pintor marca la distancia y las diferencias entre su obra y sus posibles copias, —entendiéndose por obra original y no copiada aquella que ha sido concebida por primera vez con el ánimo de que esa también sea la última; esto es, salvándola de todo régimen de copia o de reproducción—. Detalles de este tipo, propios de una pieza original, concebida como si fuera la primera y al mismo tiempo la última vez, hecha ‘de una vez por todas’, hacen pensar al mismo tiempo que ‘una vez no es ninguna’ (Benjamin, 2008, p. 42), dada la condición de copia, resultante de una rutina experimental, en la que cada variable de la pieza matriz es distinta a las demás. Con esto, Benjamin remarca la diferencia entre el original como pieza única y dotada de aura, y la copia como reflejo cuantitativo que, gracias a su masificación, instalará la decadencia de lo aurático.

Así, lo concreto de una obra incluye entonces tomarla como parte de un contexto en donde figuran piezas menores. Su originalidad se constataría desde su inserción en un espacio y un tiempo, donde es un objeto idéntico sólo a sí mismo, cuya presencia se mantiene entre nosotros, aun siendo ya lejano el instante de su concepción (Benjamin, 2008). Esta interpretación del tiempo en la obra de arte, ajena a la reproducción técnica, hace que la memoria se sobreponga a la historia, así el efecto parezca ser anacrónico. Didi-Huberman (2006) corrobora esta apreciación al decir:

Ante una imagen puede quedar atrapado el presente, y exponerse a la experiencia de la mirada. Ante una imagen, no cesa nunca el presente de reconfigurarse, así no haya cedido la mirada desprevenida de quien observa a la imposición de un “punto de vista” especializado. Ante una imagen, no cesa nunca el pasado de reconfigurarse, pues piensa lo visto como una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión, de una obsesión. Debe reconocerse, ante una imagen, que lo más probable es que ella sobreviva a nosotros, que somos fragilidad frente a ella, somos pasajeros frente a ella, y es ella el elemento del futuro, es la duración encarnada. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira (p. 32).

Por contraste, toda pieza copiada trae tras de sí un complejo proceso de reproducción, donde las manos ya no deciden, y se pierde de manera inmediata el *status* de unicidad o de originalidad. En ésta no habría una constancia de concepción en un momento dado, o más que eso, el momento de

su concepción como única garantía de asidero al tiempo se pone a un lado, en beneficio del proceso de cuantificación al que asisten múltiples representaciones de todos los tiempos, desde el siglo XIX. Podría argüirse, si fuese cierto, que estas copias mantenían su estatuto de pieza única si eran replicadas en el mismo lugar de su concepción primera, pero es inevitable traer a colación que, en su mayoría, fueron bocetos hechos *in situ*, luego llevados a talleres industriales, lejanos al sitio donde fueron concebidos. Ya no será desde entonces el creador quien decida la calidad de su representación, una máquina reemplazará su rutina, usurpando y manipulado con ello su punto de vista. La pieza sólo será, de ahí en más, parte del molde donde fue replicada:

el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica (...) la autenticidad no es “reproducible”, la invasión intensiva de ciertos procedimientos técnicos (...) dio un motivo para diferenciar y jerarquizar la autenticidad. Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica [que] resulta ser más independiente del original que la reproducción manual (Benjamin, 2008, p. 43).

Ser el autor original de una obra de arte viene a ser entonces un criterio de demarcación frente a la copia. Pensar que un pintor es artista implica que este no se copiará si quiere mostrarse como hacedor de una obra original. Pero en el caso de los llamados “creadores menores”, el estilo, el trazo, la composición de cada pieza, y a grandes rasgos, el nivel de formación y de rigor técnicos, imponen una rutina del boceto, en la que el único procedimiento válido técnicamente es la repetición. Así pues, al no depender de un estilo clásico o costumbrista, culto o popular, estas creaciones forman todo un catálogo de intentos, en el cual cada uno aspiraría a tener un *aura*. El punto final aquí es que, aun siendo originales, no todas estas piezas ostentan dicho privilegio.

Lo literario, encuadramiento de lo pictórico

En Colombia durante el siglo XIX, había escritores costumbristas que escribían “un cuestionamiento del exagerado culto a las costumbres, llegando incluso a autocriticarse en sus propios cuadros de costumbres” (González, 2008, p. 74), como Eugenio Díaz Castro: “Van a llenar de *escaseces* los periódicos con tres o cuatro columnas de un cuento que llaman de costumbres en donde van a

figurar por todo el mundo las miserias, los gustos, los caprichos de la víctima de sus jocosidades” (González, 2006). Tal postura frente a la cultura popular de entonces era habitual:

El público, definitivamente, se debía divertir con esos cuadros populares, que se repitieron en diversas ediciones (...) pero no se puede asegurar hasta qué punto podían implicar una lucha de clases. La mirada de las costumbres se carga de humor para divertir a otros (González, 2006).

Esa ‘carga de humor’ es una referencia directa a la caricatura como agregado de fealdad en representaciones de algo idealizado como bello, acentuando con ello su realismo. En el mismo plano, Mijail Bajtin desarrolla, a partir de Rabelais, un presupuesto que toma las intenciones subversivas del realismo caricaturesco como base de una ‘teoría del rebajamiento’, de una ‘orientación hacia abajo’.²⁷ Transponer lo alto en lo bajo marca el sentido de toda descripción de las clases inferiores. Imágenes, episodios y metáforas gravitan alrededor de un orden invertido, de un poner de cabeza. Desde lo corporal popular se reubican convenciones como lo sagrado, lo espiritual, y lo ideológico, en el mismo lugar de ‘escaseces’ del pueblo. Bajtin siembra, no sin ser literal, los cuerpos en la tierra, dando otro sentido a manifestaciones de lo espiritual por su contradicción con lo físico. Para él, lo único que puede concebirse como idea brota precisamente de ciclos de reproducción material, en donde hallan su raíz celebraciones de carnaval, donde los cuerpos vuelven a la tierra para morir y para volver a nacer de ésta. Así, ideas trascendentales como la muerte, el diablo o el infierno, son en cierto sentido vueltas materia, puestas como parte de los días, y desplazando el fervor a lugares ajenos al templo católico:

(...) el centro de todos los intereses es dirigido hacia lo bajo, las profundidades, el fondo de la tierra. Las cosas y las riquezas que la tierra oculta superan con creces a lo que existe en el cielo, sobre la superficie de la tierra, y en los mares y ríos. La verdadera riqueza y la abundancia no residen en la esfera superior o mediana, sino únicamente en la inferior (Bajtin, 2003, p. 333).

Bajtin presenta la parodia como dispositivo que subvierte las representaciones religiosas —en qué debe creerse— y de la lengua escrita —cómo debe hablarse—. Dado el caso, la escritura no sería más que un instrumento de control de esa masa analfabeta que era, a su vez, inocente de las descripciones que motivaba. No obstante, en prácticas serias como la pintura y la crónica aparece

²⁷“Abajo, al revés, el delante detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora” (Bajtin, 2003, p. 334).

esa transposición propia de la cultura de la risa. El interés de Bajtin estaba en observar y compilar percepciones visuales y escritas de lo hegemónico justo en capas sociales inferiores, valiéndose de una dirección única para tal acercamiento, hacia abajo. Frente a esto, interpretaciones como la de González también caen en la trampa de la transposición al creer ver en un artesano el rol de un artista (González, 2008, p. 75), intentando una caracterización de éste a partir de rasgos ajenos.

En medio de ese vaivén entre lo oficial y lo popular, la idealización costumbrista, promovida por el neogranadino letrado, conservador y católico era también un ejemplo de experiencia de clase, en el que, junto con prácticas, escenarios y objetos de su propia vida, la clase baja era retratada y relatada por otras manos. El costumbrismo fue un mecanismo de control y de manipulación de expresiones del pueblo basado en la jerarquía instalada por la religión y la lengua. Con todo, tal régimen del *bien decir* no logró encuadrar a plenitud la cultura popular, y si desde “lo alto” se invocaba cierta vigencia de prácticas coloniales, “lo bajo” se movía en una dirección contraria a ese precepto, por medio de la fuerza y la parodia. Aunque sujeto en su cotidianidad a un esquema hegemónico, el pueblo no respetaba lo impuesto. En vez de eso, procuraba que tales regulaciones coincidieran y encajaran con sus propios intereses (Thompson, 1984, p. 61-62).

Caracterizar la experiencia como previa a la lucha de clases es una convención historiográfica aplicada al siglo XVIII inglés, no obstante viable en el escenario de la cultura popular en la Nueva Granada del siglo XIX. En ambos casos, la confrontación de la economía moral tradicional con las tendencias innovadoras de la economía de mercado acercó de manera inusitada la cultura educada a la analfabeta. Hay que recordar que los elementos desunidos y fragmentados de formas antiguas de acción y pensamiento, integrados en el término ‘clase’, se fundan en la experiencia, que a su vez opera como un ‘campo de fuerza’ auto-generativo, no considerando a fondo el efecto multitudinario, subversivo, y al mismo tiempo efímero de su acción, pero si haciendo hincapié en su lectura como una contienda simbólica con la autoridad. Al buscar una mayor claridad y coherencia en la construcción del relato histórico y en la descripción de toda línea

de acción dentro de ese relato, E.P. Thompson sitúa el concepto ‘experiencia’ como previo al concepto ‘clase’. Así, cuando un colectivo de clase habla de sí mismo, lo hace desde su experiencia.

Para el pensador inglés, hay actores dentro de sociedades constituidas desde una tradición que experimentan la explotación como una herencia; de ella identifican intereses contrarios al discurso hegemónico, instando a la acción como reivindicación de base común. Es en ese proceso donde toman ‘conciencia de clase’. Es importante, para beneficio de este escrito, tener en cuenta el cometido de Thompson (1984), desde el término clase como concepto transversal a la cultura —así su uso sea un móvil de encuadramiento ideológico—, de reconstruir la costumbre como vector de experiencia propio del pueblo que también obra como vínculo con la cultura oficial.

Tal concepto articula contenidos socioculturales derivados de múltiples experiencias para ser usados en la descripción de casos puntuales; por ejemplo el modo como los resultados de la Comisión Corográfica fueron divulgados como relatos o crónicas por dispositivos de la alta cultura, como revistas y publicaciones periódicas. Esta empresa totalmente ilustrada, no obstante creada y fomentada por un Estado con resabios coloniales, fue expuesta como referente social, incluso personal, en las publicaciones de la tertulia de ‘El Mosaico’.²⁸ Fue aprobada por el liberal José Hilario López en 1849, iniciando sus labores de campo en 1850, bajo la dirección del militar italiano Agustín Codazzi. Continuó hasta 1859, año que éste murió (Londoño, 2008, p. 13). Sus objetivos eran demarcar las fronteras de un territorio aun virgen, realizar un primer levantamiento cartográfico de provincias, y recopilar estadísticas y datos sociales de cada región.

Varios ilustradores extranjeros reseñaron algunas de estas particularidades en dibujos y pinturas, como Carmelo Fernández, Henry Price, Albert Berg, y el mismo Codazzi, repartíendose funciones entre la cartografía y la pintura, y mostrando con esto la apertura del nuevo Estado a procedimientos y dispositivos actualizados de representación, en el esfuerzo de superar la estrecha

²⁸La oscilación entre ser o no ser ilustrado, ineludible en todo proceso de formación estatal nacional en Hispanoamérica, no muestra mas que la imposibilidad de generar, a partir de la coyuntura política entre la colonia y las repúblicas, un ideal político que no comprometa los intentos de soberanía de cada nación. Homi K. Bhabha, haciendo eco de Partha Chatterjee, dice que “El nacionalismo (...) busca representarse en la imagen de la ilustración y no lo logra. Pues la ilustración misma, para afirmar su soberanía como el ideal universal, necesita su Otro; si pudiera actualizarse en el mundo real como lo verdaderamente universal, en realidad se destruiría a sí misma” (2010, p. 388).

percepción colonial del mundo, el territorio y las personas. Además de ellos, dos sujetos del país destacaron en esta empresa, Manuel María Paz y Manuel Ancizar. Este último debía describir los itinerarios y redactar “(...) una obra acompañada de diseños describiendo la expedición jeográfica [sic] en sus marchas y aventuras, las costumbres, las razas en que se divide la población, los monumentos antiguos i [sic] curiosidades” (Londoño, 2008, p. 14).

14. PAZ, M. *Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá*. 1855. Acuarela.

Al compilar cuadros de tipos y costumbres (Duque, 1998. p. 9), “El Mosaico” cifraría su actividad en procesar materiales visuales recogidos entre 1851 y 1859 por la *Comisión* (Von der Walde, 2007, p. 248). Un efecto surtido por la construcción de este conjunto de relatos fue mirar hacia otras regiones, aunque tomándolas como fragmentos de un mapa construido desde Santafé. De ese ejercicio de encuadramiento surgió el “tipo regional”, cesura radical entre el ideal de lo nacional y la realidad de las provincias. En una acuarela de 1855, pintada por Paz para la Comisión Corográfica, llamada “Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá”, se describe el arraigo del ideal europeo, blanco y de clase alta. Alguien elegantemente vestido toca una guitarra, varias mujeres sentadas leen de hojas sueltas, y un hombre lee directamente de un libro. De pie, un hombre saluda con su sombrero. Al fondo, varios hombres y un niño apenas se distinguen. Observan sin comprender qué cosa leen, ellos no saben leer.

Al disolverse la *Comisión*, ‘El Mosaico’ cooptaría sus productos desde un ideario conservador. De ellos aprenderían a construir personajes cuya realidad era cercana a la de sus posteriores lectores. Tales sujetos narrativos encarnaban actitudes propias del sujeto que cargaba con las dificultades y las ‘escaseces’ del día. De este patrón sociocultural surgen las crónicas de costumbres. La reivindicación del pasado hispánico católico, consolidada después de la guerra de regeneración en los años 80 del siglo XIX, y la escisión ideológica y geográfica percibida en esos relatos, harían parte del proyecto político que desplazó el modelo liberal de la *Comisión* (Von der Walde, 2007, p. 243).

La imposición del ideario conservador dividió el territorio en regiones y facciones y, desde el credo y la lengua, mantendría al margen toda expresión popular. Con todo, sus representantes no se percataban de cierto desequilibrio puesto en los sujetos que describían: El campesino, el artesano, el minero, el hombre de ruana, aparecían en las crónicas que protagonizaban como el arquetipo del colombiano de hoy, desplazando con ello al hombre de levita que los describía. Esa memoria popular, escondida en representaciones de la clase alta, es el único fenómeno que mantuvo su autonomía frente a un proceso de encuadramiento oficial que esgrimía otros propósitos:

Si bien la multiplicidad y diversidad geográfica, cultural e histórica de Colombia son innegables, la ‘región’ es ante todo (...) un dispositivo que se ha hecho operativo dentro de las relaciones de poder y en los conflictos políticos (...) La región en el discurso de la nación de Colombia ha tenido la función (...) de ‘naturalizar’ formaciones sociales y económicas, así como de organizar aspectos culturales e interpretar procesos históricos. (...) ha sido funcional para ocultar otras diferencias, para allanar y simplificar procesos sociales y culturales.

Aun en medio de la tensión, toda filiación política fue hecha a un lado en las tertulias para dar lugar a sentimientos de clase. Quienes asistían, al tiempo que se trataban como iguales, dejaban al pueblo afuera de sus sitios de encuentro. Pero tal distinción sólo tenía sentido si había un acercamiento a las prácticas de aquellos considerados inferiores. Es aquí donde lo popular comienza a ser arrebatado por ideologías de lo nacional.²⁹ Pero esta perspectiva, ya recurrida, nunca pudo

²⁹Ray Pratt muestra cómo una práctica puede cambiar de sentido según el sujeto, la formación o las condiciones de un colectivo: “(...) La cultura popular es un ‘proceso’ en el que la tensión y el conflicto se sobreponen y transforman ciertas cosas. Esto abarca múltiples aspectos, desde lo aparentemente personal hasta conceptos mas amplios de sociedad, siendo ambos evidentes en toda variable de la música popular. Todo observador es confrontado aquí con el problema de la ‘significación’ musical, esto es, los métodos apropiados con los que determina y atribuye significados y el modo como la gente usa la música popular, especialmente en un sentido político. El análisis se vuelve especialmente complejo al considerar múltiples usos y mediaciones (...). Primero, cuál es precisamente ‘el mensaje’? Segundo, puede la audiencia ‘tomar’ el mensaje? Pueden ellos entender el

conciliarse con detalles del diario vivir entre los del pueblo. Frente a la historia idealizada y construida a partir de representaciones de la cultura popular en el siglo XIX, lo político, lo gremial y lo económico aparecen afectando a quienes figuraban en dichas imágenes, marcando el conflicto con quienes detentaban el poder, quienes eran los mismos que los describían (Tirado, 1995, p. 11).

15. FERNÁNDEZ, C. *Tipos blanco e indio mestizo*. Tundama. 1855. Acuarela.

16. PAZ, M. *Indias Sálivas bailando*, provincia de Casanare. Acuarela. 1853.

En dos acuarelas de tipos raciales de la *Comisión*, se ven instrumentos musicales. Una de ellas es en Tundama, en la vertiente occidental de la cordillera oriental: el hombre indígena porta un raro instrumento, parecido a la actual bandola llanera. La otra pieza muestra en primer plano a otro indígena tocando un pequeño instrumento en el Casanare, región ubicada al otro lado de la cordillera. Ambas imágenes hacen ver la interfluencia que existía entre objetos y regiones. El instrumento del Casanare pudo ser un ancestro común del tiple y de otro instrumento llamado cuatro, en un momento en que se adjudicaba el mismo nombre a más de un objeto, o al contrario, en que un objeto respondía a múltiples llamados.³⁰

sentido atribuido por los creadores [entenderlo puede ser aquí un atributo explícito]? Tercero, como lo ‘usan’? Un cuarto problema implica cómo el mensaje inicial es estructurado o intervenido por los sistemas de producción y transmisión o difusión” (Pratt, 1990, p. 6) (Traducción. Hugo Urrego).

³⁰José Eustasio Rivera, en su novela *La Vorágine*, ya bien entrado el siglo XX, lo menciona al referirse a un juglar llanero de la misma región del Casanare: “Por encima de la platanera tendió más tarde la luna un reflejo indeciso, que fue dilatándose hasta envolver la inmensidad. El tiple elevó su rasgueo melancólico en el preludio de la tonada (...)” Luego no dejará duda alguna al incluir, en medio de una riña de gallos, el nombre con el que se referían a ese pequeño instrumento: “Ellos, recogiendo sus gallos, salieron en dirección a los toldos, con jaleo de tiples y de maracas” (Rivera, 1946, p.p. 66–90). Por su parte, Antonio José Restrepo, acentúa aun más la duda cuando en su *Cancionero de Antioquia* se refiere entre los instrumentos en la región de Antioquia al cuatro como instrumento nativo, comparándolo con otros: “Viene el cuatro, llamado así de las solas cuatro cuerdas que lleva, pero estas subidas a un tono de requinto (...). La vihuela tiene hasta siete cuerdas, de una tripa de gato, según dicen (...) la prima, la requinta, la sexta y el bordón. El tiple tiene cinco, cual ya se dijo y lo declaran las coplas” (Restrepo, 1971, p. 84-85).

Que a un instrumento musical se lo llame de diversas maneras impone el esfuerzo de comprender mínimamente su esfera social y de sentido. Aunque lo geográfico instalaba límites a la expansión de estos o de cualquier otro objeto ¿Fueron acaso el tiple, el cuatro y la bandola un solo instrumento en el siglo XIX? ¿La similitud en estas representaciones, además de un instrumento con varios nombres, no hace también pensar en un nombre para varios de ellos? La mezcla era una constante, y en las ciudades el campesino se acercaba al artesano. De esos encuentros nace el tiple:

Si bien los arrabales de la ciudad estaban habitados por población campesina e indígena, desde el periodo colonial ya estaba bien delimitado el sector artesanal que constituiría lo que hoy describimos como clase obrera o trabajadora. Cada uno de estos sectores tenía tradiciones musicales distintas pero enraizadas en la cultura colonial, muy fuertemente atada a la iglesia y a sus festejos [al] canto y [a] los instrumentos de cuerda, que para entonces comenzaron a considerarse como nacionales. (Bermúdez, 2000, p. 168).

Las representaciones que hasta ahora se han descrito del tiple dan cuenta de cómo se intentaba el encuadramiento de representaciones del pueblo. Aunque real, esto es tan difícil de aprehender como el modo en que las personas habitaban el territorio y concebían allí un paisaje sonoro. Frente a esto, que una imagen señale y reitere detalles específicos no es suficiente, pues no atrapa del todo la realidad, y esto es más una causa cuyo efecto se desconoce.

Capítulo II. La Constitución de 1886 y los avatares de un ideal hegemónico de “lo nacional” en Colombia

Lo popular y lo oficial, un camino de ida y vuelta

De tanto reparar en detalles de forma, tamaño, disposición, así como de suponer rasgos morfológicos en viejas imágenes del instrumento tiple, contrastándolas además con descripciones de la misma época, es más que evidente la imitación de lo europeo por la cultura popular del país. Que existan crónicas sobre la construcción de instrumentos que emulan otros visibiliza elementos de parodia y de ascenso social dentro de la cultura popular. Un ejemplo de ello está en el “Cancionero de Antioquia”, donde se describe la fabricación de una ‘vihuela’ en el siglo XIX:

No de todos los palos del monte se pueden hacer vihuelas: ha de escogerse (...) el cedro, y no todo él sino las solas raíces o bambas, donde está la madera más trabada en sus fibras y más resistente y sonora (...) En nuestros tiempos las labraba el señor Pechito, de los cedros del cañón de la Sinifaná, donde vivía, y las sacaba a la plaza, los domingos, en grandes costales, donde iban escogiendo su sordita, por antífrasis siempre, los campesinos y mineros. Como para esos ensayos había que encordarlas y ya encordadas hacerlas rumbeare por lo alto y a todo el diapasón, y los domingos la gente se alebresta con sus anises (...) los cantores y aficionados se iban arrimando, de manera que para las horas de la tarde se armaba en un esquina de la plaza, alrededor de nuestro Stradivarius primitivo, una de trovas y cantos que sí el señor alcalde no los desparpajaba, aquello había desear en riña general, o guerra galana de todos contra todos (...) Don José Miguel Córdoba, comerciante rico de Medellín, que fue en sus tiempos cantor y músico popular (...) que en Concordia fue serenatero empecinado, guardaba en su casa una colección estupenda de vihuelas, que les enseñaba y rasgaba a sus íntimos, en horas de solaz y de recuerdos de la buena vida juvenil. Nosotros disfrutamos (...) del reservado privilegio de entrar en (...) su casa, frente a la gobernación, a tomar una copa del mejor rescatado que ofrecían a su clientela segura las viejecitas contrabandistas del llano, y a oír unos monos viejos acompañados en una de aquellas vihuelas respetables, curadas de maleficios con su granate encintado y conservadas en fundas de fina tela. A todas las de otras manufacturas prefería Córdoba, que era un técnico ‘hors concours’, las pechitas, es decir, las del señor Pechito, de grata memoria bajo este su apodo popular (Restrepo, 1971, p. 90).

Una imagen costumbrista no se reflejaría por completo en esta crónica, pero es posible seguir el rastro de algunas voces, escondidas en ciertas palabras, que recuerdan la asimilación de usos y sentidos dentro de un relato. El cronista, en este caso, muestra cómo los usos del lenguaje escapan a toda convención o ideal del *bien decir*. En el *monte* vive un hombre que integra a su hacer el enfrentamiento con la naturaleza, refiriéndose a uno de sus materiales, la madera de un árbol, con un término tan escueto como *palo*, y escogiendo luego un pedazo para fabricar un instrumento musical, *sordo* por antífrasis ¿Cómo un pedazo de madera, tallado por un artesano en tan agreste

lugar, recibiría un nombre tan lejano como el de *vihuela*? ¿De donde tal término? ¿Dónde, cómo y cuándo aprendió *Pechito* a esculpir y a nombrar así tan rudimentario instrumento?

El reconocimiento llega hasta el punto de que el artesano es presentado como un *Stradivarius primitivo*. No importa que nuestro violero criollo construya según procedimientos distintos. El punto es que Restrepo y *Pechito* aluden a una memoria de construcción y así mismo de alusión por imitación de instrumentos musicales, común a trovadores y tipleros. La crónica también presenta el relato de ascenso social de un hombre que al final vive frente al edificio de la gobernación, no siendo esto obstáculo para reivindicar experiencias pasadas, en tertulias con música de vihuela y licor de contrabando. Gestos diversos, tanto de la vida material como de la música popular, son encuadrados con intenciones ideológicas en esta crónica. Pero ya no es sólo un efecto visual o literario, sobre el cual se busca fundar el tono de tales representaciones. Es posible que la presencia del tiple se haya sobrepuesto a toda tentativa de encuadramiento, y lo musical popular se haya vuelto tema de discusión. José Caicedo Rojas describe dicho instrumento:

Hecho toscamente de madera de pino, sin pulimento ni barniz, no excede en su mayor longitud de cincuenta centímetros. El mástil o cuello ocupa, por lo regular, más de la mitad de esa extensión, y en él se hallan incrustados los trastes de metal o de hueso, cuyo número varía mucho; pero no siendo de uso sino los dos o tres más cercanos a la ceja, en los demás poco se curan los fabricantes de colocarlos a distancias convenientes y según las reglas de la guitarra. Por lo regular llevan cuatro cuerdas de las que se fabrican en el país; algunos suelen tener encordado doble, pero es más común el sencillo. Estas cuatro cuerdas, tan altas o agudas como lo permite la extensión del instrumento, están templadas como las cuatro primeras de la guitarra: mi, si, sol, re; pero siendo demasiado débil esta última, por lo delgado de la cuerda, para que pueda distinguirse con claridad su sonido, se requinta ordinariamente, agregándole otra cuerda unísona con ella y en octava aguda. Suele templarse de alguna otra manera, pero esta es la más común y usada (Caicedo, 1945, p. 110).

Este escrito, siendo más antiguo que el de Restrepo, hace uso similar de términos y significados, además de la descripción de instrumentos en varias regiones del país, tomando como normal la condición rústica y sin pretensiones técnicas de estos en la música popular de entonces. Adjetivos como *tosco*, o como *sencillo*, o una concepción *sin pulimento* ponen en evidencia lo *poco que se curaban los fabricantes* de construir algo de mayor calidad. Aunque Restrepo no mencione encordados en su crónica, sí lo hace en otros apartes del Cancionero, hablando del tiple de Caicedo como un equivalente de la vihuela por él descrita.

Los dos cronistas coinciden en que al no tener un mástil totalmente dividido, su uso era para acompañar la voz. Ambos instrumentos poseían una afinación relativa, intervenida por la confección, los materiales de las cuerdas, y por la falta de *educación* en los oídos. En el caso del tiple, no era sólo que sus fabricantes obviaran la colocación de los trastes a una distancia conveniente, haciendo a un lado su afinación, sino que al dejar de hacerlo —no teniendo ese punto poco significado— se deslindaban de todo presupuesto de las *reglas de la guitarra*, e imitaban sólo aquello que no quitase mucho tiempo en su confección. Estos instrumentos sólo eran artesanías para vender, renglones económicos que significaban una renta adicional a sus rotos bolsillos.

Por su parte, cuando Caicedo se refiere al modo como los fabricantes se *curan de* ciertos *detalles* en la construcción del tiple —*no excede en su mayor longitud de cincuenta centímetros*— trae a colación distinciones entre los instrumentos colombianos y la familia de las guitarras. Aunque se intentara mantener su afinación para las cuatro primeras cuerdas, ello no podía asegurarse en un instrumento cuyo proceso de confección era más limitado. Las cuerdas seguían poniéndose en órdenes dobles, mientras que en Europa se daba el paso, para la guitarra, de órdenes compuestos a simples. A veces dichas cuerdas eran tan malas, que sólo se afinaban hasta cierta altura —asunto que explica por qué hasta hace poco el tiple colombiano mantuvo un rol de instrumento transpositor— manteniendo con ello un sistema de usos más sociales que musicales.

Al tocar este tema en un estudio sobre el charango andino, Julio Mendívil expone dos tesis. Según una de ellas, de corte histórico, “los indígenas se hicieron pronto de los instrumentos de cuerda europeos, tuvieron que o quisieron aprenderlos y lo hicieron con gran dedicación, llegando pronto a dominar su manejo y fabricación. Con el transcurso del tiempo un cordófono de mango de doble cuerda llegado de Europa se fue transformando [hasta] las características que hoy le conocemos” (Mendívil, 2002, p. 70). La segunda tesis, la de la memoria, sostiene que la transmisión colonial y su posterior recreación republicana fueron parte de un proceso que tuvo no pocos tropiezos,

Esa oscilación entre laúdes con aros o con cajas (...) nos invita más bien a pensar ya no en una historia del charango, sino en las posibles historias de los diferentes [instrumentos] y sus nexos con sus antepasados europeos —bandurrias, guitarras, cítolas y vihuelas—, pues, estos, al igual que su sucesión andina, tampoco gozaron de una historia lineal sino que, como lo demostraría cualquier estudio de la iconografía medieval o renacentista, también oscilaron entre laúdes de caja y de aros (Mendivil, 2002, p. 74).

Así, nos encontramos con que una representación, visual o literaria, de instrumentos con éstas características, obedecería a acciones de la memoria, más que al discurso histórico. La intención de encuadre individual en pintores y cronistas, tomada como asunto patrimonial, oficial, nacional, es un efecto muy posterior. Por tal decisión sobre la cercanía o la lejanía entre lo popular y lo culto, las prácticas o sistemas de objetos orales y locales han sido convenientemente manipuladas por la cultura dominante. La instancia definitiva se da cuando lo local es tomado por personajes de clase alta o por sujetos en ascenso social, para ser promovido a instancias de patrimonio, como bien cultural que ya no obedece a su sistema original de enunciados o de representaciones.³¹

Que esto le ocurra a manifestaciones locales del arte halla una explicación en la literatura. Según Timothy Brennan, los nacionalismos en literatura, como convenciones románticas, recogen el deber ser, el sentido de lugar y las formas de pensar de los colectivos. Conciliar el sentido de lugar y las formas específicas de acción de lo local con invenciones literarias artísticas puede mostrar que algo visto bajo una lupa estética puede ser objeto de un interés ideológico. Quizás sea por eso que múltiples representaciones populares son tomadas como descripciones de la cultura oficial (Brennan, Bhabha, 2010, p. 65). Pero cuando se vuelve a versiones regionales de un discurso o de una práctica, lo general ya no se explica por sus partes, pues frente a acciones, agentes, formas de comunicación y objetos de la cultura popular,³² lo nacional es viable sólo si excluyen detalles regionales. Esto no ocurre cuando, desde lo local, se repara en acciones colectivas puntuales en un territorio, irreductibles al mapa. Brennan pone de manifiesto que este fenómeno:

³¹ Georges Didi-Huberman argumenta que “basta con que una imagen se haga pública, se torne *cosa pública* —cosa de *res publica*— para que entre en un pie de igualdad en los circuitos del derecho, los juegos del poder, y el campo conflictivo de la cosa política (...) El mundo burgués que, de una manera fundamental, está (...) cerrado (...) a la soberanía decisiva, da acogida, es cierto, al escritor o al artista soberano, pero con la condición de desconocerlo” (2014, p. 95-96).

³² “utilizo el concepto región como unidad geoeconómica mínima, y no como espacio abstracto-gráfico, cuya única realidad es la del ‘mapa’ (...) una aproximación geográfica (...) al problema mismo de las regiones naturales, exige tomar en cuenta los aspectos de producción y actividad económica, los movimientos de población, el auge o decadencia de una u otra estructura económica particular (regional), los modos de aprovechamiento de la tierra; las formas de distribución y tenencia de la misma, los procesos de colonización y fundación de poblados, las posibilidades de integración inter-regional, etc.; sobra decir que todas estas categorías permiten un encuadramiento igualmente válido para la música y la danza; es muy significativo, además que una burda regionalización ‘natural’ se corresponda simétricamente con la concepción naturalista que ve en las músicas campesinas un fenómeno espontáneo, no-sistemático, totalmente simple (...)” (Bedoya, 1987, p. 3-4).

(...) no ha podido ser resuelto por sus artistas [pero estos] al mismo tiempo (...) son los únicos que han podido localizar la única filiación indiscutiblemente válida como popular, que aunque es ajena en su fuero interno, y en primera instancia a cualquier sombra de filiación política, en virtud de que lo artístico, sea popular o de la cultura oficial, se sitúa en un lugar previo al valor político o moral, con una condición cultural, ritual, aurática (...) (Brenan, Bhabha, 2010, p. 85).

Así, contrastar lo nacional con lo local sólo muestra que lo particular popular es simplificado en provecho de una representación genérica, oficial. Este vaivén implica dificultades en la localización y distinción de prácticas, relaciones u objetos mas abordables si se reconoce en ellos condiciones y rasgos de lo local inmediato, previos a definiciones generales. Dicho juego de voces flota en cualquier definición de la palabra ‘pueblo’. Sin embargo, dada esta subordinación de manifestaciones de la cultura popular en provecho del orden oficial, el camino no es sólo de ida. Aunque la acción colectiva del pueblo no suponga una reacción significativa frente a lo oficial, en ella es palpable un alto grado de cohesión que mantiene el conjunto de sus prácticas.

Esto es aprovechado por Homi K. Bhabha para hablar de una localidad de la cultura, históricamente usurpada por discursos nacionalistas, y de una condición más temporal que histórica de lo local, que dificulta su localización en términos cronológicos. A pesar de los intentos de control ideológico, la complejidad de la convención ‘pueblo’ desborda el sentido de comunidad, ofrece un registro simbólico más detallado que el de lo social, instala un efecto de sentido ante el cual conceptos como país, o patria, o razón de Estado son sólo ficciones, y otorga una carga mitológica a representaciones rezagadas ideológicamente. Esta descomunal e irreducible heterogeneidad se puede manifestar no obstante como parte de un solo movimiento.

Bhabha instala una definición de lo local sobre dos conceptos opuestos, pueblo y nación. El primero se caracteriza por su indefinición y por la manipulación que de su carácter performativo efectúa la cultura oficial, abanderada de la noción contrapuesta de nación. La pretensión, al acercarlos en la convención pueblo — nación, es procurar un giro de sentido en el que la indefinición de la primera voz reciba la fuerza ideológica que supone todo uso de la segunda. Aun asumiendo que el sentido de la voz pueblo es usado en beneficio de toda idea de nación, Bhabha se da cuenta que todo aquello que es característicamente oral es un recurso útil, válido, incluso crítico:

Es la marca de ambivalencia de la nación como estrategia narrativa —y un aparato de poder—, que produce un deslizamiento continuo en categorías análogas —incluso metonímicas—, como el pueblo, las minorías o la ‘diferencia cultural’, lo que se superpone continuamente en el acto de escribir la nación (Bhabha, 2010, p. 386-387).

Los abanderados de la “cultura nacional”, al tiempo que ven en estas prácticas un sostén casi único para sus esfuerzos, se enfrentan a otros conflictos dados por el sistema contingente y arbitrario de símbolos de la vida afectiva y de la cultura popular. Aunque lo dicho por Bhabha no pierda su sentido original, es posible que en las necesidades propias del discurso oficial, confrontadas por el pueblo, se halle la única definición de lo nacional. Gellner, citado por Bhabha, lo ve así:

el nacionalismo no es lo que parece, pero sobre todo no es lo que a él le parece ser (...) Los retazos y parches culturales que utiliza el nacionalismo a menudo son invenciones históricas. Cualquier otro retazo con su consiguiente parche habría servido también. Pero de ello no puede deducirse de ninguna manera que el principio de nacionalismo en sí, al revés de los avatares que ha de pasar hasta su encarnación, sea de algún modo contingente y accidental (Bhabha, 2010, p. 388).

Mientras Gellner nos muestra lo nacional como una tradición inventada, que se vale de las contingencias de lo popular para construir su propio discurso, así sea por partes, Bhabha se vale de dicha provisionalidad para revelar los sentidos de la voz pueblo, sea como alusión a ‘episodios históricos’, como la postura de quien domina, o como la reivindicación de esferas sociales no tocadas. Ambos consideran que el uso de esa palabra tiene tanto poder, que pone en crisis su propio significado y problematiza su definición misma. Tanta es su fuerza que desborda todo intento de encuadre, devorando sus propias posibilidades de sentido, alimentándose y viviendo de ello.

Siendo esto real, el componente *pueblo* podría instalar la paradoja en sus sistemas de enunciados, confirmando con ello el giro de sentido como sujeto narrativo esperado por Bhabha, aun antes que lo nacional lo opaque. De tal confrontación entre lo reivindicativo y la ambigüedad de sus posibilidades de acción, Bhabha ve en lo popular una figura narrativa que, dado su carácter sobrepuesto al tiempo histórico, se actualiza a sí misma. La reubicación de sentido de dicha acción, sobre una matriz narrativa y al tiempo ideológica, la enfrentaría con cualquier nacionalismo:

(...) el pueblo son también los “sujetos” de un proceso de significación que deben borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación para demostrar el principio prodigioso, viviente, del pueblo en tanto proceso continuo mediante el cual la vida nacional se redime y se significa como un proceso que se repite y se reproduce. Los retazos, remiendos y harapos de la vida cotidiana deben convertirse una y otra vez en los signos de una cultura nacional, mientras el acto mismo de la "performance" narrativa interpela un círculo cada vez mayor de sujetos nacionales (Bhabha, 2010, p. 392).

Bajo esta lógica, la representación del pueblo — nación, como imagen o como descripción encuadrada —en términos de Bhabha, como narración—, es un concepto auto-escindido, en el que el tiempo continuo y ejemplar de lo histórico pierde su eficacia frente a la repetición, anacrónica pero real, de la acción y de la memoria populares. Esta separación hace que toda explicación de lo moderno se haga ambigua, y que la nación, o sea la mas conveniente de sus convenciones, sea presentada por medio de la narración como estrategia de efecto ideológico y pedagógico, viéndose enfrentada a una realidad de la acción que no se corresponde con su representación.

Ese juego de oscilaciones entre lo popular y lo oficial estuvo presente en la consolidación republicana de Hispanoamérica en el siglo XIX. Las elites acaparaban toda alusión a la identidad y asimilaban todo referente nacido en la esfera popular. Por mucho tiempo, los planes de gobierno se basaron en los preceptos coloniales del *Bien decir*, el credo católico y la lengua española, sobre todo escrita. Mientras tanto, el encuentro de viajeros europeos con lo desconocido, y los desarrollos iniciales de la crónica dan origen al costumbrismo, profusamente representado en cuadros y en tipificaciones³³ que, con todo y su condición de ‘retazos’, serían las fuentes de una historia futura.

De hecho, Andrés Bello consideraba iluso “llenar un vacío con una tradición cultural extraña, por más que ésta se presentara como un movimiento general de la humanidad” (Colmenares, 2008, p. 41). Según él, lo mejor era articular “mil objetos pequeños”, que llevasen al conocimiento de detalles imperceptibles. Lo que esto sugiere indirectamente es que la memoria popular influye en la historia de modo tal que puede modificar en sustancia no pocos aspectos del relato oficial, no importando la época, no importando efectos posteriores:

Las costumbres domésticas de una época dada, la fundación de un pueblo, las vicisitudes, los desastres del otro, (...) la reconstrucción cuidadosa de los hechos, la exploración y la lectura de las fuentes, la elaboración de una narrativa descuidada hasta entonces (...) de un pueblo, de una época, deduce el espíritu peculiar de esa raza, de ese pueblo, de esa época. (...) Ella nos hace ver en cada hombre-pueblo una idea que progresivamente se desarrolla vistiendo formas diversas [y] que llegada a su final desarrollo, agotadas sus formas, cumplido su destino, cede su lugar a otra idea que pasará por las mismas fases y perecerá también algún día (Colmenares, 2008, p. 42).

³³“Acuarelas y bocetos desplegaban las tipologías de oficios humildes con una condescendencia similar a la del costumbrismo literario. (...) Lo figurativo era evocado de manera inmediata y sin aparente conexión con el hilo narrativo. Los recursos del realismo literario, que apelan a la información de detalles superfluos para crear un ambiente, se introducían para procurar un reconocimiento de lo cotidiano. De este modo, al lado de los cuadros alegóricos, a la “gran manera”, se admitían los “cuadros de género”, mucho más vívidos por cuanto la superfluidad de los detalles introducía un *efecto de realidad*” (Colmenares, 2008, p. 40)

La postura de Bello fue el anuncio temprano de tendencias que hoy vinculan el hacer de la historia con un poner la mirada en evidencias no tomadas como fuentes y con husmear en espacios no tocados por la tradición. Un ejemplo es lo hecho por Carlo Ginzburg, quien a partir de rasgos “infinitesimales” (Ginzburg, 1989, p. 143) esboza otras lecturas de esa evidencia. Así mismo, sólo con presentar la idea de hombre-pueblo, Colmenares sugiere su caducidad. Esto confiere vida útil a toda convención, en coincidencia con las advertencias de Clifford Geertz sobre los riesgos que una teoría, en su aplicación, corre de convertirse en un falso paradigma (Geertz, 2005, p. 19). Esto no significa que el paradigma indiciario, defendido por Ginzburg como herramienta de investigación, sea invalidado por la desconfianza de Geertz, antes bien, ambas perspectivas coinciden en que un paradigma siempre será reemplazado por otro, en que la resistencia a desaparecer, ofrecida por el viejo esquema, es el indicio más claro de una nueva lectura.³⁴

Hay pues múltiples detalles en crónicas, piezas visuales y obras musicales que hoy son parte de la alta cultura, luego de “décadas de sedimentación histórica, de avatares ambientales y políticos [interpuestos] entre un pasado imaginado y el enigmático presente (...)” (Wilde, 2008, p. 42). Quizás por ello Guillermo Wilde insiste en la necesidad de volver a buscar en indicios de la cultura popular que el orden oficial ha dejado con vida, en evidencias ocultas a simple vista. Su tema de análisis más cercano es el de un ángel cristiano tocando maracas guaraníes en el friso de una iglesia misional: allí la evidencia se genera por la combinación de lo estético con lo litúrgico, síntoma difícil de hallar en imágenes del mismo estilo y época.

En el caso colombiano, dicho conjunto de evidencias fue encuadrado por el uso hegemónico de la lengua escrita, y con ella, por el ideal del *bien decir*. No obstante, si éste es tomado como

³⁴Tanto Ginzburg como Geertz reconocen haber bebido de las propuestas de Thomas S. Kuhn sobre el progreso en la historia de las ciencias. En su libro “La Estructura de las Revoluciones Científicas” puede constatarse tal intersección entre postulados en apariencia tan distantes como los del historiador italiano y el antropólogo norteamericano, dice Kuhn: “La invención de otras nuevas teorías provoca, de manera regular y apropiada, la misma respuesta por parte de algunos de los especialistas cuyo especial campo de competencia infringen. Para esos hombres, la nueva teoría implica un cambio en las reglas que regían la práctica anterior en la ciencia normal. Por consiguiente, se refleja inevitablemente en gran parte del trabajo científico que ya han realizado con éxito. Es por esto por lo que una nueva teoría, por especial que sea su gama de aplicación, raramente, o nunca, constituye sólo un incremento de lo que ya se conoce. Su asimilación requiere la reconstrucción de la teoría anterior y la reevaluación de hechos anteriores; un proceso intrínsecamente revolucionario, que es raro que pueda llevar a cabo por completo un hombre solo y que nunca tiene lugar de la noche a la mañana. No es extraño que los historiadores hayan tenido dificultades para atribuir fechas precisas a este proceso amplio que su vocabulario les impele a considerar como un suceso aislado [además] Los principios que rigen la ciencia [y toda construcción discursiva] normal no sólo especifican qué tipo de entidades contiene el Universo, sino también, por implicación, las que no contiene” (1992, p. 28-29).

fuentes desde su condición previa a tal encuadramiento, ofrece elementos que hablan en un tono distinto, que dicen cosas no dichas para el *bien decir*. Debe reiterarse que, por la reivindicación como fuente de algo antes no tomado de ese modo, su representación —sea un ángel maraquero en el friso de una iglesia misional (Wilde, 2008), o el retrato de un campesino acompañando su canto con un tiple en el siglo XIX— genera un provechoso efecto de sentido en análisis historiográficos, estéticos, incluso en intentos transversales como éste, justificando el esfuerzo de deslindarse de estilos preestablecidos, para construir una trama descriptiva más cercana a lo representado, y poder mostrarlo así como un conjunto de “figuraciones emergentes”.³⁵

A esa idea de que las representaciones no musicales de la música en la cultura popular han pasado deliberadamente desapercibidas —incluyendo los instrumentos musicales vistos como objetos—, se refiere Ana María Ochoa (1997) cuando relaciona géneros u objetos artísticos con las circunstancias específicas y propias de la vida colectiva en las que nacieron:

Los significados de los géneros e instrumentos musicales se construyen desde la compleja red de interacciones que se da en torno a los mismos. Para definir un género musical y un instrumento no basta con describir sus elementos formales. Se trata, más bien, de dimensionar cómo esos elementos formales se insertan en la vida cotidiana a través de prácticas musicales y sociales concretas. Es allí, en la forma como nos habitan los sonidos, que definimos lo que ellos significan (1999, p. 36).³⁶

Esto hace ver que en la música popular convergen elementos sociales no leídos en libros de historia, asunto que Colmenares vislumbra en el tono literario de las crónicas: la imposición de un “deber ser”, a partir del *bien decir*, indica un ideal de lo nacional incapaz de deshacerse de su base popular. Lecturas de este tipo hablan de otras historias del país, que parten de sus músicas y de sus crónicas como convenciones o fuentes aun no abordadas.

³⁵“expresiones ambiguas y atípicas de la mirada nativa, que codifican nociones de la identidad, el tiempo y el espacio presentes en la práctica (experiencia) de los actores socioculturales. En su formación confluyen diversos factores estructurales e históricos. Este tipo de figuraciones resulta de situaciones complejas que sedimentan usos y elementos de concepciones anteriores resignificados.” (Wilde, 2008).

³⁶Una perspectiva etnográfica, como la de Richard Bauman, orienta lecturas del folclore o de la cultura popular hacia manifestaciones orales expandidas: “Para los folcloristas, muchas dificultades están en el hecho de que las personas sobre las que ponen su atención tienden a mostrarse como portavoces de dialectos vernáculos y no encuadrados de un contraste especialmente marcado con el estandar académico de [la lengua] escrita en artículos publicados por académicos. No importando su intención, así representan el lenguaje vernáculo hablado por escrito pudiendo transmitir un cúmulo viciado de información de lo social, sembrado de estereotipos y actitudes inequitativas, que bien pueden reflejar de manera negativa el modo como es representado el habla de las personas” (1986, p. 9) (Traducción, Hugo Urrego).

El tiple, o una convención subversiva de “lo nacional”

En el prólogo a un cuaderno de guitarra del siglo XIX, Joaquín Piñeros Corpas recalca la importancia de un repertorio musical puesto entre la colonia y la república, allí aparecido:

(...) interesaba conocer, con su precisa notación y tal como realmente sonó, la música cívica, hogareña y de salón que llegó a hacer parte de las costumbres neogranadinas de 1820 a 1840. (...) ello ha sido posible, merced a ciertos empeños reivindicatorios (...) Dentro de estos empeños cuenta muy significativamente el (...) cuaderno de guitarra de María del Carmen Caycedo, hija del presidente Domingo Caycedo y de doña Juana Jurado, y nieta del célebre Oidor Don Juan Jurado, personaje clave del movimiento político del 20 de julio de 1810 (Trujillo, 1990, p. 6).

Estos instrumentos musicales fueron asimilados y reconocidos por una naciente cultura popular.

Pero los genéricos no coincidían muchas veces con su forma física:

La vihuela y la guitarra de esta época eran instrumentos muy parecidos, cuya diferencia radica en que la primera era de mayor tamaño con encordado de seis cuerdas de metal y se tocaba con pluma o púa como instrumento melódico; la segunda era de menor tamaño, encordado de cuatro cuerdas de tripa y se tocaba rasgueado para acompañamiento de cánticos y tonadas, posteriormente se le fueron añadiendo las otras dos cuerdas hasta confundirse con la vihuela (...) (Trujillo, 1990, p. 32).

Allí se reseña subjetivamente el uso de tales instrumentos en sociedad, hablando de guitarras del país y de métodos desde el siglo XVIII, y de la inclusión de “guitarras o vihuelas” en un documento fiscal de 1817 (Trujillo, 1990, p. 32). Un escrito de 1830 posee este tono:

Por qué se está acabando el uso de la guitarra? [este] instrumento apacible y simpático, que tan bien expresa el sentimiento del alma, llora, o ríe, o se queja [es] dulce compañero en las penas como en los placeres (...) tan bien suena en manos varoniles como entre los sedosos dedos de una mujer [pero ahora] hay guitarras comunes que sólo sirven para acompañar cantos vulgares; instrumentos de baja condición, alma de la parranda (...) (Trujillo, 1990).

El contraste entre imágenes de instrumentos en la Nueva Granada y cuadros literarios que los describen tiene su referencia más temprana en la ya mencionada crónica llamada ‘El Tiple’, publicada en varias revistas de la época, incluyendo un “Museo de Cuadros de Costumbres”. Su autor, José Caicedo Rojas (1945, p. 110), además de caracterizar como rústico y desafinado al instrumento, le adjudica un dudoso rol acompañante en reuniones de sujetos de clase baja. Caicedo deja ver aun más su clasismo al narrar la llegada a marcha forzada de una compañía del ejército a un pueblo, persiguiendo un grupo de rebeldes. Caminando por el lugar, dos soldados encontrarán

(...) en cierta tienda un tiple rezagado que, a fuerza de industria, lograron arreglar, de manera que podía acompañar pasablemente, por vía de descanso de la fatiga, los alegres —o más bien tristes— cantares de estos aficionados, de que no faltan en un cuerpo de tropa tres o cuatro, por lo menos (Caicedo, 1945, p. 103).

Caicedo muestra el hastío de aquellos que, cantando al compás del instrumento, con sus “voces varoniles (...) más o menos roncadas (...) pero afinadas, [dejando] percibir bien la letra que cantaban, verdadera poesía nacional, inimitable por su sencillez y aun por su lenguaje incorrecto”, hace salir a la luz emociones por medio de coplas, describiendo sentimientos comunes a la tropa.³⁷ El último canto fue casi una premonición: “Mañana me voy de aquí, / como todos lo verán; / a vuelta de mis espaldas/ sabe Dios lo que dirán” (p. 70). Al otro día, antes del toque de diana, dos soldados habían desertado, aun a riesgo de ser fusilados. Semejante decisión es atribuida por Caicedo a la fuerza evocadora del rústico instrumento:

Tal fue el efecto que en esos pobres labriegos produjeron los tristes recuerdos de su tierra, de su rancho, de su familia, y en quienes los melancólicos sonidos de un tiple despertaban la memoria vivísima de todo lo que amaban en el mundo. Nunca habían sentido más profundamente la ausencia forzada de su hogar, y la tentación fue irresistible. ‘Me levantaré e iré a mi casa’, dijeron como el pródigo, y así lo hicieron. Esta experiencia del mágico poder del tiple es tan constante, que por eso sin duda se priva entre nosotros al pobre soldado que sale a campaña de llevar y acariciar ese fiel compañero de sus penas y fatigas (Caicedo, 1945, p. 104).

No era raro hallar en simples coplas el resumen de lo cotidiano según diferencias de clase. Dado el caso, dichos soldados, por ser de una clase inferior, reaccionaron como pudo haberlo hecho un labriego, un artesano, o cualquier hombre usado como carne de cañón en guerras civiles.³⁸ Pero más en lo visual que en lo literario se vislumbra el clasismo propio de la época, representado ya no solamente por imágenes idealizadas y fieles al paisaje o a la fisionomía humana, sino también en la mezcla de interpretaciones románticas con la construcción de personajes que, no importando su origen, son caricaturizados, *cargados* con defectos. Aunque la acuarela, el grabado y el dibujo a lápiz se mantuvieron como técnicas pictóricas, fue inevitable que la caricatura comenzara a aparecer como una alternativa de representación que respondía a una necesaria crítica al gobierno de turno y a la personificación de sus personajes principales. Con la caricatura engrosando ahora el conjunto de tipificaciones tradicionales, comienza también a aparecer lentamente un dispositivo que luego será definitivo en la descripción visual del país en los últimos años del siglo XIX, la fotografía.

³⁷De dicha crónica se extraen dos ejemplos de copla. El primero es este: “Si al volver de la guerra / me has olvidado, / haré cuenta mi chata / que me mataron.” El segundo: “Debajo de tu ventana / me cogieron prisionero / y para mayor dolor / me ataron con tu pañuelo” (1945, p. 104).

³⁸Es posible que Caicedo haya puesto el desenlace de la crónica de los desertores en otra crónica, donde habla del sentido patriótico de Antonio J. Caro, hermano del futuro presidente filólogo Miguel Antonio Caro, quien defiende ante un general a dos soldados de ser fusilados: “Señor –le dijo, con su gorra en la mano y en ademán respetuoso-: conozco más de un desertor que ha huido como una corza al oír los rasgueos de un tiple, y el monótono son de un “bambuco”, acordándose de su tierra, de sus conocidos, tal vez de su madre enferma o de sus hermanos menores abandonados (...).” (1945, p. 168).

Insistiendo en dicho contraste, se puede decir que mientras el orden castrense, antes descrito en alguno de sus detalles por Caicedo, se beneficiaba de la masa popular reclutándola para la guerra, el orden social era regido por la lógica de la exclusión. Pero campesinos y artesanos, aunque no entrasen a espacios de clase alta, hacían del encuentro en la calle algo pleno. No iba a transcurrir mucho tiempo para que allí incursionasen gestos y modales, *aires* e instrumentos del pueblo llano. Cordovez Moure (1978) describirá tal encuentro por medio del ‘valse colombiano’:

se componía de dos partes: la primera, muy acompañada, se bailaba tomándose las parejas de las puntas de los dedos y haciendo posturas académicas; la segunda o capuchinada, convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; cada extravagancia o zapateo en ese acto se consideraba el 'non plus ultra' del buen gusto en el arte de Terpsicore (p. 45).

Ellie Anne Duque halla en este cambio de coreografía un aporte para la cultura musical y dancística del país. El paso de la pareja “abierta” —a paso lento— a la pareja cerrada —a paso corto, mayor velocidad en el baile, y cuerpos casi abrazados— no generaba reacciones propiamente halagüeñas.³⁹

17. GROOT, J. *Bailes de antaño - bailes de ogaño* (“Matachines Ilustrados”, 1855).

Se bailaba redova: no diré si bien o mal porque no se me alcanza nada en achaque de bailes, sobre todo de los nuevos; pero si me pareció que algunos jóvenes se olvidaban que conducían una señorita, pues daban saltos tan descomunales como el mas desaforado volatin. [sic] (Revista *Miscelánea de Antioquia*, 1857, p. 132).⁴⁰

³⁹“De allí el escándalo en torno al vals en sus primeros años. Según la crónica de Cordovez, se mantiene la coreografía abierta de la contradanza y se añade una sección media (capuchinada) que efectivamente, no tiene precedentes europeos” (Duque, 1998, p. 16).

⁴⁰El mismo cronista describirá las diferencias entre los bailes de vieja usanza y las modas dancísticas importadas: “A los primeros preludios de la orquesta se arrojaron a la sala todos los bailadores, pero con un estrépito tal, que mas parecían potros cimarrones que otra cosa. Los lapitos hacían su

Dicha coyuntura es representada en una caricatura de Groot: dos cuadros superpuestos contrastan modales propios de los bailes viejos con figuras acrobáticas características de bailes recién llegados. El ritmo que se observa en los cuerpos hace distinción entre dichos bailes e instaura la brecha generacional dentro de una misma clase social. Si los hombres de familia prefieren las formas del viejo repertorio, sus díscolos hijos incorporan ritmos populares y otras “novedades musicales”:

¡Notables contrastes! El pueblo llano (...) es músico y poeta; y el pueblo encumbrado, antiguamente llamado clase alta, no es poeta ni músico; entre el pueblo llano hay tertulias y serenatas; entre las familias de rumbo (...) faltan lo uno y lo otro con tal exceso, que viven aisladas, reducidas a fumar solas sus tabacos y entregadas a tristes rivalidades que les imposibilitan cualquier diversión, pues a punto que alguna se proyecta, comienzan a averiguar si se han convidado señoras de primera o de segunda, clasificándose así ellas mismas, como si fueran andullos de tabaco, y resultando a la postre que no pueden reunirse, o apenas se juntan, por rareza en número suficiente para formar un baile vacío y glacial (Ancízar, 1984, Tomo 2, p. 121).⁴¹

El hombre joven⁴² era quien en verdad acompañaba prácticas populares, además de combinarlas con el repertorio europeo. Ritmos como la redova y el pasillo desplazarán al vals y a la contradanza en los bailes de salón, mientras el bambuco, nacido del vientre popular, será por ellos introducido en dichas reuniones. Fuera de esto, en la lógica de que los cambios en el baile obedecen a lo musical, el sonido de los violines, el piano y la guitarra comenzó a mezclarse con instrumentos de la calle, en una babel de nombres que hasta hoy generan confusión: bandola, tiple, vihuela, lira, requinto y bandolón acompañan desde entonces el papel ya habitual de los primeros.

A su vez, el tono irónico de las crónicas delata cómo la influencia europea fue caricaturizada y parodiada hasta tal punto que la inversión y el rebajamiento de convenciones, entrevisto en la lectura de Bajtin, se integraron al baile de salón como nuevas maneras de habitar lo sonoro. Las formas musicales y los formatos instrumentales eran pequeños y simples, y el repertorio era cualquier cosa menos “académico”. Todo estaba en acompañar canciones y en animar el baile —no

efecto. Se dio principio por bailar una contradanza española, y a poco la volvieron vals, porque ya no la entendía ni el mismo que la puso” (Revista *Miscelánea de Antioquia*, 1857, p.133).

⁴¹Pasados los años, Tomás Carrasquilla y Francisco de Paula Rendón dan constancia de que dicha actitud se mantiene como característica de la cultura y la diversión populares. En una crónica llamada “El músico de cuerda” hacen visible el rol que éste tiene en las celebraciones del pueblo: “En las graves circunstancias en que se suscitan en la taberna riñas y pendencias, el músico, como ciudadano pacífico, sabe colocarse en terreno neutral y se abstiene, en todo caso, de emitir la opinión: es indiferente por sistema y por temor, sin duda, de que le puedan romper el instrumento: á buen seguro que él soportaría resignado la fractura de una costilla, antes que le causaran el más leve daño en una clavija de la bandola. El adopta con tiempo, como hombre cuerdo, la precaución de ponerse en salvo” (1900, p. 7-8).

⁴²“El tipo masculino (...) es el joven voluble, vestido a la ligera con chupetín o chaqueta de lienzo y casaca los domingos, dedicado al comercio, atento, despejado, bailador y poco instruido, salvo en los requiebros y galanteos; el femenino es la damita de proporciones delgadas, aspecto débil, modales pulcros, talle flexible y profusa cabellera, en el vestir muy aseada y elegante siguiendo las modas francesas, en el trato llena de amabilidad e ingenio, sobremanera sociable y cariñosa, pero siempre recatada. La música y el baile son su vocación, y rara es la casa donde al caer la noche no suene un piano con las marcadas cadencias del vals, (...) o por ventura dos voces de timbre juvenil unidas para cantar trovas de amor” (Ancízar, 1984, Tomo 2, p. 162).

importando que fuese de salón o de candil— (Duque, 1998, p. 15). El bajo desarrollo formal, las limitadas habilidades del músico, el repertorio precario, la difícil consecución de instrumentos y la carencia de maestros, hacían de dichas prácticas un conjunto de esfuerzos vanos, más reflejado en patrones de identificación y de reconocimiento social que en la imitación musical. En la calle, por el contrario, la cultura popular recreaba el material sonoro en rudimentarios instrumentos, con incipientes esquemas compositivos, sobre todo a través del canto, evocador, ingenuo o pícaro, en improvisados enfrentamientos alrededor de temas diversos sobre una melodía dada:

Indalecio Ortiz, el popular cantor (...) era parte esencial y condición de buen éxito en todo baile, bautizo, matrimonio, nacimiento, que se verificaran en (...) pueblos del Departamento. Artista “per amore”, era capaz de pasarse los días y las noches tocando el tiple; entonando, con voz agradable, aunque inculta, las innumerables coplas de su repertorio, improvisando nuevas trovas, en tanto que los demás concurrentes bailaban, empinaban el codo e iniciaban amorosas conquistas. Sólo de tiempo en tiempo suspendía el canto, para levantarse a apurar una copa y bailar una pieza, a fin de calentar el cuerpo (...) Cifraba su orgullo en ser el mejor cantor popular de esos contornos y en que nadie había sido capaz de resistírsele trovando (Montoya, 1961, p. 105).⁴³

Era pues inevitable que los músicos echasen mano de lo que sonaba afuera, en la calle. Sin abandonar el reconocimiento de la clase alta, los pocos académicos del país comenzaron a incluir músicas populares en su repertorio, haciendo lo que habitualmente no hacían con lo europeo: escribirlas y transformarlas estilísticamente. Sin embargo, Duque dice que no había “interés por la obra de gran formato, ni por los procedimientos de la variación que aportan a toda obra musical académica la oportunidad de extender su discurso. Reina la impericia en los procesos de composición” (Duque, 1998, p. 15). Se puede leer entonces en los bailes de salón un simulacro en el que la música era usada para mantener prácticas de distinción social y de reconocimiento colectivo, antes que para hacer gala de un nivel técnico o de una dedicación que relucían por su ausencia.

Aun yendo contra la tradición de los *bailes de antaño*, con los *bailes de ogaño* se presentaron prácticas de la música y del baile aparentemente inconciliables en un mismo espacio. Lo europeo y lo popular eran combinados por hombres jóvenes, o sea los únicos que se podían

⁴³También Francisco de Paula Rendón y Tomás Carrasquilla, en la crónica llamada “El músico de cuerda”, dan cuenta de la personalidad del músico popular y de las condiciones mínimas que suponía escucharlo cantar al son de un tiple: “Para tocar en los bailes se contrata por horas fijas, vencidas las cuales, no hay poder humano que lo detenga en la fuga, pero cuidando, eso sí, de que el tiempo transcurra en breve, con cuyo fin prolonga los entreactos con el templar del instrumento, y acorta más las piezas para bailar. Estas situaciones sabe explotarlas á maravilla, haciéndose asignar honorarios ad libitum por las extras, y sacando el mayor partido de los danzantes mejor pintados y que galantean a las damas; pero si él llega a maliciar que le van a exigir que toque gratis y ad honórem, escurre bonitamente el bulto cuando los concurrentes están más distraídos, dejándolos a todos con sendos palmos de narices” (1900, p. 7-8).

permitir el contacto con gente del común. Esto se hace evidente en la recepción, en forma de partituras, de piezas de corte salonesco en publicaciones de época como “El Mosaico”. Éstas fueron aprovechadas por los pocos músicos y compositores en ejercicio para inventar un repertorio sonoro que comparte con el catálogo de imágenes costumbristas la intención de presentar lo creado, como si de una “miniatura”, una caricatura o una tarjeta de visita se tratara.

Tal vínculo puede extenderse a los límites que desde la crónica, común en ese periodo, se hallaban en la construcción de una tradición literaria para el país, tal como se lee en Germán Colmenares. Duque tomó esas pocas piezas musicales publicadas en el siglo XIX en Bogotá como productos con las mismas características que sus pares literarios o pictóricos (1998, p.15). Su presentación en publicaciones periódicas era como una separata que se distinguía del resto del pliego —cambiaban el tamaño del formato y la calidad del papel, siendo más esmerados su diseño y su presentación—, atrayendo así a aquellos que veían en dichas hojas sueltas verdaderos objetos de colección. La impresión y reproducción de las partituras seguían el mismo procedimiento técnico de láminas de tipos y costumbres, buscando con ello una mayor cantidad de suscriptores (González, 1993, p.13).

Aun siendo toda práctica del siglo XIX encuadrada en ámbitos de clase, la presentación de sus productos nunca pasaba el límite del “arte menor”. En esto se ve cómo la influencia de lo europeo sobre lo local era acompañada por procesos de préstamo o de invención de tradiciones en retratos, relatos y piezas musicales. La superposición de repertorios, ritmos, instrumentos y representaciones hacen parte de un fenómeno que no se explica por sus partes, es decir, se puede hablar de lo musical popular como algo que, más allá de ser parcelado por dispositivos de clase o ser sometido a control desde el *bien decir*, no hizo más que propiciar el acercamiento a esas *otras* formas de la cultura.

Con esto se explica cómo, con el tiempo, el mal visto joven de levita, al envejecer y asumir otro rol en sociedad, en vez de renunciar a manifestaciones populares, mantuvo su cercanía con

ellas, tomando incluso para sí indumentarias, músicas e instrumentos sobre los cuales primaba la distancia de clase, aun a riesgo de parodiarse o caricaturizarse.⁴⁴

18. GÓMEZ, P. *Víctor Martínez Rivas*. Tinta sobre papel. 20x14 cm. 1929.

19. GÓMEZ, P. *José Joaquín Casas*. Tinta sobre papel milano. 25x16 cm. 1929.

Muchos siguieron a Groot, Espinosa y Torres Méndez Groot en la práctica de representar por medio de caricaturas, y con ello de utilizar “el zoomorfismo y el costumbrismo” para identificar a los políticos con la fauna, “recurriendo al costumbrismo porque era un lenguaje aceptado por el público en general” (González, 2010). Entre ellos se destacó Alfredo Greñas como importante caricaturista político a fines del siglo XIX. Greñas fundó un periódico político llamado *El Zancudo*, de filiación claramente liberal, que desde la clandestinidad se dedicó a torpedear la imagen de “La Regeneración”, siendo Rafael Núñez, Carlos Holguín y Miguel Antonio Caro sus blancos principales.

⁴⁴El hecho de que un joven *cachaco* se vea seducido por la indumentaria de la gente humilde hasta el punto de portar sus accesorios más característicos en edad madura, no puede borrar ni encuadrar el significado verdadero de estas prendas, y con ello, la condición social de quienes las usan diariamente. Es otra vez en “El músico de cuerda” que se hace alusión directa a la vida y a las limitaciones materiales del *guache* o *ruanetas* dedicado a las prácticas de la música popular en los Andes colombianos: “Con efecto, la capa raída del artista se deshace en pedazos como el cuerpo de Lázaro; al desalentado sombrero se le consume la copa y se le caen las alas; los pantalones se estiran para morir, y los zapatos se niegan á dar paso, porque así como la elefancia ataca con rigor las extremidades del cuerpo, la miseria ataca las extremidades del vestido, y se hacen más visibles las humanas flaquezas” (Carrasquilla, 1900, p. 7-8).

20. GREÑAS, A. *Reunión de personajes ilustres* (Castro, 1996, s.p.).

Una de las imágenes a él atribuida, llamada “Reunión de personajes ilustres”, escenifica un encuentro más cercano al humor de un ensayo de cuadrilla carnavalesca que a la seriedad de un encuentro entre personajes políticos y del gobierno. Al centro, un hombre con cabeza de perro escucha a un arlequín recitando un discurso, bajo la atenta mirada de otros asistentes sentados a la mesa, igualmente ataviados y enmascarados. Dado que todos usan máscaras, no es posible saber quién es quién. Greñas acentúa tal confusión al agregar rasgos que, como la indumentaria, los gestos, la puesta en escena y los instrumentos musicales, exageran el sentido cómico de la escena. Se reconocen colgados entre animales muertos un gran tambor y algo parecido a un violín. En el piso yace un pandero y un pequeño instrumento de cuerda pulsada, sin cuerdas y con cuatro clavijas. Así no suene, por su tamaño se puede suponer que es una caricaturización de la guitarra.

No deja de ser sugestivo hallar en estas formas de representación gráfica una postura que al tiempo que encuadra y califica escenarios como propios de clase baja, mostraba sujetos que no deberían aparecer allí, a riesgo de señalamientos provenientes de personas de su mismo estrato social. No obstante, como se ha reiterado, no fueron pocos los hombres de buena familia que transitaron entre diversos escenarios sociales, y que en vez de mantener prudente distancia con lugares, acciones o actitudes de mala fama, se convirtieron con el tiempo en sus visitantes más asiduos.

Basta volver un poco atrás, y apreciar en un dibujo a lápiz, luego iluminado como acuarela en la década de 1850, una escena de juego, en la que un elegante hombre de clase alta, que ha perdido lo apostado, se apoya lamentándose contra la mesa. Otro hombre frente a él ostenta una postura muy diferente, la de quien ha ganado, relaja su cuerpo luego de la tensión que implica haber apostado una cantidad que al parecer fue significativa. Entre ellos, dando la espalda, un hombre conserva la calma, y dirige con el ganador una mirada condescendiente al joven cachaco que le tocó en esa ocasión perder. El encargado de la mesa recoge el botín, arrastrándolo hacia el lado ganador, atrás de él un hombre observa mientras fuma, y más allá otro hombre se tapa la cara con las manos, lamentando la pérdida económica de su amigo.

21. TORRES, R. *Una mesa de juego*. Ca. 1850. Acuarela y lápiz sobre papel industrial 23 x 29.2 cm.

El carácter clandestino de la escena es puesto en evidencia por una vela encendida, que ilumina los cuatro sujetos puestos en primer plano, mostrando en detalle la elegancia de sus ropas, los rasgos blancos y juveniles de quien ha perdido, y la faz mestiza y envejecida del hombre que ha ganado. El hombre que fuma, junto con el que se lamenta, están a medio dibujar, difuminados, como perdidos en la sombra hasta donde no llega por completo la luz del candil.

22. ANÓNIMO. *Grupo masculino*. 1867. Copia en albúmina. 8.2 x 5.2 cm.

Diecisiete años después, y en un lugar parecido, aparece un hombre con el mismo *status* y con similares facciones blancas, aunque ahora con una crecida barba. Mantiene puesto su sombrero y se ha tirado hacia atrás la ruana. Parece concentrado en el juego. En la estrecha mesa, frente a él, un hombre de rasgos similares pero de tez más oscura, vestido de saco y sombrero, muestra deliberadamente sus cartas y ostenta la misma tranquilidad de aquel que ha ganado la partida en la imagen de Torres Méndez. Sobre la mesa, aparecen una botella de algún licor y algo parecido a un vaso. Un hombre joven y de rasgos raciales dudosos, aunque también use saco y sombrero, incluso corbata, está sentado a su lado.

Dos hombres de pie, con ruana, poncho y sombrero, completan el cuadro. La indumentaria, junto con su más oscuro color de piel, dan a entender que son sólo observadores, llamados allí para cumplir con la función de amenizar el encuentro, asunto confirmado por el pequeño instrumento de ocho clavijas que uno de ellos porta. Su mano izquierda todavía está en posición de acorde sobre los primeros trastes, mientras deja asomar sin vergüenza alguna el dedo pulgar atrás del mastil, en un gesto que denota la total falta de técnica en la ejecución del instrumento. Esto no es tanto un juicio

de valor sino un necesario recordatorio: la música popular, sus instrumentos y sus formas de ejecución en los Andes colombianos hasta bien entrado el siglo XX, fue de condición abiertamente oral, en un país más rural que urbano, con un analfabetismo prácticamente endémico.

El gesto de la mano derecha, abierta sobre el instrumento, insinúa que quizás cantaban, y dada la escenografía del sitio descrito, lo cantado era posiblemente una trova, propiciando el momento en que los asistentes a la mesa posaban para aparecer en una tarjeta de visita,⁴⁵ siendo esta la primera fotografía, de la cual se tiene conocimiento en la historia visual de Colombia, que incluya un instrumento llamado tiple.

Múltiples instrumentos designados con varios nombres, y por tanto, con multitud de concepciones sobre la interpretación y justificación social de la música, aparecen como ejemplo de un período del país caracterizado por un contrapunto a dos voces que se aseguraban de tener bajo control representaciones emergentes de lo popular como parte del *bien decir* como estamento ideal, que también involucraba la educación para la escucha. Dicha polifonía, a veces vuelta cacofonía, se mantuvo con el paso de un siglo a otro, y el registro escrito, visual, musical y performativo popular sería cooptado cada vez más por la clase alta y por la cultura oficial. El tiple aparecía acompañando acontecimientos sociales, políticos y bélicos que marcaron el rumbo social y político del país.

Regeneración y degeneración. Nacionalismos y memorias de lo popular en Colombia

El relato de lo nacional colombiano fue construido sobre juicios de clase, aunque las elites no fuesen más que facciones regionales y polivalentes (Martínez, 2001, p. 14), cuya base socio-económica les brindaba la “capacidad de opinar y crear y agitar la opinión pública” (Martínez, 2001). Aún con ese vínculo entre la cultura oficial y el ideal de lo nacional, siempre escapaban referentes “de tal magnitud, que sería aberrante creer *a priori* en el éxito del proyecto” (Martínez, 2001). Por eso Germán Colmenares (2008, p. 27-28) repara en la fuerza de otros relatos que

⁴⁵“Los fotógrafos desde mediados del siglo XIX adoptaron estrategias comerciales que les permitieron hacer retratos de manera efectiva (...) las fotografías empezaron a venderse como “tarjetas de visita”, un formato que fue patentado en 1854 por el fotógrafo André Adolphe Disderi (1819-1889) (...) Dicho artefacto consistía en una fotografía “de bolsillo” que se pegaba sobre un cartón impreso, el cual incluía la marca tipográfica del gabinete donde se hacía la toma. Dichas imágenes se coleccionaban para conformar una “galería de notabilidades”, es decir (...) retratos de personas prestantes que iban de visita a las casas para dejar su más grato recuerdo visual” (Rivadeneira, 2016, p. 7).

escapan a dicho ideal. En ellos, el *efecto de realidad* de un hecho social aun vive, ajeno a intereses oficiales, y muestra *eso otro* que yace en representaciones de la cultura popular:

En todo análisis historiográfico la preocupación por el contenido desdeña la forma y por eso no se percibe la familiaridad del relato histórico con todas las formas ilusorias mediante las cuales el siglo XIX se complacía en crear un “efecto de realidad”: el diario íntimo, la literatura documental, (...) el museo histórico, la invención de la fotografía, etc. (...) En Hispanoamérica habría que agregar (...) la literatura y los dibujos costumbristas (Colmenares, 2008).

La diversidad de dichas representaciones parece no hacer parte aun de la historiografía, pero el acto de describir como narración un hecho social obliga a considerar su realidad. Esa es otra forma de contar la historia, bajo una figuración del tiempo igualmente válida, que actualiza el relato a partir de la memoria colectiva, sin olvidar las posibilidades críticas a que toda abstracción racional oficial se expone. Aunque todo orden oficial haya arrebatado ideas e imágenes de la memoria y la cultura populares, nunca ha copado a plenitud tales instancias. Su búsqueda de un *efecto de realidad* no ha podido contrarrestar una innegable carga de ficción en muchas de sus representaciones. Esto facilita, en parte, el ejercicio de mostrar cómo el nacionalismo, al tiempo que impuso el silencio sobre otros relatos, no ha podido evitar dejarlos en latencia.

Que el único sistema de representaciones autorizado como válido sea luego llamado “historia nacional oficial” —de la que sólo se han beneficiado la Iglesia y la clase alta— muestra cómo, a la sombra de la religión y del poder del texto escrito y recitado, la elite operaba sobre figuras y prácticas que reflejaban el pueblo en producciones estéticas y culturales. En los artesanos, como artífices de gran cantidad de representaciones de lo popular, se resume la intención de monopolio simbólico que caracterizaba al estamento oficial, enfrentada a sentimientos de resistencia y de parodia emanados del pueblo mismo. Basta con decir que, aun reconociéndose en la habilidad de estos para crear representaciones parte de una identidad nacional, dicho reconocimiento no cobijaba la actitud y la subjetividad de cada uno de ellos. Fue mucho el tiempo

que pasó para que el artesano, el campesino, el jornalero y, en fin, el sujeto de clase baja, fuesen reconocidos como ciudadanos.⁴⁶

Aun con la distancia guardada, la clase alta buscaba presentar renglones de la producción artesanal como parte de un naciente sistema de representaciones literarias y visuales.⁴⁷ En principio ajenas a la alta cultura, serían luego integradas por esta. Las convenciones políticas, los intereses personales y las prácticas comunes mostraban allí su alcance. Aunque ya en el siglo XIX lo histórico era concebido como un sistema cuya realidad obedecía a un *deber ser*, quienes pensaban un orden sustituto del régimen colonial se encontraron con que el grueso de la población “se aferraba a la síntesis cultural que se había operado en él” (Colmenares, 2008, p. 46). Dicha síntesis, obligada por un arraigado sistema de costumbres, se encuentra precisamente en representaciones populares, ahora idealizadas por ellos, los de la cultura letrada buscando materia prima de la cual valerse.

Francisco Antonio Cano, artesano de Medellín que luego sería pintor, también integraba a su oficio otros procedimientos y otras técnicas, como las viñetas grabadas para publicaciones periódicas. En una de sus piezas, concilia las viejas costumbres con un buscado efecto de realidad: se trata de una letra “A”, miniaturizada al comienzo de un texto, sus diagonales han sido reemplazadas por un machete en su vaina y una vihuela envuelta en una bolsa de tela. La línea transversal es una batea usada para minería de aluvión. La carga alegórica de esta imagen sintetiza un perfil social, descrito en el relato que encabeza el grabado:

Manuel ha sido hombre de humoradas. Por ejemplo: apenas se les notificó á [sic] él y á [sic] otros obreros, una tarde, al tiempo de salir del trabajo, que no habría tarea en el resto de la semana, el mozo fue [sic] á [sic] su casa, descolgó de una estaca del tabique un par de sandalias de cuero crudo y se las calzó, y un machete con que puso en fuga en Candebá á [sic] tres pendencieros que lo atacaron, el cual se colocó al cinto; llenó de algodón quemado su gran yesquero de táparo, y de cigarros del país su guarniel de piel de perro de monte; puso una muda de ropa y su frazada bogotana en una mochila, encima de ésta aseguró la mujercita, ó [sic] sea una vihuela de cedro, á [sic] la cual bautizó con aquel nombre, porque ha sido su compañera obligada en viajes y correrías; se echó el lio á [sic] la espalda, salió murmurando entre dientes “con yo no se tira sino una jugada”, y á [sic] aquella hora (empezaba a anochecer) tomó la Carretera del Norte (...) (Botero, 2004, p. 149).

⁴⁶“La inicial apertura con que los artesanos podían participar políticamente no provino (...) de sus propias presiones, sino que más bien fue el resultado del forcejeo partidista por el poder. Los jefes de los partidos reclutaban clientes políticos, que en la escena urbana eran sacados de las filas del sector artesano. A cambio de sus votos, los artesanos esperaban que sus intereses particulares fueran tenidos en cuenta y que la república ideal funcionara. Que esto no resultara, apenas sorprende” (Sowell, 2006, p. 259).

⁴⁷“El reconocimiento implícito de la identidad que (...) proporcionaba (...) la glorificación del campesino (...) como tipo nacional, no excluían la condescendencia y la ironía. La crítica de las costumbres debía dar origen así al primer género literario (...) que se ofrecía en el sur de Hispanoamérica como una síntesis intelectual [que] pronto se volvió la convención literaria más aceptada en esta parte del continente (...) Aun cuando el conflicto con los rasgos culturales que se atacaban fuera inconciliable, el producto literario era incapaz de cubrirse con un manto épico (...) reservado a la historia” (Colmenares, 2008, p. 47).

23. CANO, F. *Grabado*. Edición facsimilar.

Manuel, personaje construido por el cronista Camilo Botero Guerra, muestra con su fisionomía características idénticas a las de los soldados de José Caicedo Rojas o de los campesinos pintados o dibujados por viajeros extranjeros y por Ramón Torres Méndez. No obstante, hay un factor agregado a este relato: la miniatura de Cano enfoca la acción en los objetos que caracterizan al protagonista. Parece pues que la idealización de memorias populares por medio de dispositivos del *Bien decir* (en este caso, por medio de una crónica de corte costumbrista escrita por un hombre de clase alta) no corría pareja con el reconocimiento de las clases bajas, esto es, en esa época del país, conocida como *Regeneración*, no había espacio para prácticas o representaciones *degeneradas*.

En el ejercicio de construir una descripción de lo cotidiano para un hombre pobre, minero, obrero, agricultor o soldado, que acompañaba su canto con una vihuela —que como el tiple, era un instrumento rudimentario, *degenerado*— Botero logra un efecto de realidad y de sentido al representar los efectos personales de su protagonista ilustrados en la miniatura. Esta idea de un

grupo social, un sistema de prácticas o un conjunto de objetos caracterizados por su *degeneración* tenía una justificación de control a todas luces visible. Frente a esto, la *Regeneración* impuso la idea de un pasado enfrentado al tiempo, cuyo uso debía reificar como presente aquello que encerraba “el universalismo de los valores (religión, familia, lengua) negado por el particularismo del panfleto cosmopolita, los cuadros de costumbres y el romanticismo literario” (Martínez, 2001, p. 25).

A fines del siglo XIX en Colombia eran comunes “humanistas y poetas que (...) traducen a Virgilio o establecen combates gramaticales por un gerundio o participio” (Tirado, 1995, p. 9-10). En cartas, crónicas y artículos de folletín eran descritas prácticas de la cultura popular, mas no intentando su comprensión, sino su dominación. Frederic Martínez encuentra en eso un componente anacrónico defendido por políticos de una formidable erudición:

En un medio preindustrial la utopía autoritaria de [Miguel Antonio] Caro no podía ser más que una construcción artificial del pasado, un provincianismo tradicional, un anacronismo cuando más, nunca el nacionalismo moderno que, en cualquiera de sus variaciones, no sólo acepta sino que empuja las clases móviles (Martínez, 2001, p. 25).

El espíritu de esa época reflejaba el plan conservador de la constitución de 1886 de esgrimir la lengua española escrita y el credo católico como principios enfrentados a las libertades defendidas por la Constitución Política del 63. Con el paso de un régimen de partido a otro, aunque se intentara el ideal de una democracia republicana, se mantuvo un precepto según el cual no todo habitante del país era visto como ciudadano (Deas, 2006, p. 178-179). Tal realidad desnuda la práctica de escribir constituciones políticas en el siglo XIX como un ejercicio de ficción:

(...) una Regeneración exitosa en su tarea de imponer la autoridad estatal les convino en realidad tanto [a] la historiografía conservadora como a (...) la historiografía liberal. Mientras los primeros encontraban allí los fundamentos de un discurso hagiográfico sobre las grandes realizaciones del régimen, los otros se complacían en denunciar su autoritarismo liberticida (Martínez, 2001, p. 543).

Es posible que en ese momento, todo partido fuese una plataforma en la que selectas subjetividades instalaban, a nombre propio, su esfera íntima de pensamiento como voz representativa. Tanto era así que aquello que inspiraba a sujetos como Mosquera, Núñez, Caro y Cuervo tocaba con un marcado desinterés por lo nacional. Los ideales de partido aparecían luego. Pero tal sistema de representaciones simbólicas, con el que la cultura oficial se escenificaba a sí misma, implicaba

contar con referentes de nación que partiesen de prácticas populares, aunque para ello tuvieran que arrebatar y apropiarse de dichas expresiones. Así, toda convención o representación que expresara un interés colectivo era regida sólo por el parecer de sus integrantes más reconocidos.

Debe recordarse que para los abanderados de la *Regeneración*, la guerra emprendida contra las ideas liberales tenía los componentes de una cruzada. Debía hablarse y cultivarse el español contra ideas francesas o inglesas. Sin embargo, hay que tomar con detenimiento esa idea de nación apoyada en una lengua asumida como materna, y usada como escudo contra el ideario de otras lenguas, “había algo más en juego”, lo afirma Deas. No es gratis que varios hombres, dedicados en sus años de juventud a la gramática y a la filología accedieran a cargos representativos en el país. Con “La gramática, el dominio de las leyes y de los misterios de la lengua” (Deas, 2006. p. 28-29) instalaron la hegemonía conservadora, rubricada con la constitución de 1886.

En dicha Constitución, gramáticos y católicos veían coronada una empresa cuyo radicalismo tocaba un nivel de fusión entre lengua y credo en una sola convención, el *Bien decir*. El carácter doble de esto se aprecia, en primera instancia, en el control que la cultura oficial ejercía sobre la cultura popular por medio del lenguaje escrito. Este mecanismo, defendido por políticos que también eran gramáticos, regía sobre los usos de la lengua hablada, excluyendo desde ahí justamente a quienes, además de “hablar mal”, no sabían leer ni escribir. El segundo mecanismo era la intervención de la Iglesia en asuntos del Estado. Ésta administraba el aparato educativo, garantizando con ello que el credo fuese más allá de lo religioso. El *Bien decir* era entonces una especie de *bendición*. Clérigos y sujetos letrados se presentaban como los poseedores de ese gesto.

No obstante, de esa estructura del *Bien decir* también participaban sujetos que, además de no tener vínculo alguno con el gobierno, se oponían a éste por medio de dispositivos que involucraban la subversión de sus ideales, logrando con ello el cometido de reivindicar la crítica social a las instituciones y de revelar costumbres y prácticas vistas como una condición *degenerada* de la mentalidad conservadora.

24. CANO, F. *Estudio del pintor*. 1885. Óleo. 42x59 cm. Colección particular.

Tal situación, irónica por decir menos, puede localizarse en otra pieza de Francisco Antonio Cano, pintada un año antes de la constitución de 1886, que muestra de manera escueta la deliberada distancia instalada entre la alta cultura y las personas de clase baja. Al centro del cuadro sobresale un lienzo de color blanco, aunque lo allí puesto sólo sea un esbozo. Su brillo contrasta con la opacidad de la figura a retratar: una campesina descalza y andrajosa, de rasgos ocultos bajo una oscura piel, cargando un niño desnudo. Esa sombra, que se amplía como una mancha, acentúa el contraste con la luz del lienzo, y quien asume la pose de retratarla parece estar seguro de lograr con su carboncillo una representación mejor que la realidad misma.

Contrario a esa excepción, todo en el cuadro es visible y definido gracias a la luz que entra por un cobertizo. El taller del pintor está lleno de artículos. Al centro un pequeño retrato, arriba de éste una estatuilla, también se distinguen un reloj y una pipa. En las paredes son visibles varios cuadros y bocetos. Atrás de la campesina, en un cuadro se insinúan motivos piadosos y un oscuro bodegón. A espaldas del pintor un niño observa cómo otro hombre ensaya en el papel un boceto. Artista, niño y hombre están sobreexpuestos, entreviéndose en ellos casi el relato de formación de un artista mientras se dedica a la observación de *otros* tipos humanos que permanecen ocultos.

Cano construye en esta pintura un reparto⁴⁸ con el que expone una figura mientras la mantiene oculta, valiéndose de dicha acción como abstracción⁴⁹ de todo elemento de clase baja o de la cultura popular para construir a su sombra una figura del sujeto del pueblo que, en el colmo del encuadramiento, y a pesar del esfuerzo estético, permanece oculto ideológicamente. La pieza es un evidente claroscuro social. Allí, la mujer y el niño son apenas un bosquejo, para beneficio de quienes se hacen ver observando, mostrando además, sin sutileza alguna, la imagen de una campesina tal y como es apreciada por una perspectiva hegemónica.

El historiador francés Henry Rousso (1991) ve en este tipo de prácticas y actitudes un mecanismo por medio del cual se neutraliza el paso del tiempo, asunto aprovechado por todo relato o sistema de representaciones para mantenerse y actualizarse como abstracción. Todo recuerdo o acción de memoria puede ser reprimido por medio de representaciones como la pintura analizada, y una memoria abstraída, unificada y superpuesta a toda práctica, facción o sentimiento, termina convirtiéndose en el elemento mas común, como si al instalar una pretensión de normalidad con una representación dominante, se hiciese a un lado el componente de crisis que supone la imposición de un conjunto de prácticas, normas, leyes y representaciones sobre otras. Sea sociedad o nación, igualdad o jerarquía, Estado o individuo, moralidad o eficiencia, segregación o integración cultural, todas se muestran siempre como versiones contradictorias, deliberada y mutuamente agresivas (Rousso, 1991, p. 302). Tal crisis sin embargo es un poderoso “vector de memoria” que muestra cómo son construidas versiones a la medida para narrar episodios específicos a beneficio propio y en contra de otros bandos. Esto es lo que Rousso define como encuadramiento de la memoria.

Pero si en la pintura antes descrita, con todo y seguir la tradición de construir tipos humanos idealizados siguiendo preceptos clasistas, es visible la intención de opacar y ocultar actores de la cultura popular, un hombre como Alfredo Greñas caricaturizaba sin pudor las malas prácticas que la cultura oficial intentaba ocultar o hacer pasar como normales. En una de sus imágenes ataca de

⁴⁸Término entendido en la acepción que de él acuña Jacques Ranciere como dispositivo binario puesto “entre lo visible y lo invisible, lo escuchado y lo no escuchado, [donde] se destacan (...) secuencias de historia entre dos espacios y dos sentidos” (2013, p. 34).

manera abierta y feroz a un Núñez acusado de arruinar el erario público. Dicha caricatura apareció clandestinamente en “El Zancudo” en 1890. Greñas acostumbraba zoomorfizar en sus representaciones los tipos sociales de época, y “El Usurero” no fue la excepción: un hombre de gesto adusto muestra unas desproporcionadas alas de murciélago con las cuales cubre y hace sombra a todo el cuadro, como queriendo decir “todo me pertenece, pero escucho ofertas”, asunto que coincide plenamente con la de un sujeto como Núñez, que se dedicaba a defender a toda costa el proyecto de la Regeneración. La oferta diversa de artículos, dada la tipificación del personaje, se volvieron de su propiedad contra cambio de deudas no pagadas e intereses imposibles.

25. GREÑAS, A. El Usurero. 1890. Xilografía 13.6 x 15.7 cm.

En cierto sentido, todo lo que allí aparece respaldaba, según el caso, favores económicos hechos por el hombre de alas negras, cobrados con la expropiación o el abaratamiento de cada artículo. Allí se ven cosas propias de gente pobre: una plancha de carbón sobre el mostrador, una sombrilla en la pared, una silla de montar o una pala de albañil, justo al lado de la libreta donde él hace control de sus cuentas. En la pared también se exhibe, recordando la acuarela que José Manuel Groot hizo para Auguste Lemoyne, un pequeño instrumento de seis cuerdas, que dada su caricaturización y su tamaño no podría ser una guitarra, y que por el lugar donde se encuentra, bien podría ser un tiple

dejado allí por un juglar, un campesino, un minero o un artesano. Esa tienda de usurero es un repositorio de objetos *degenerados* que materializan la cultura oral popular en esa época.

A pesar de su desarrollo a instancias ahora críticas de las instituciones y los representantes del Estado, el costumbrismo se mantuvo como sistema de representaciones durante el auge del *Bien decir*. El sujeto descrito era ahora el hombre de vida humilde, y a pesar de que las descripciones eran un gran precipitado de racismo y prejuicios de clase, sólo en el pueblo llano podía encontrar la alta cultura material suficiente para construir y acomodar sus propios imaginarios. El *Bien decir* como prolongación de preceptos coloniales, acomodados a ideales ilustrados, no encajaba con las prácticas del pueblo, pero se valía de ello para juzgar y luego apropiarse de sus rasgos identitarios:

El desprecio convencional por lo humilde y lo rústico, que en el costumbrismo poseía un tono menor y un subjetivismo romántico, adquirió una virulencia inusitada en la contraposición de “civilización” y “barbarie”. El costumbrismo registraba apenas una carencia. Expresaba la percepción, a veces complaciente, a veces irónica y despectiva, de que el retraso con respecto a países verdaderamente civilizados presentaba una sencillez bucólica (Colmenares, 2008, p. 49).

26. GÓMEZ, P. Gente de fuera. 1919. Xilografía. 23.5 X 17 cm.

Eso es palpable en una caricatura de principios de siglo XX, que recuerda motivos de Torres Méndez en el siglo XIX. Una familia campesina pasea por las calles de una adornada Bogotá. Aunque luzcan sus mejores galas, no pueden negar su condición campesina. Una mujer camina presurosa, llevando un rosario en la mano derecha y a su pequeño hijo con la izquierda. Un hombre alto va al paso, y

atrás viene una pareja mas adulta. La mujer viene algo rezagada, y el hombre tañe un tiple⁵⁰, seguramente cantando algo alusivo al motivo de la visita de la familia a la ciudad: “La Virgen de Chiquinquirá es traída a la capital para el Congreso Mariano” (Banco de la República, 1988, p. 191). Pero ellos no son de Bogotá, y mientras la patrona de los católicos en Colombia es recibida con toda la pompa en la capital, los peregrinos que la siguen a donde vaya no lo son tanto. El comentario que acompaña esta imagen así lo expresa: “Los bogotanos, preparados para la llegada de ricos peregrinos, deben afrontar una gran afluencia de campesinos llenos de fervor pero desprovistos de medios” (Banco de la República, 1988, p. 191). La brutalidad del título de la caricatura delata un franco clasismo del caricaturista: “Gente de fuera”.

Aunque alejado de su fuente, bajo el supuesto de un refinamiento y una fuerza ideológica mayores, y aun a pesar del carácter prejuiciado de sus representaciones por buscar encajar en el *Bien decir*, el “efecto de realidad” propio del encuadramiento costumbrista todavía es visible bien entrado el siglo XX, como componente de memoria que se ha sedimentado en el tiempo, como un reflejo de variables visuales y literarias de representación con las que la cultura oficial identificaba un lugar y una época que no tomaba del todo como propios. Colmenares encuentra allí un conjunto de elementos subversivos de todo nacionalismo, por el cual el sistema de representaciones basadas en campesinos y en personas de clase baja que surgió desde mediados del siglo XIX, siempre obstaculizó la afirmación de una versión oficial. Todo nacionalismo aparecería así vinculado con manifestaciones arrebatadas al pueblo mismo. Tanto es que muchas representaciones de principios del siglo XX aun conservaban cierto aire decimonónico.

En la Colombia del siglo XIX, la intención de inventar una nación por medio de la escritura o de las imágenes, al parecer exclusiva de instancias y colectivos propios del *Bien decir*, fue una discusión cerrada entre liberales y conservadores que retrasó dicho proceso hasta el siglo siguiente.

⁵⁰ Andrés Pardo Tovar y Jesús Bermúdez Silva vinculan estrechamente este instrumento con el fervor religioso: “Antaño, por los caminos de herradura y en las proximidades de la fiesta de la Virgen de Chiquinquirá (...) avanzaban (...) los promeseros, aliviando la fatiga del viaje con sus “cantas”, o ritmando su paso con el monótono rasgueo de tiples [*sic*] y de requintos [*sic*].” Luego dirán que “La clientela más nutrida con que cuenta don Rafael Norato está compuesta por los promeseros o peregrinos [que vienen] a Chiquinquirá por su salve y su tiple.” (...) Los peregrinos y comerciantes de Venezuela también son clientes tan seguros como solventes: los últimos negocian “al por mayor” y regresan a su país llevando docenas y docenas de requintos que venderán –con el nombre de cuatros- a precios que les permitan obtener jugosas ganancias” (1963, p.30-38).

En este juego binario de “voces civilizadas”, que se acusaban mutuamente de barbarie y degeneración, la cultura popular enriquecía con mayor eficacia aquello que la clase alta veía sólo en lo foráneo. Aunque un historiador como Frederic Martínez intentó mostrar como inseparables el nacionalismo y el cosmopolitismo en el siglo XIX colombiano, dicho vínculo es inversamente proporcional a la realidad de las clases populares como sujeto que ponía a prueba todo ideal de la oficialidad. A esa descripción debe agregarse la perspectiva de comunidades aisladas y la acción de grupos de clase alta que mostraban una actitud no muy pasiva del nativo ante lo foráneo.⁵¹ Visto así, no es claro si ese nacionalismo cosmopolita de la cultura oficial empujó el país a la *Regeneración* conservadora, o si era sólo sobre la cultura popular donde podía depositarse el señalamiento de *degeneración* en un contexto caracterizado por el aislamiento geográfico, la práctica productiva cerrada, el monopolio de la tierra, y sobre todo la guerra de facciones, que nunca se fue del país:

Estudiar la difusión de las distintas corrientes del pensamiento entre los actores políticos del siglo XIX, a pesar de ser en sí mismo un ejercicio interesante, no permite una comprensión global de la historia de las sociedades latinoamericanas, las cuales, justamente, en el siglo XIX, no son creadoras de escuelas o de corrientes de pensamiento en el sentido clásico de la palabra. La historia de las ideas se ve por lo tanto expuesta al grave riesgo de derivar hacia una enumeración etnocéntrica de las influencias nacionales europeas en América Latina (...) (Martínez, 2001, p. 41).

La decepción propia del viajero latinoamericano a su regreso de Europa habría renovado la curiosidad por lo propio y por lo anónimo de la cultura popular como resorte de múltiples formas de identidad. De allí nacieron otros nacionalismos en el siglo XX. Bajo esta lógica, el tiple colombiano puede ser tomado como uno entre múltiples dispositivos culturales inventados en el país, también como objeto de memoria del pueblo que pone en evidencia una trama, oculta pero latente, en el sistema de convenciones impuesto por el *Bien decir*. Esto obviamente le iba a valer que fuese visto como un instrumento *degenerado*. No obstante esta condición adjudicada al tiple, fueron varios y diversos los métodos para el aprendizaje de éste que aparecieron con el paso de un siglo a otro.

⁵¹“(…) me parecían cada vez más incompletas las teorías herméticas de caciquismo, gamonalismo y clientelismo (...) Primero, hay en ellas poco o ningún lugar para las ideas, o *mentalités*. Presentan un cuadro implícito de dominio absoluto sobre una masa inerte o por lo menos una masa borracha en el día de las elecciones; omiten la parte emotiva, la identificación local y personal, el *iluso amor* (...)” (Deas, 2006, p.180).

Los métodos

El tiple, como objeto inventado por la cultura popular, aparece en múltiples descripciones de lo cotidiano en Colombia, aun cuando haya sido visto por mucho tiempo como una *degeneración* de la guitarra en representaciones de corte oficial. Una instancia significativa de su aparición es la referencia reiterada a su nombre y a su uso, cuya recepción no obedeció necesariamente al proyecto de fundamentar lo nacional desde la palabra escrita, y estaba inserta en otras formas de sociabilidad, ajenas en todo al ideal católico conservador del *Bien decir*. Esto puede leerse en crónicas que intentaron el acercamiento a dichas manifestaciones, así pareciesen ajenas a sus propios cronistas.

Al no haber un desarrollo formal comparable al de la novela o al de instrumentos musicales concebidos en Europa, las crónicas que describían lo artesanal compartía con su objeto de identificación —como sucedía con imágenes o con piezas musicales— la precariedad característica de un catálogo de cosas simples, de un repertorio de miniaturas, o si se quiere, de *escaseces*, como bien las denominó Eugenio Díaz Castro. Germán Colmenares repara en ello cuando habla de la crónica como dispositivo que, para captar la realidad, se dejaba envolver por ésta.⁵²

Parece que toda representación de la cultura popular que incluyera un tiple, a pesar de los intentos de encuadramiento oficial, y aun en razón del corto alcance formal que presentase, echaba a tierra todo intento desde el *Bien decir* de arrebatarse para controlar y luego reubicar dichas expresiones en terrenos de la elite. También sucedía que la cultura popular imponía, sin pretenderlo, otro tono en la forma de describir, y con ello el término oficial *costumbre* era desenmascarado y desmentido por crónicas con descripciones ingenuas o por las creaciones artísticas mismas. Es válido entonces suponer que un cuadro de costumbres cifra su eficacia de sentido como fuente en la capacidad de autocrítica que presenta, en contraste con el orden acostumbrado de toda versión oficial.

⁵²“Las crónicas narraban experiencias marginales cuyo sentido universal sólo podía percibirse (...) porque tales experiencias carecían de una forma propia, moldeada por una tradición o por una historia propiamente dicha” (Colmenares, 2008, p. 56).

En ese mismo camino, la oralidad como elemento constitutivo de la música popular generó, entre músicos con conocimientos limitados de la escritura por partitura, pero hechos a ciertos rudimentos técnicos, la necesidad de concebir y luego publicar métodos como alternativa de divulgación. Como no había un acuerdo consolidado entre artesanos, músicos populares, y quienes escribían música, es posible que con el término tiple también se refirieran subjetivamente a otros instrumentos, como la bandola. En esos métodos, que constituían por sí mismos un puente entre los relatos y los retratos, se hace visible dicha falta de consenso.

Así, el “Método completo para la bandola y el tiple” de José Viteri, publicado en 1867, y el “Método fácil para aprender los tonos en el tiple” de José Eleuterio Suárez, publicado en 1868, ambos réplicas del “antiguo sistema de tablatura europea de los siglos XVI y XVII con números para los trastes y cuatro líneas para los órdenes de cuerdas”,⁵³ coincidían con la aun joven tradición de artesanos constructores de instrumentos (Pardo, Bermúdez; 1963, p. 10-11). Dicha tradición, según Pardo y Bermúdez, era de corte familiar, y fue iniciada por un hombre llamado Isaac Norato en 1818, siendo mantenida por sus descendientes hasta hoy. Aun cuando quienes hicieron esta incursión en la fabricación de instrumentos en Chiquinquirá, ya pasada más de la mitad del siglo XX, busquen un consenso al insinuar la base artesanal y popular de estas prácticas, tampoco puede negarse que siguen usando una jerga caracterizada por justificar ideológicamente la cultura dominante, emparentando el asunto con aspiraciones nacionalistas o ilustradas:

La excelente estética y fabricación (...) aunada a la manera como ésta ha contribuido a tan sencilla pero altiva industria son la expresión de una cultura hecha para los pueblos civilizados, donde el sentimiento musical sirve al progreso y, por ende, al engrandecimiento del alma nacional (Pardo, Bermúdez; 1963, p. 9-10).

Partiendo de un enfoque más crítico y menos cargado de adjetivos, Egberto Bermúdez documenta la oferta de varios fabricantes de la capital, suficientemente nutrida como para suscitar una generosa recepción, y con ésta la necesidad de generar métodos específicos para el instrumento. Uno de esos fabricantes era el bogotano Nicolás Ramos:

⁵³“Una tradición artística y artesanal prolongada por espacio de siglo y medio constituye un hecho socio-cultural de excepcional significación, toda vez que –en este caso– los instrumentos de cuerdas mencionados (...) se vinculan entrañablemente a la psicología colectiva del pueblo. Y ello no solamente dentro del sector propiamente folclórico y campesino, sino también en el terreno del sentimiento criollo [*sic*], que en la vida musical de antaño encontró en el ambiente de nuestras viejas ciudades expresión estilizada y semi-estilizada” (Bermúdez, 2000, p. 196).

27. Bandola de Nicolás Ramos -1871-, Colección privada (Bermúdez, 2000).

(...) documentado como fabricante de tiples hasta 1893 (...) el rótulo de uno de sus instrumentos, una bandola que afortunadamente se conserva (...) nos indica que construía “tiples, bandolas y guitarras” y que obtuvo la medalla de plata en la Exposición Nacional organizada por el presidente Santos Acosta el veinte de julio de 1871. Se trata de un instrumento igual a aquellos descritos en los métodos publicados por José Viteri en 1868 [*sic*] y Telésforo d’Aleman en 1885. El tiple y la bandola descritos en estos tratados eran instrumentos pequeños, con una longitud vibrante semejante a la del violín (c.30 cms) y que en consecuencia sonaban una octava por encima de la guitarra, cuya longitud vibrante promedio es del doble (c. 63 cms). Las bandolas se encordaban con ocho cuerdas metálicas distribuidas en cuatro órdenes al unísono afinados sol” - re” – la” – mi”. Las había también con los dos primeros órdenes triples, aunque d’Aleman encuentra inconveniente este sistema por crear dificultades en la posición de los dedos y en uso del plectro.⁵⁴

Con antecedentes como éste, Bermúdez presenta un recorrido parecido al de Gisela Beutler en la descripción del modo como se consolidaron repertorios, métodos e incluso escuelas de la vihuela, como instrumento acompañante o principal, en Europa. Sin embargo, y a diferencia de lo dicho por ella, el autor colombiano se detiene en algunos métodos para el tiple que comenzaron a ser publicados desde la década del 60 del siglo XIX, no pudiendo constatar por completo si a partir de cada uno se generó una escuela o una técnica, aunque dichas propuestas si se vinculaban, así fuese

⁵⁴“Único ejemplar conocido del instrumento que constituyó tal vez la más importante de las derivaciones locales de la guitarra barroca española en nuestro territorio, representado ampliamente en la iconografía de la segunda mitad del siglo XIX. El instrumento podía ser encordado y afinado como bandola, para ser ejecutada con plectro –que es el caso de este instrumento- o como tiple, o guitarra tiple, una octava por encima de la guitarra, para ser rasgueado” (Bermúdez, 2000).

someramente, con gremios de artesanos, carpinteros y constructores,⁵⁵ o con las prácticas musicales del pueblo. Tanto es así que durante los últimos años del siglo XIX muchos fabricantes de tiple y bandolas combinaban este renglón con otros como la carpintería, la ebanistería y la tapicería. Ellos eran el vínculo desconocido entre el músico popular y los artesanos.

Viteri escribió en 1867 un *Método completo para aprender a tocar tiple i [sic] bandola sin necesidad de maestro*.⁵⁶ La presentación es una patente de privilegio, dada por el presidente de los Estados Unidos de Colombia, Santos Acosta, para la publicación y venta de su *Método*. Aparece allí un prólogo que es casi una denuncia, con un tono deliberadamente provocador: “que [otro] autor ha hecho una lacónica publicación relativa al aprendizaje del tiple” (Viteri, 1867, p. 8). Luego agregará en nota marginal que “impropia o vulgarmente se le ha dado el nombre de bandola a este instrumento, que naturalmente debe llamarse “tiple”, porque sus sonidos lo revelan; i [sic] como varios autores han caído en la red, nos tomamos la libertad de hacer esta observación artística.”⁵⁷

Aun así, hacer caso a lo que el autor propone para distinguir la bandola del tiple implicaría tener una constancia real de que ambos instrumentos sonaban distinto, pero no es del todo válido aquí hacer una distinción por lo que los *sonidos revelan*, postura que revela la atribución de características sonoras *naturales* a un instrumento de la cultura oral como parte de un método. Con esto se comprende que la búsqueda de Viteri estuvo en creer que al escribir lo que piensa de algo, adjudicaba un significado último a un enunciado esencialmente oral. Al excluir de su método al maestro como figura que garantizaba la transmisión oral, en un proceso que hacía caso de “principios” racionales propios de la lengua escrita, Viteri desactivaba su aplicación. El fin de siglo fue una época en la que lo escrito, al operar como un eficaz dispositivo de exclusión, se apoderaba

⁵⁵“Resulta curioso constatar que durante el siglo XIX, el siglo de las innovaciones, de las patentes en todo tipo de instrumentos, de las grandes Exposiciones de industrias nacionales e internacionales, los guitarreros siguieran actuando, al menos en España, en ámbitos locales, en guitarrerías y con tecnologías transmitidas a la manera gremial” (Bordas, 2014, p. 82).

⁵⁶VITERI, José. *Método completo para aprender a tocar tiple i [sic] bandola sin necesidad de maestro*. Imprenta de Nicolás Pontón i [sic] compañía. Bogotá. 1867. Copia de facsimilar del centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

⁵⁷Haciendo honor al título de su método, Viteri asevera, en el mismo prólogo, que “el método que presentamos es tan corto, que creemos con mucha razón, que una persona decidida i [sic] aplicada puede aprender en un mes a tocar el tiple, por principios, sin necesidad de maestro” (1867).

sin escrúpulo alguno del carácter performativo de acciones de lo popular, para luego presentarlas como elementos pedagógicos subsidiarios de su sistema de convenciones.

Pero en ese momento la oralidad era el único escenario de aprendizaje y de asimilación técnica para las músicas populares, dando un ámbito de ejecución e interpretación totalmente performativo para el tiple. Tal postura, en medio de un cuadro social tan específico, sólo podría explicarse como un esfuerzo de la cultura hegemónica por instalar la posibilidad de un método sin maestro, así en ámbitos y escenarios de la cultura popular existieran multitud de maestros sin haber escrito método alguno. Tal es la carga oral de este “Método” que Viteri saca a colación “diferencias” entre el tiple y la bandola, llamando *bandurria* a ésta última:

Con mucha razón se ha adoptado la bandurria o bandola (o como quiera llamarse este instrumento, pero menos tiple) como el instrumento más adecuado para acompañar al tiple pues este “duo” forma una armonía que produce un efecto artísticamente bello, que ensancha el corazón, i [sic] alegra el alma. La bandurria o bandola, tiene la misma figura del tiple, pero de mayores dimensiones (...) La bandurria se usa en algunos países, con doce cuerdas; i [sic] al tiple, últimamente, también se le han aumentado dos cuerdas cuyos sonidos más bajos que los de las ocho primeras, hacen más armonioso este instrumento (Viteri, 1867, p. 20).⁵⁸

En 1869, otro presidente, Santos Gutiérrez, otorga una patente a José Eleuterio Suárez para la publicación y venta de un *Método fácil para aprender los tonos en el tiple*.⁵⁹ Suárez ahondará aún más la brecha de lo oral con lo escrito al transmitir este saber cuando dice que “Con no poca frecuencia se nota que muchas personas deseando aprender únicamente los tonos en el tiple, buscan individuos que desempeñen las funciones de maestros; pero, sea por egoísmo o por cualquier otro motivo, nada provechoso llegan a obtener sin embargo de lo trivial que es este instrumento” (Suárez, 1869, p. 2). Dirá además que para afinarlo sólo ‘Se suben las primas a una voz cualquiera dada’ (Suárez, 1869) Esto muestra que la afinación del instrumento dependía de sus condiciones de construcción o del registro vocal de quien lo afinaba. Vale la pena recordar, de la clasificación hecha por Puerta de los usos musicales del término tiple, el aporte de Pablo Minguet cuando habla no sólo de un instrumento musical, sino también de un modo específico de “dar la voz”.

⁵⁸D'Aleman contribuye a esta confusión cuando asegura que ‘se diferencia la bandola de la bandurria por la forma de la caja armónica, pues la bandola tiene la forma de la guitarra o tiple y la bandurria la de un corazón’ (1909, p. 5).

⁵⁹SUÁREZ, Eleuterio. *Método fácil para aprender los tonos en el tiple*. Imprenta de la Prensa. Bogotá. 1869.

28. D'ALEMAN, T. Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple (1877).

29. D'ALEMAN, E. Método moderno para aprender a tocar con la bandola o bandurria de cinco y seis órdenes de cuerdas (Bermúdez, 2011, p. 174).

Aquileo Parra presentará en 1877 a Telésforo D'Aleman un *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos del tiple*. La primera frase del prólogo es: “El tiple (llámase también bandolón), es uno de los instrumentos que (...) está llamado (...) a formar parte en una orquesta, ya por lo sonoro i [sic] sentimental, como también por lo bellissimo de sus acordes en armonía, i [sic] por su melodía tan dulce” (D’aleman, 1877, p. 5). Se mantiene así una confusión común a otros métodos:

30. D'ALEMAN, T. Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple (1885).

31. D'ALEMAN, Telésforo. Método Completo para aprender con perfección a tocar la Bandola (1877).

En este instrumento, aunque el rasgado es tan bonito en sus acompañamientos para los aires mencionados ya, u otros aires que entusiasman mucho, como los bundes campestres, es mucho más laudable i [sic] delicioso cuando es punteado, que ya variando en arpejos [sic], ya en acordes, ya en modulaciones varias, adornadas por el ritmo monótono de los bordones, i [sic] acompasadas por bellísimos acompañamientos, por medio de la cejuela, como

podría tocarse la guitarra, bandolón, tiple i [sic] el tiple requinto, son instrumentos de ejecución, como sucede en la familia, digámoslo así, del violín (Bermúdez, 2011, p. 41).

Parece que el objeto en cuestión era excedido por no pocos enunciados o alusiones, y frente a esto, los métodos publicados a fines del siglo XIX sólo anunciaban el paso a lo escrito en el aprendizaje de un instrumento que aun no se despojaba de su carácter oral. No obstante dicha condición, antes representada en imágenes o mencionada en crónicas, su proceso de encuadramiento en métodos traerán consigo su inserción en espacios que antes eran excluyentes por considerarlo *degenerado*.⁶⁰

Tales dispositivos son anuncio de un momento de cambio para diversos instrumentos, con los cuales se abandona una imagen y un rol formados durante el siglo XIX, para comenzar a participar de procesos de formación y de desarrollo técnico. Antes de eso, los músicos se permitían adjudicar a un instrumento, quizás para justificar o distinguir usos, afinaciones o intenciones musicales, tanto de melodía como de acompañamiento, dos o mas nombres. El punto es que también se hacía alusión, por medio de un solo nombre, a varios instrumentos.

Con el siglo XX, el rango de enunciación implícito en cada término se supeditarán, cada vez más, a un solo objeto musical. Dado el caso, un tiple ya no será visto como una bandola según los usos del siglo XIX, ocurriendo de igual manera con la bandola. Tal situación se deberá no sólo a la aparición de métodos, sino también a la visibilización cada vez mayor de prácticas musicales populares, caracterizadas por el hecho no menor de permanecer sin ser tocadas por pretensiones metodológicas del estamento escrito. Casos ajenos al centro bogotano corroboran tal hipótesis. En una región del país como Antioquia, y en una fecha no muy alejada de la llamada “bandola” construida por Nicolás Ramos o de los métodos ya descritos, un fotógrafo como Paulo Emilio Restrepo, así como un pintor llamado Gabriel Montoya, retratan en 1890 y en 1897 respectivamente cuadros y perfiles sociales donde aparece un instrumento al cual le dan el mismo nombre.

⁶⁰Al respecto, Pardo Tovar y Bermúdez Silva hablan del origen del tiple como “muy incierto pero, en todo caso, parece ser posterior a la guitarra. Podría haber sido inventado en nuestro país, quizás a comienzos del siglo XIX o aun antes, pero en ningún caso podría calificársele como “una verdadera degeneración de la guitarra”, como lo han afirmado algunos expositores [Perdomo Escobar, José Caicedo Rojas, Guillermo Uribe Holguín, Isaac Holton, todos mencionados en este escrito]. Por el contrario, aparece como un enriquecimiento armónico de la guitarra, o al menos como un retorno a la disposición del encordado por órdenes múltiples” (1963, p. 23).

En la foto de Restrepo aparece un hombre de clase alta en el corredor de una casa campesina, rodeado de sujetos que, como él, usan calzado, y de otros cuyos pies están desnudos. Dicho sujeto porta un pequeño instrumento de forma aperada, mientras su mano derecha muestra el gesto de pulsar con intenciones melódicas las cuerdas. A su lado, otro hombre bien vestido toca un instrumento más grande que por la visibilidad de tres clavijas, da a entender que es una guitarra. Al lado de ellos posan otras personas cuya disposición en el cuadro recuerdan el cuadro de Paz llamado “Paseo de una familia en los alrededores de Bogotá”. Entre ellos aparecen varios hombres y un niño con ruana y sombrero, accesorios comunes a esta foto y a la pintura de Montoya.

32. RESTREPO, P. *Serenata*. 1890. Tarjeta estereoscópica.

En la pintura de Montoya figura un hombre contra un fondo neutro, cuya tez morena y ruana oscura hacen contraste con el blanco de su sombrero, su camisa y su pantalón. Éste era un músico popular, conocido como “El Maestro Rivilla”. El instrumento con el cual aparece en la pintura es idéntico al de la foto de Restrepo, y es aun más pequeño que aquellos que hemos visto. Éste se asemeja en su forma a una bandola de ahora, mas no al instrumento construido por Ramos y así llamado por Bermúdez. Puede deducirse el carácter melódico de éste por el gran tamaño del plectro en la mano derecha del músico Rivilla, siendo un referente que se conecta de manera directa con las bandolas que serán representadas en fotografías de grupos a comienzos el siglo XX. El personaje del cuadro es un sujeto de la calle, que representa una instancia ajena a escenarios de la alta cultura.

En una crónica de la misma época, llamada “El músico de cuerda”, Francisco de Paula Rendón y Tomás Carrasquilla, bajo el seudónimo de Francisco de Paula Carrasquilla, presentan una imagen social de éste tipo de músicos, haciendo ver a todas luces que el papel que desempeñaban hacía gala de una movilidad social cuyo arraigo estaba sólidamente sembrado el siglo XIX:

Hemos tropezado manos á boca con el tipo de más cuerda y de más alto tono en la escala.... musical, con el eslabón que une la oración con la alegría, la plegaria con la diversión, lo místico con lo profano.

Nuestro protagonista, desde el punto de vista artístico, tiene el privilegio de producir expansión y entusiasmo en los corazones, así en las fiestas populares y bailes caseros, como en las serenatas y paseos, con melodiosos sonidos de la guitarra y la bandola; inspirando tristeza y recogimiento en los oficios fúnebres y en las ceremonias de cuaresma con las graves y severas notas del violón o del violín.

Como ente pasivo y corredor de música se deja conducir humildemente de uno á otro sitio; del templo donde terminó el sagrado cántico de vigilia, al salón donde empieza el ruido de la danza; del fúnebre duelo al mundanal placer; sin que tan súbitas transiciones alcancen á alterar en lo mínimo su habitual indiferencia ni á grabar la más leve contracción en su rostro sereno, el cual se muestra lo mismo en un entierro que en un baile de baja clase, sin que lo uno le conmueva el espíritu ni lo otro le mancille el carácter.

En los tiempos que corren, en que todo lo llevan todos por partida doble, el pobre artista, sin más apoyo que la columna vertebral y sin otra arma de temple que su encordado instrumento, se arroja con valor en los brazos de la suerte, sin que la sople jamás en viento favorable, sin duda por haberse dedicado á tocar lo propio en vez de lo ajeno, que es hoy el solo medio para hacer buena carrera (Carrasquilla, 1900, p. 7-8).⁶¹

33. MONTOYA, G. *El maestro Rivilla*. 1897. Acuarela. 31x27 cm.

⁶¹De ésta crónica, el canadiense Kurt Levy expresa en la biografía que hizo de Carrasquilla una referencia en *Apuntes bibliográficos sobre el Maestro Carrasquilla* de Enrique C. de la Casa en 1944, y por Mary Jean Sullivan en su tesis para grado de *Magister Artium* “Un tratamiento biográfico de Tomás Carrasquilla”, sometida a la Universidad de Utah en 1948. Extrañamente, Levy la cataloga en un índice de “obras atribuidas a la pluma de Carrasquilla que no hemos podido localizar” (Levy, 1958, p. 298). La razón de su dificultad seguramente radica en que ésta es quizás una de las piezas que Carrasquilla escribió a dos manos con su amigo y coterráneo Francisco de Paula Rendón. La suspicacia se genera cuando al leer la crónica se logran apreciar rasgos estilísticos del maestro, mezclados con recursos propios de Rendón, y al final se hace evidente, en la rúbrica de quien escribe, un nombre propicio: Francisco de Paula Carrasquilla.

Capítulo III. Estado nacional, memoria popular y reproductibilidad técnica

La constante variable de la guerra

En sus “Memorias de la Guerra de los Mil Días”, Lucas Caballero (2006) describe cómo, en ciertos momentos del conflicto, se llegó a confiar en lo popular, así no hubiese sido antes tenido en cuenta:

La impaciencia logró primero un cambio en el personal del directorio supremo y el no nombramiento para [la provincia de] Santander de un director seccional muy impulsivo, el Dr. Paulo Emilio Villar, quien debió tomar a lo serio la broma de un ingenio, el doctor Carlos Enciso, quien en junta de ardorosos revolucionarios manifestó que no había para qué esperar elementos bélicos del exterior, porque en las revoluciones, con sorpresa de los actores, surgen rifles como tiples en las fiestas de los pueblos (p. 27).

En esta reunión, preparatoria de la última guerra civil del siglo XIX en Colombia, se puede leer en primera instancia cómo, en las regiones, se manipulaban lineamientos del poder central, buscando reacciones que interesaban solo a unos cuantos. A esto se suma la hostilidad con que políticos y militares, junto a pequeños ejércitos, se enfrentaban a la injerencia del centro. Los pronunciamientos, como sustituciones simbólicas de la autoridad, exhortando a la movilización en plaza pública, constituían un pragmático contrapeso a todo registro de lo oficial. En segundo lugar, el presupuesto de que cada región tenía poder de decisión política y económica frente a *elementos bélicos del exterior*, hace alusión no tanto a la ayuda o a la influencia de otros países, sino a un pulso comparativo de poder y despliegue militar frente a otras regiones del país. Tal actitud refleja una pretendida autonomía, sostenida sólo por el interés de algunos líderes empeñados en mantener la distancia con otras latitudes y de visibilizar la ausencia de un Estado central.

Un tercer punto consistiría en mostrar *las revoluciones* como un remanente del siglo XIX, cuyo arraigo era tan profundo como para que de allí surgieran paralelos entre lo militar y lo social popular tan elocuentes que confundían varias prácticas en una sola, presentando *rifles como tiples*. Ese simil es utilizado para mostrar el éxito que tenía todo intento de aleccionamiento político, por parte de cada uno de los bandos en guerra, sobre las masas de campesinos, artesanos y gente pobre de las poblaciones. La fiesta es aquí un paralelo de la guerra, donde se logra acaparar suficiente

carne de cañón para alimentar las facciones. De ello se valdría la cultura dominante para intentar depurar, tanto con muertos anónimos como con ficciones foráneas, la degenerada e inculta clase baja. Que el tiple sea puesto en paralelo con un instrumento de muerte sugiere tal interpretación.

Existen varios relatos donde el tiple aparece en la fiesta y en la guerra, que aun comparten a principios de siglo XX las características de una crónica decimonónica. Pero quienes ahora escriben no ocultarán su cercanía frente a lo popular. El historiador Carlos Eduardo Jaramillo (1987, p. 213), por ejemplo, suma al *valor temerario y varonil figura* de un coronel sus dotes de *cantor y tiplero*:

Oían el canto y veían a Vidal Acosta
con su tiple brillante coronado de cintas rojas
Estaba cantando cerca de la hoguera,
y las sombras rápidas cruzaban el rostro
como una malla de relámpagos de oro.

Bernardo Arias Trujillo comenta en su novela “Risaralda” que “hubo un general de alma dura que prohibió bajo pena de azotes llevar tiple a la guerra, porque en la soledad de la campaña, los reclutas desertaban de las filas, para escuchar el suspiro del bambuco” (Marulanda, 1973, p. 257). Otro escritor de comienzos de siglo, Rómulo Cuesta, narra en su novela “Tomás” (2000, p. 69) cómo la fiesta y la guerra se confunden en la cotidianidad de un pueblo en los Andes colombianos:

En ejercicio de su cometido las compañías saquearon las cocinas, ocuparon los solares, arrancaron árboles y plantas, formaron hogueras, prepararon festines, transportaron ranchos, escogiendo aquellos que por arruinados presentaban más risible aspecto, formaron en un santiamén bosques en las eras de las plazas, y cuando pareció que tenían sobre sus cabezas las bocas de las cocineras de que hablaba Sancho a Don Quijote, por medio de enormes truenos anunciaron a la población que había llegado el momento de abandonar el calientico nido para gozar de las caricias de la mañana.

Quien lee esta novela bajo un filtro crítico creará que así era como los militares invasores perpetraban sus desmanes o llevaban a cabo acciones de saqueo en los pueblos ocupados. La referencia podría en verdad aplicarse a ello, si no fuera porque el mismo autor se encarga de contextualizar este cuadro como preparatorio de otro acontecimiento:

Por las calles comenzó desde esa hora el desfile de las varias orquestas que tenían preparadas para que sirvieran de preludio a las fiestas. Venían en primera fila los de las carracas, guaches y clavos, seguían los del carángano, luego los de los capadores y los de las flautas de carrizo; detrás de estos los de los triples, enseguida los de violines y arpas y por último los de la majestuosa orquesta del maestro Cataño (Cuesta, 2000, p. 70).

Pasaría el siglo XX y en las plazas de poblaciones seguiría suscitándose el encuentro alrededor de manifestaciones, tanto de la guerra como de la fiesta popular. Debe recordarse que Colombia fue

innegablemente campesino hasta los años 60, y bajo esa dinámica, los pueblos mantuvieron la fisionomía propia de un asentamiento del siglo antepasado. La fotografía de Gabriel Carvajal, tomada en el municipio de Sonsón durante las fiestas del maíz en 1945 sólo tiene una anomalía que arranca la escena del siglo XIX, y son los dos automotores ubicados al fondo de la plaza. Los demás detalles se arraigan en épocas suficientemente lejanas como para encontrar en ellos referentes ahora considerados como tradicionales: las indumentarias del campesino, los instrumentos de cuerda pulsada —incluyendo tiples— y las multitudes donde se camuflan miembros de la fuerza pública.

34. CARVAJAL, G. *Típicas*, 1945.

Dados referentes de éste tipo, se expone el plano diverso en el que armas e instrumentos musicales participaban. Guerra y fiesta. Los primeros son cuadros de la Guerra de los Mil Días, conflicto desencadenado en octubre de 1899, cuando el partido liberal se levantó contra el régimen conservador. La guerra duró tres años, golpeando las regiones de Santander, Cundinamarca, Tolima, partes de la costa atlántica y Panamá. Según el historiador Luis Carlos Rodríguez, este conflicto fue:

una lucha entre dos incapacidades y dos incoherencias, sufriendo el frente liberal más divisiones que el partido conservador. Los conservadores tuvieron la ventaja de un mayor recurso físico, fiscal, administrativo y diplomático, además de líneas interiores de comunicación e injerencia directa sobre la mayoría de la población reclutable. Aunque el golpe de Estado de 1900 derrocó a Sanclemente, Marroquín se mantuvo en una posición de fuerza y enfrentamiento, sin concesiones, desde la presidencia. Los liberales lograron importantes victorias en Panamá, pero la lejanía de dicha región impidió su expansión al resto del territorio (Rodríguez, 2005, p. 48).

La movilización más común en esta guerra fue de facciones o células guerrilleras, enfrentadas a un gobierno conservador de probada eficacia represiva. En 1902, los liberales terminaron la guerra con una serie de tratados con el gobierno, como el firmado a bordo del *USS Wisconsin* por el general Benjamín Herrera, y el de Neerlandia, firmado por Rafael Uribe Uribe. La principal consecuencia de este conflicto fue la separación de Panamá. Se dice que la guerra dejó alrededor de cien mil muertos, cifra muy alta si es puesta en proporción con la población del país en ese momento.⁶²

35. LONGAS, H. *Copleteros* (Gutiérrez, 1950).

36. RENDÓN, R. *Cuchilleros* (Gutiérrez, 1950).

Dada la identificación del enemigo a vencer, surgió durante la guerra un fuerte sentimiento de lo popular, no obstante manipulado desde el prejuicio y el estereotipo. “Todos los pueblos de la nación” asistían a un escenario de combate que era cualquier cosa, menos abstracto para la mayoría de los implicados. El enfrentamiento que antes se daba por repentismo entre trovadores en plaza pública, o por problemas buscados y resueltos a golpes o a lances de cuchillo, trasladaba a músicos y a rivales a una instancia donde todos eran soldados, sometidos a un orden en el cual ya no eran voluntarios. Algunos militares dejaron sus descripciones de estos ‘soldados’.

Manuel Briceño hablaba así de los soldados boyacenses: “(...) acostumbrados a una vida austera a causa de su pobreza, son extraordinariamente sufridos, obedecen sin dificultad y adquieren con maravillosa prontitud los hábitos del soldado (...) son esclavos de la consigna que reciben (...) esos reclutas son los mejores soldados” (Tirado, 1995, p. 47). Gonzalo París, a su vez, describía a los soldados tolimeses:

⁶²“En el período de treinta y cinco años, comprendido entre 1870 y 1905, la actividad censal se vio interferida por la continuas guerras civiles de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (...) en el siglo XX, el primero de los diez censos realizados, se lleva a cabo en el año 1905. Estuvo orientado a obtener información útil para emprender la reconstrucción del país luego de los hechos mencionados; no obstante, los resultados de la población total por departamentos, provincias y municipios se publican solo hasta 1917. La población colombiana ascendía en 1905 a 4.363.084 habitantes” (Rueda, 2013, p. 26).

(...) los descansos no les eran necesarios; unas pocas horas de sueño los reponían completamente de dos o tres días de trajín (...) Con el mismo ánimo entero con que participaban en un baile campesino y lograban la moza preferida, ponían su vida en aventura sin alardes ni mohines (Tirado, 1995, p. 48).

La guerra de los Mil Días, más que cualquier otro conflicto del siglo XIX en Colombia, puso en entredicho el modo como la historia oficial construía el reparto de sus conmemoraciones y la erección de figuras heroicas como abstracciones de la diversidad propia de la masa popular. En estas formas del discurso dominante se encuentra un germen de lo nacional que luego degeneraría en nacionalismos o en pretendidos mitos de origen con los que se ocultaba la realidad colectiva y mantenían el estado de conflicto. Esta bien pudo ser una estrategia oficial de abstracción del factor “pueblo”, no evitando ello que persista la diferencia entre lo popular y lo oficial, o en otros términos, entre la superstición y el monumento:

[Superstición] es todo aquello que recuerda a alguien o algo todo aquello que perpetúa la memoria, y es después cuando se consolida en un sentido más estricto en torno al monumento arquitectónico conmemorativo. Pero originariamente el monumento es la huella material de lo pasado, de lo que ya no existe (Belmont, 1989, p. 57).

A esto habría que agregarle la permanencia de toda superstición a pesar del tiempo, como testigo de sí. Dado el caso, frente al monumento a un héroe o a la tumba de un soldado desconocido, hablar de la superstición es prácticamente lo mismo que traer al presente memorias reprimidas (Rousso, 1991, p. 4). El historiador podría auscultar entre ellas, integrándolas a su visión del pasado. Más allá del encuadramiento de eventos en tiempos de crisis, se lograría interpretar en dicha acción de encuadrar el rezagamiento de agentes primordiales.

En ese sentido, si fuera posible un acercamiento a la memoria de la Guerra de los Mil Días nos encontraríamos con que las fuerzas del orden imponían al hombre pobre su asistencia en primera fila a la batalla, como parte de la formación de base en estructuras militares que decían pelear por un ideal común, patriótico o nacional. La convención “orden cerrado”, característica de formaciones castrenses, suprimía toda contraposición de representaciones en razón del permanente y compulsivo proceso de reclutamiento. El cuadro de roles estaba compuesto por *cachacos* y *guaches*. Estos últimos, hombres del pueblo, que llamaban la atención por su indumentaria rústica,

hecha para el trabajo, o por el uso de sombreros de exagerada ala (que les procurasen suficiente sombra) la mayoría de las veces rotos, y por hacer tumulto detrás de cantores, tiples y otros instrumentos musicales, era obligado a ser soldado. Mientras tanto, así no demostrase experiencia militar, el otro era investido como oficial por el hecho simple de ser de alcurnia. El ciclo despótico de la vida ordinaria para un campesino era ahora llevado a una situación más radical,

corrían los de ruana hacia sus casas, o en busca del refugio más cercano y bien seguro, mientras los cachacos de la Villa sonreían en las puertas de oficinas y de tiendas, del peligro y del susto de los pobres que sentían ya en sus carnes los golpes del cañón (...) con la llegada de alguna orden apremiante de reclutar para formar falanges fraticidas (...) alcaldes y esbirros se distribuyeron a cazar hombres, usando de los medios mas violentos e irritantes, para llenar el contingente pedido (...) Así se forma la ensarta de infelices (...) conducidos a varazos a los puntos designados, y sus padres, o esposas, o hijos, detrás con semblante desgarrador, trémulos, llorosos, espantados, les acompañan hasta que los ven entrar al cuartel a empujones (...) (Tirado, 1995, p. 36-40).

37. CARVAJAL, G. *Fiestas del maíz, Sonsón, 1945.*

Fuera de la injerencia de esquemas de clase y de género en el mapa social de la guerra civil, ciertos regionalismos contra el invasor eran una especie de comodín, con el que se asimilaban prácticas de la cultura popular. La condición del soldado reflejaba una insólita combinación de geografía con eugenesia, utilizada para distinguir las características del lugar de origen, para descalificar al bando contrario, y para presentar como ventajosas las características del propio (Tirado, 1995, p. 48). Los líderes militares aplicaban su mando según su interés de legitimación o de oposición al poder de turno, siendo capaces de hacerse valer por los medios más violentos.

Coincidían allí la política de clase con formas de lucha entre bandos, y lo militar, como último extremo de la acción política, imponía su propia representación. Los oficiales y los voluntarios iban a la guerra por razones personales disfrazadas de disciplina de partido; el lucro político y económico lo conseguían al volver a la vida civil. Los *voluntarios a la fuerza* solo podían ser algo así como una ofrenda para el combate. En batalla, tanto oficiales como voluntarios se dedicaban a arrear a los *voluntarios a la fuerza* rezagados y a impedir que desertaran. El *guache* como soldado sentía “más temor a la espada de su oficial que a las balas del enemigo” (Tirado, 1995, p. 39), e ignoraba toda conveniencia de la idea por la cual combatía. Luchaba en nombre de ideas e intereses desconocidos y ajenos para él. Su sentir como hombre de pueblo, convertido ahora en soldado, era reducido a rígidas estructuras de mando (Tirado, 1995), así este no obedeciera a tentativas de avanzada, sino a nostalgias y deseos de regresar.

Este soldado sería muchas veces objeto de conmemoraciones en las que se recordaba su cuota de muerte y de dolor a nombre de algo llamado de muchas formas: patria, pueblo, nación, resistencia, etc. Pero el reconocimiento prodigado nunca sería una referencia directa a su sobrevivencia o a su memoria individual. Sólo era materia prima para el sistema de abstracciones del discurso oficial. La masa popular de los ejércitos daba un cariz aun más complejo al racializar el perfil del soldado, ocasión para que, no solo en las regiones, sino dentro de las facciones mismas, relucieran mezclas y combinaciones, divisiones y enfrentamientos. La guerra de facciones era eminentemente popular, frente a ella la guerra galante, llena de pompa y puesta en el recuerdo de heroicas gestas y defensas de partido, era contrastada por el carácter irregular, desigual, abierto, y por emboscada del combate, dejándose ver como un mero simulacro en el que se hacía visible la ausencia de un ejército central.

Lo defendido se contradecía no pocas veces con la realidad. Mientras miles de hombres morían en combate, otros cuantos manipulaban datos del enfrentamiento, aumentando en el papel bajas enemigas y disminuyendo las propias, en un escueto ejercicio de imitación de ficciones de

escritorio propias de los gramáticos que habían escrito la constitución de 1886, y que gobernaban el país:

Aunque las hazañas filológicas eran motivo de orgullo patriótico, e implicaban cierta resistencia contra las influencias culturales externas, esencialmente no eran de carácter nacionalista. Aun a veces podrían resultar conscientemente antinacionalistas, es decir, transnacionales. Aunque los libros de gramática y de ortografía se vendían junto con el aguardiente, la panela, las telas y las parrillas, las ganancias no eran tan grandes y el espíritu no era tan democrático (Deas, 2006, p. 29-30).

Tanto el militar como el gramático se adherían a toda idea que disfrazara sus propios intereses, elaborando convenientes abstracciones y valiéndose de la violencia para ocultar toda oposición.⁶³

Semejante situación confiere una indiscutible validez a la imagen que Carmen Bernand rescata de Dipesh Chakrabarty sobre la memoria subalterna incorporada de manera amañada al discurso de la historiografía, haciendo a un lado todo antagonismo entre quien describe y quien es descrito:

El pasado de los subalternos se resiste a la historiografía, porque no figura en los archivos ni en la documentación académica, y por ello nunca llega a adquirir el mismo valor (...) no tienen historia propia, y cuando (...) son introducidos en el relato temporal siempre lo hacen por vías indirectas (...) A la dificultad inherente al estatuto inferior de estos grupos se suma el desinterés por las actividades lúdicas como la música (...) sobre todo cuando ésta ocupa una posición subalterna frente a las composiciones escritas y consideradas como serias (Bernand, 2014, p. 28-29).

Vale la pena detenerse un poco en lo que implica el ejercicio de abstraer como acción por medio de la cual la cultura oficial jugaba a reconocer, y al mismo tiempo a desconocer múltiples expresiones de la cultura popular (Bourdieu, 2001, p. 98). Henry Rousso, al concluir que la validez se convierte en algo común por la mutua contraposición de representaciones en conflicto, ve en el ideal de la versión dominante un propósito último: abstraer toda acción no oficial, para luego vestirla con un ropaje ideológico acorde con la ocasión.

El caso de la guerra en Colombia obliga entonces a revisar dicho sistema de representaciones, y la memoria es el único lugar donde éstas pueden volver a encontrarse, dependiendo de los actores que las han enunciado. Ha sido normal que los bandos enfrentados se señalen con un índice mutuo, leyendo solo amenazas en los programas de gobierno o en las acciones de oposición, atribuyendo poca o ninguna importancia a hechos históricos que los

⁶³En la introducción que hace al libro "The Vichy's Syndrome" de Henry Rousso, Stanley Hofman sugiere que, aun cuando haya una memoria absorbida por el discurso oficial, permanecen "ciertos trazos, sueños, cicatrices, otras historias, otras metas del pasado, no del todo emprendidas, pero vinculadas a una inquietud". Esta inquietud, que es también una sospecha, nos convence de que ningún hecho se reduce a representaciones únicas, así el orden oficial repose en dispositivos que, como el lenguaje escrito, son usados para ello (Rousso, 1991, p. 7). (Trad. Hugo Urrego).

comprometan, logrando controlar con ello al pueblo, y desactivándolo como factor de construcción de legitimidades. De ser cierto esto, es entonces claro el sustento de muchas representaciones oficiales sobre versiones muchas veces amañadas: “El pasado fue saqueado de ambos lados para dar una justificación histórica a la acción en el presente, pero al mismo tiempo, eso mostró su carácter infinitamente maleable y al fin manipulable para efectos retóricos y propósitos calumniosos” (Rousso, 1991, p. 71).

Este cuadro ha sido siempre característico de lo oficial, no importando la época, el lugar, o los móviles que caractericen una coyuntura y la distingan de otras circunstancias. Las variables de control ideológico, político y moral sobre colectivos sociales son prácticamente idénticas, y dicha situación es delatada por representaciones nacidas en la memoria y la cultura populares. Basta suponer que, si un hecho específico de la Guerra de los Mil Días se pudiera relatar con música, sería al son de marchas militares heredadas de la Legión inglesa, o con refinados aires salonescos, asimilados por familias de clase alta, creados o interpretados muy lejos de los sitios de combate:

La guerra de los Mil Días fue comentada por los músicos nacionales con marchas, polcas, valeses, danzas, pasillos y bambucos. (...) El músico colombiano de fines del siglo XIX escribía piezas breves, denominadas piezas de salón, porque no se ejecutaban usualmente en conciertos, inspiradas en danzas características europeas o latinoamericanas. Con este sencillo bagaje musical hicieron los compositores sus comentarios artísticos, sociales y afectivos. Aunque parezca absurdo, los compositores entendieron la guerra de los Mil Días a través de elegantes y graciosas danzas habaneras, polcas, bambucos y pasillos. Tal vez la marcha fúnebre y la marcha militar hayan sido las únicas formas musicales con las cuales los artistas podían rendir homenajes, evocar la guerra y describir honras fúnebres en un estilo grave, más acorde con el tenor de los hechos (...) Ninguna de las obras reseñadas fue escrita para acompañar una batalla (...) (Rodríguez, 2005, p. 48-49).

Entre los pocos casos en los que, desde la música, se hizo alusión directa al conflicto que vivía en ese momento el país, el liberal santandereano Temístocles Carreño compuso una marcha para banda en 1902, llamándola *Marcha a Palonegro* en clara alusión a la batalla que dio fin a la guerra con triunfo conservador. Sus partes describen, con escuetas convenciones militares, cada episodio de un enfrentamiento: *General a las armas*, *Romper el fuego*, *Cesar el fuego*, *Toque de Diana*. El mismo año, el conservador Eleuterio Suárez, ya mencionado por haber escrito en 1868 un “método de tiple”, escribió un bambuco para piano, con el mismo nombre de la marcha de Carreño.

38. ROZZO. *Guerrilla liberal de Zipaquirá durante la Guerra de los Mil Días, 1901.*

Debe recordarse que desde el “bien decir”, fusionado a la esfera del “deber ser”, se daba pie a una especie de *bendición* que autorizaba o censuraba según la cercanía o desacuerdo asumidos frente a ella. Lengua y credo en un territorio colonizado, ahora constituido en república independiente, seguían siendo principios defendidos por hombres convencidos de que sólo había una manera de construir un discurso a la altura del ideal ilustrado, aun resistiéndose a otras influencias culturales. En tal juego de poder es incluso posible insinuar que lengua y credo eran en cierto sentido usadas en el análisis de un tema que, como la defensa “teórica” de un solo Estado, ponía en paralelo la constitución con aquel “texto sagrado” que alberga el principio de “un solo Dios verdadero”. Benedict Anderson da luz sobre este asunto al vincular los nacionalismos con un origen religioso que en cierto sentido los justifica como mitos fundacionales:

Todas las grandes comunidades clásicas se concebían a sí mismas como cósmicamente centrales, por medio de una lengua sagrada ligada a un orden de poder ultraterrenal (...) el alcance del latín, el pali, el árabe o el chino escritos era, en teoría, ilimitado. (En efecto, cuanto más muerta estuviese la lengua escrita —más alejada del discurso—, mejor: en un principio, todos tienen acceso a un mundo puro de signos) (Anderson, 2005, p. 30).

Pero la realidad era otra. La constitución de 1886 fue asimilada e interpretada de otra manera en las regiones, sobre todo para beneficio de intereses facciosos, que a contramano del ideal constitucional sólo buscaban liberar la propiedad de la tierra (Bonilla, 1968, p. 54), siguiendo principios

republicanos y preceptos importados de corte liberal. Es posible entonces que el poder regional también se valiera políticamente del nombre de Dios (Tirado, 1995, p. 19). Paradójicamente, la única garantía de orden fue la confrontación militar, a lo que las oligarquías regionales simplemente se acomodaron de forma conveniente. En Antioquia, por ejemplo, liberales y conservadores se hacían ver como ciudadanos federalistas, convencidos de una soberanía por la cual se consideraban el Estado mismo, actitud esta que mezclaba sin reparo lo católico con intereses económicos liberales, conocida hoy como regionalismo. Cómodamente aislados, se permitían manipular elecciones, aleccionar a su manera a la población, acaparar representaciones (Tirado, 1995, p. 25).

Nos damos cuenta pues que el orden conservador regeneracionista, anclado en la Constitución política de 1886 era cualquier cosa menos sólido. Los liberales seguían teniendo injerencia suficiente en decisiones de gobierno en las regiones, y del mismo modo que los conservadores en el centro, abstraían e idealizaban como *nacional* toda práctica, actitud, acontecimiento, emblema u objeto susceptible de ello. Frente a tales tentativas de nacionalización por parte de la cultura oficial, las prácticas y usos de la cultura popular ostentaban una realidad que, aun siendo parte del juego de abstracciones y encuadramientos operados por el orden dominante, las condicionaba e instalaba el conflicto en sus representaciones. Se ha visto que al volver sobre las memorias de lo popular, el sistema oficial de representaciones es delatado como un préstamo sobre el cual nunca tuvo control.

Memoria y conflicto de representaciones. Oralidad, lengua escrita y reproductibilidad técnica en la música popular andina colombiana

En la labor de compilación de fuentes y de análisis de la coyuntura entre la pintura y la fotografía que tanto le interesó, Walter Benjamin trae a la memoria una conversación en una librería de París. Su interlocutora, una de las librerías del lugar, argumentaba que “Las grandes creaciones no se pueden considerar obra de un solo individuo. Son configuraciones colectivas, tan poderosas que sólo pueden disfrutarse a condición de reducirlas de tamaño. En el fondo los métodos de

reproducción mecánica constituyen una técnica reductora. Ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas” (Benjamin, 2008, p. 18). Esto decía ella de la condición subsidiaria, y al mismo tiempo definitiva, de la fotografía desde sus inicios. De esta argumentación afirma Benjamin haberse hecho a una teoría de las reproducciones.

En el surgimiento de la fotografía localizará una reducción del valor informativo de la pintura, directamente proporcional al avance de la reproductibilidad técnica. Esta nueva realidad otorgaría a toda representación, dado su nuevo uso, fuerza suficiente para abandonar a su creador. Por primera vez en la historia del arte, una obra terminada podía valerse por sí misma, eximiendo a todo sujeto de asumir un papel en su proceso de creación. Es posible, como el mismo autor lo asegura, que con el encuadramiento que una cámara oscura brindaba fuese suficiente. En el caso de la pintura, por el contrario, se cernía siempre sobre el pintor la gran responsabilidad de acercarse a la realidad, para representarla sin tocarla, sólo idealizándola según su propio e intransferible punto de vista:

Una estampa, en tiempos pasados, era antes que nada un documento, menos exacto (en término medio) y más artístico que una fotografía, pero tenía su misma función, desempeñando poco más o menos el sentido práctico (...) el fotógrafo no se distingue del artista plástico por el mayor realismo básico de sus trabajos, sino por un mayor grado de técnica mecanizada, compatible con su actividad artística (Benjamin, 2008, p. 139).

Con todo y el beneficio hallado en esta conversación, Benjamin se obstinaba en medir un vaticinio implícito en la práctica de esta nueva técnica por un lado, y por otro en el cuadro de tensión que se instalaba con las artes pictóricas, agregando a esto las expectativas y reservas de quienes pudieron acceder a ello en la época de su aparición para tomarlo como tema de discusión, o bien para sólo hacerse un retrato. Tal obstinación de Benjamin se explica en parte con la cantidad de apuntes y notas que recogió de libros sobre arte y fotografía. En uno de ellos llamado “Imitación y Expresión en el Arte”, halló algo parecido a una advertencia frente a la cámara oscura como objeto:

A quien alguna vez se ha cubierto la cabeza con el manto mágico del fotógrafo y ha mirado dentro de la cámara para ver allí esa (...) reproducción en miniatura de la imagen natural, debe haberle acuciado la pregunta de qué va a suceder con nuestra pintura moderna, una vez que el fotógrafo ha logrado fijar en su placa tanto los colores como las formas (Benjamin, 2008, p. 121).

Al leer la frase “reproducción en miniatura de la realidad natural” se confirma una actitud técnica, antes que estética, en la producción de imágenes, que a pesar de su condición de representaciones efectuadas según procedimientos racionales, obedecen en primera instancia a una condición física. Lo que ahora es novedoso está en la torsión y el forzamiento de la actitud estética, el acostumbrado punto de vista —antes fijado a una dependencia de lo que se observaba como algo abierto, así fuese ajeno y estuviese alejado del artista que lo quisiera fijar— a ser puesto en un solo lugar, a ser manipulado a una mayor velocidad, a ser reducido en su tamaño para poder ser disfrutado. Esto quiere decir que lo técnico se erigía ahora como principio, sin el cual no podría fijarse lo estético, en tanto que actitud final de quien luego iba a recibir, percibir y observar lo creado.

Lo ya vislumbrado en Benjamin como *encadenamiento de los inventos técnicos* marca el inicio de la gran escalada que tuvo lo técnico a nivel social, convirtiendo el estatuto de *pieza única* de la obra de arte, vigente hasta mediados del siglo XIX, en algo que ahora sería reproducido mecánicamente:

En ninguna época ha respondido el arte a exigencias estéticas solamente (...) En algunos casos, bastante raros (...) esto hacía sufrir a los artistas, pero globalmente favorecía el arte, como ha sucedido en todas las grandes épocas artísticas. En particular, la ingenua convicción de que no hacían más que “copiar a la naturaleza” era tan saludable para los pintores de estas épocas felices como injustificable teóricamente (Benjamin, 2008, p. 139).

El encuadramiento fue quizás la práctica más importante que tomó la fotografía de las artes pictóricas, como mecanismo de emulación de un ideal estético y como herramienta técnica que hizo más viable retratar la figura humana. Las limitaciones técnicas al principio obligaban, no obstante, a que todo aquel que fuese retratado contribuyese con la acción simple de quedarse quieto. Un ferrotipo realizado en Bogotá en 1882 sirve como ejemplo que ayuda en la comprensión de las ideas de Benjamin. Aunque se vea muy natural su postura, se hace inevitable concluir que el señor Nemesio Correa estuvo obligado a mantenerla por largo tiempo.

Dada la posibilidad de reconocimiento que implicaba el hacerse tomar una foto en esa época, quienes podían hacerlo aprovechaban para mostrarse de maneras que no eran las acostumbradas. El retrato era un dispositivo hecho para ello. Sin embargo, el esfuerzo de composición presentaba en

no pocas ocasiones a los personajes retratados en escenarios o con objetos que contradecían su exposición. No sólo es el caso del señor Correa. En una fotografía de Benjamín de la Calle en Medellín, a comienzos del siglo XX, se ve un grupo de clase alta, impecablemente vestido, posando con instrumentos musicales que, como el tiple y la bandola, eran parte del sistema de objetos que la cultura oficial había comenzado a arrebatar a las clases bajas.

39. ANONIMO. *Nemesio Correa*. Ferrotipo. 1882. 7.4 x 4.8 cm.

La indumentaria bien puede reflejar el poder adquisitivo y el lugar que, tanto el señor Correa como el grupo de músicos de Medellín, tenían en la sociedad de ese entonces, presentándose vestidos como *cachacos* y atribuyéndose un status que, no obstante, era puesto en duda por los instrumentos que fingen tañer con su mano derecha, aunque con las manos congeladas como parte de una pose. La presencia de estos instrumentos sugiere una contradicción aun más inquietante, pues aparece en escenarios que excluían toda manifestación de la cultura popular, obligando a replantear entonces cuan separadas estaban para ese momento las prácticas artísticas oficiales de las del pueblo. Ante esto, el historiador del arte Eduardo Serrano halla en un fotógrafo de Bogotá, Gregorio Gutiérrez Ponce, un rasgo que se podría leer como común a otros fotógrafos de la época:

(...) no se limitó a vender retratos de personalidades y de altos dignatarios, sino que fotografió así mismo personajes populares con la intención un tanto irónica —al fin y al cabo eran personajes— de que se incluyeran en las colecciones. En sus retratos (...) hay humor (...) pero no por ello disminuye su seriedad documental. Por el contrario, se incrementa especialmente si se tiene en cuenta la cruel comicidad que con frecuencia pueden producir estos atormentados caracteres. Dichas tarjetas, además, hacen evidente una intención de costumbrismo similar a la de las fotografías de vendedores, arrieros, cargueros, barrenderos, etc. (...) en las cuales se presenta información poco común sobre las ropas y otros implementos relativos al oficio de los trabajadores urbanos y rurales (Serrano, 1983, p. 103).

40. DE LA CALLE, B. *Danza Gavota*. 1905. 20x25cm.

Con ejemplos como éste se lograba, en términos de Didi-Huberman (2006, p. 72), la captura de un instante que, por su soporte físico, iba a resistir sin problema alguno el paso del tiempo, e iba a mantener congelados indicios del modo como se vivía en ciertas épocas y de cómo se concebía un ideal de la representación visual, asunto ya entrevisto en Benjamin. Didi-Huberman construye con esto una convención que ha denominado imagen-tiempo, sosteniendo desde ahí una vehemente defensa del anacronismo en todo análisis de una obra de arte que involucre la memoria.

De la misma época queda una fotografía igualmente tomada en Bogotá,⁶⁴ cuya composición es, por decir menos, muy similar al “Estudio del pintor” del antioqueño Francisco Antonio Cano, ya descrito. Ambas piezas presentan elementos comunes de composición, descripción y

⁶⁴“Pedro Morales Pino encabeza una campaña de tipo nacionalista. Recibe en su museo-taller del Pasaje Rivas a las figuras literarias más en boga, así como los músicos que se interesan en sus investigaciones sobre la música popular y que sentarán las bases de la escritura del bambuco, del pasillo, del bunde y de la guabina. De allí arrancan las primeras noticias ciertas sobre la música popular de Colombia” (Restrepo, 1972, p. 11).

encuadramiento, con los cuales se caracterizaban e identificaban escenas de la alta cultura, y la actitud de quien es el personaje central en el reparto de la foto así lo refleja. Éste sujeto era Pedro Morales Pino, pintor y músico. Él asume en la fotografía la pose romántica de mirar hacia algo que parece extrañar, así no exista, representando una actitud muy común entre sus contemporáneos.

Así en la foto no figure una mujer campesina, de rasgos ocultos por el oscuro color de su piel mestiza —como sí ocurre en el cuadro visto de Cano— otros elementos aparecen con la misma opacidad y deliberado ocultamiento. Son tantas las coincidencias entre dicho cuadro y esta fotografía, que el supuesto de un molde establecido para la composición en representaciones visuales de época, como lo ha sugerido Benjamin, podría tomarse ahora como una certeza. La pared llena de imágenes, un pintor concentrado frente al lienzo en su escritorio, y multitud de artículos que hacen característica la escenografía del taller de un artista, muestran rasgos casi estereotipados del encuadre. No obstante, y para beneficio de este escrito, hay por ahí, entre las sombras, indicios de lo que estaba ocurriendo en ese momento entre ciertas manifestaciones de la música popular y el modo como el discurso oficial estaba comenzando a tomarlas para sí.

41. ANÓNIMO. *Pedro Morales Pino en su habitación*. 1898 (Bermúdez, 2011, p.177).

Aunque el montaje insinúa efectos propios de la pintura, los ojos se posan ahora sobre otros elementos. Ya no se trata de observar, aprehender y representar pictóricamente, la práctica de la fotografía debe su fuerza precisamente a la velocidad con que apresa la imagen. Este nuevo

esquema de representaciones se debe a una fácil reproductibilidad como condición de una mayor recepción. Este fenómeno, con características de rezago ilustrado, es llamado reproducción técnica de la obra de arte. Como respuesta a una demanda mayor de imágenes, el sistema de representaciones estéticas y sociales, expandido por medio de la fotografía, respondía ante dicha demanda con una oferta directamente proporcional, y de igual modo propiciaba desde la diversidad de prácticas, artículos, fetiches y puntos de vista su creciente recepción.

La fotografía fue un “dispositivo técnico que afectó social y culturalmente al mundo. Sus lógicas corresponden a un proceso complejo, donde la invención de las máquinas motivó la aceleración de la producción y el consumo de bienes. La fotografía encajó dentro de un esquema decimonónico elitista en el cual la burguesía empezaba a poner de moda el retratarse mediante un aparato que era operado por un nuevo miembro de la sociedad: el fotógrafo” (Rivadeneira, 2016, p. 2).

Con todo, los dispositivos de ese entonces eran máquinas aun a prueba, y presentaban características experimentales con evidentes y no pocas limitaciones técnicas. Además del congelamiento de quien figuraba en la composición para un adecuado encuadre, otra dificultad significativa era la falta de dominio sobre la luz, y en la foto de Pedro Morales Pino es inocultable dicha situación. Aquello que no está saturado en el cuadro, está sometido a un altísimo contraste. El efecto paradójico es la falta de luz, dejando a oscuras algunos lugares de la escena. No sería extraño que, por falta de experiencia del fotógrafo, el punto de captura, enfrentado a la ventana, tomara la luz en tanta cantidad, que esta luego en la foto aparecería invadiendo la habitación como si fuera una explosión. Una efigie puesta contra ella, a pesar de su color blanco, se convierte en una sombra. El gran lienzo puesto en el centro, y contra el cual se resalta el perfil del artista, parece un espejo que absorbe gran parte de la luz exterior, y la estatua puesta atrás de él funde su blanco con el de los bocetos en lienzo de la pared. Uno de los comensales nos da la espalda, y si prestamos un poco de atención, vemos que el espaldar de la silla en que está sentado surge del color negro de su saco.

Como sucede con la mirada del pintor en el cuadro de Cano, la de Morales Pino se concentra en una presencia al frente, no del todo clara: el artista mira hacia algo que no comprende. Pero a diferencia de la pintura, el artista músico de la foto ha tomado entre sus manos algo de eso que antes estaba en las sombras, un pequeño instrumento musical. Hay otro instrumento similar, algo más

grande, que se mantiene a su alcance. No hay duda del vínculo que tiene con estos ¿Qué instrumento es ese que tiene en su regazo? ¿Qué instrumento descansa, casi imperceptible, apoyado en una mesa cubierta con un manto oscuro? ¿Qué nombres les daría? ¿Qué realidad cultural representaban? ¿el ideal de la alta cultura, o bien las prácticas de un colectivo social *degenerado*? ¿Cuál fue el papel que ese hombre cumplió como músico? ¿de pronto reivindicar lo popular *degenerado* para regenerarlo?

De esos años son conocidas varias imágenes de Morales Pino con la *Lira Colombiana*, además de fotografías de otra agrupación, la *Lira Antioqueña*. En las representaciones de ambos grupos —donde ahora se aprecia el esfuerzo y la pericia de los fotógrafos por controlar la luz— se pueden ver dos instrumentos, uno de ellos es muy pequeño, y recuerda imágenes y fotografías del siglo que recién pasó, como la acuarela de Gabriel Montoya o la fotografía de Paulo E. Restrepo. Otro instrumento algo mayor, ahora llamado tiple, es prácticamente idéntico en tamaño y forma al instrumento agazapado en las sombras de la foto del taller de Morales Pino.

42. ANÓNIMO. *Carte de visite, Lira Colombiana, New York. 1903.*

En la imagen, el tiple es portado por Carlos Escamilla, el hombre ubicado en el flanco inferior izquierdo, mientras Pedro Morales Pino y Blas Forero, al centro y a la derecha de pie, además de Carlos Wordsworthy, sentado a la derecha, portan un instrumento llamado bandola. En la foto que

sigue, de la Lira Antioqueña, los tiples aparecen abrazados por Enrique Gutiérrez y Jesús María Garcés, hombres ubicados de pie a los extremos, mientras las bandolas están manos de Fernando Córdoba y de Nicolás Torres, sentados a izquierda y derecha.

43. ANÓNIMO. *Lira Antioqueña en Nueva York*. 1910. (Rico, 2004, p. 108).

Aunque su constitución, factura y tamaño, muy definidos en estas fotografías, tengan no pocas diferencias con las características de sus antecesores decimonónicos, no se resuelve la inquietud ¿Cómo dos instrumentos, que parecían obedecer al rango de uno solo durante todo un siglo, son ahora completamente distintos el uno del otro, apenas comenzando el siglo XX? Además del valor descriptivo y documental, estas imágenes brindan una lectura directa del modo como tales instrumentos, antes patrimonio que nadie peleó con el pueblo raso durante todo el siglo XIX, ahora aparecen en manos de *cachacos*. No todo se queda ahí. la *Lira Colombiana* de Pedro Morales Pino viajó en 1900 a la exposición panamericana de Buffalo, en los Estados Unidos, en pleno auge de la Guerra de los Mil días. Como quien dice, mientras el tiplero o bandolero campesino se echaba su ruana a hombros y defendía su integridad a lances de bayoneta en combate, un instrumento que hasta entonces creyó propio emprendía un viaje del cual volvería abstraído, encuadrado, arrebatado.

A Pedro Morales Pino se le atribuye el haber ampliado el registro melódico de la bandola colombiana desde principios de siglo, haber sido el primero en registrar con rigor en partitura la forma de los aires andinos colombianos, y no contento con eso, de enriquecer la forma de estos,

añadiéndole una tercera parte a los pasillos —que algunos llaman trío, otros llaman scherzo, pero que a grandes rasgos es la consumación de un proceso creativo por el cual una forma extraída de la cultura popular encaja en una de las formas menores del canon musical europeo— generando desde ahí un prolífico repertorio que le valió suficiente reconocimiento para ser llamado el rey del pasillo.

La *Lira Colombiana*, bajo su dirección, es considerada el formato madre de las agrupaciones de cuerdas pulsadas en Colombia. Por su parte, la *Lira Antioqueña* grabaría por primera vez en la historia del país música instrumental, un paquete de piezas para el sello *Columbia*, entre las cuales está la primera versión del himno nacional. A partir de experiencias como las descritas se rastrea el modo como un instrumento propio de *guaches* fue adjudicado a grupos de *cachacos*, asumiendo por primera vez que ellos podían tocarlos. También se hace visible cómo se constituyó un componente de reconocimiento para manifestaciones antes y deliberadamente desconocidas (Bourdieu, 2001, p. 98). Ya no eran sólo de bailes de salón, fiestas populares o eventos de calle.⁶⁵ Estas agrupaciones han abstraído un código musical que antes era oral y hacía parte de la cultura popular, encuadrándolo en formas europeas, convenientes a la cultura oficial, mostrándolo como un elemento rescatado del anonimato, e inventando con ello una tradición:

La identificación de oralidad y tradición como esferas autónomas de conocimiento dentro del dominio epistémico del lenguaje ha sido históricamente la mejor técnica en la construcción de la modernidad y de las desigualdades sociales dentro de ella (...) Una técnica estética y un dominio disciplinario (la oralidad) que contrasta con los usos de las elites letradas para hablar y escribir, y la constitución de una particular temporalidad (tradición como el otro complementario y constitutivo de la modernidad) deviene en un paradigma moderno de identificación de la alteridad dentro de la modernidad misma. La creación del campo de la “oralidad” generó una teoría y una metodología para las elites letradas que portaba la noción de alteridad como constitutiva de lo moderno. Tales funciones en el campo operan como un mecanismo a través del cual el subalterno es simultáneamente subordinado por los mismos que lo identifican como otro. Esto genera una compleja red entre cultura y política en la que el valor de “el pueblo” es reconocido como una figura política a la que se le ha negado su singularidad política como tal, y la cultura del “otro” es reconocida como una cultura de la alteridad ahora subordinada a los principios de la alta cultura (...) Sobre todo en el complejo de la modernidad, el sonido aparece como lo interior, inmersivo y afectivo otro de prominente exteriorización de la visión, en formaciones modernas de poder cuya acusticidad apenas aparece como lo “escondido” atrás de lo visual (Ochoa, 2014, p. 14). (Trad. Hugo Urrego).

⁶⁵Refiriéndose a un *cachaco* de época, como Julio Flórez, Hernán Restrepo Duque expresa lo siguiente: “Desafiante junto al qué dirán. Confundido con las gentes del pueblo. Siendo como ellas. Que por todo se emborrachan. Por el amor insatisfecho; por la feliz caricia del regreso; por el adiós irremediable o por el jubiloso cumpleaños (...) Era un poeta que, además de hacer versos bonitos y de cobrar por las ediciones de sus libros una regalía más o menos notable, los recitaba en las cantinas o en las mesas de las mismas tabernas, los componía para compartir la inspiración del pueblo que la alimentaba y le suministraba el material de sus cantos” (Restrepo, 1972, p. 19).

La fotografía fue el primer dispositivo de encuadramiento técnico e ideológico aplicado con tal intención a músicas populares en los Andes colombianos. Para dicho propósito fue necesario vestir de *cachaco* a artesanos y campesinos, e integrarlos a agrupaciones donde, junto a cachacos de verdad, ejecutaron instrumentos musicales que ahora aparecían como objetos puestos en representaciones oficiales. A esto se dedicarían políticos, poetas, artistas y músicos en sus ratos libres, encontrándose para hablar de temas que incluían desde la situación social del país hasta lecturas o posturas individuales, incluyendo allí la práctica de música europea y la generación de repertorios por medio de transcripciones, combinaciones y recreaciones con ritmos e instrumentos vernáculos. Luis María Mora⁶⁶ describe el cuadro social que generó la *Gruta Simbólica*:

Lo que determinó el surgimiento de “La Gruta Simbólica” fue la guerra (...) Ni diversiones ni teatros había, y aun las relaciones sociales se habían relajado mucho a causa de la división de los colombianos entre dos bandos terribles (...) por lo cual unos buscaban el medio de suavizar, en amenas reuniones, los rigores de una guerra tan prolongada (...) Una noche (...) andábamos sin salvoconducto unos cuantos amigos (...) [sacándole] el cuerpo a las patrullas de soldados que rondaban las calles (...) y hartos quites habíamos hecho aquella noche, cuando de súbito caímos en poder de una ronda (...) no nos quedaba más remedio que pasarla en un cuartel cuando menos. [alguien] le dijo a los de la ronda: “Señores, tenemos un enfermo grave; vamos en busca de un médico; acompáñenos hasta la casa a llamarlo. Aquí no más es”. El oficial consintió en ello. Golpeamos a la ventana de la casa de Rafael Espinosa Guzmán, y apenas asomó este, [se] le dijo: “Doctor, ábranos que tenemos un enfermo grave como usted lo ve (y señaló con disimulo a los soldados) (...) “Lo haré en seguida (contestó con gravedad el doctor) pero sigan entre tanto”. Así lo hicimos y nos quedamos hasta el alba (Ortega, Ferro; 1952, p. 61-62).

44. ANÓNIMO. *Murga de "cachacos" bogotanos, dirigida por Eduardo Echeverría*. Ca. 1900.

⁶⁶“Tenía la tertulia su propia estudiantina. (...) Eduardo Echeverría tocaba magistralmente el violín (...) Climaco Soto Borda, el tiple, y Julio la guitarra, que algunas veces acompañaba su sonora y melodiosa voz. También cantaban con maestría Ignacio Posse Amaya, Carlos Castello e Ignacio Borda Angulo (...) Murillo y Rueda eran pianistas, que Álvarez Henao tocaba muy bien la dulzaina, que el mismo Flórez era también violinista y tiplero (...)” (Restrepo, 1972, p. 68).

El comienzo del siglo trajo cambios radicales en la generación y en la recepción de músicas populares. Fuera de la confluencia de aires foráneos con ritmos propios del país, y de la conformación de agrupaciones, el repertorio creado ahora expresaba algo denominado *música nacional*. Para ello se sacó provecho de dispositivos como la fotografía,⁶⁷ y la imagen de varios grupos se vería replicada a gran escala y a una velocidad mayor. Con la comprensión y el uso de la partitura, las agrupaciones se volcaron al concierto como nuevo escenario de reconocimiento. Ésta acción del músico frente a un público mayor, nuevo y ajeno a su entorno más inmediato, desembocó en viajes que, como los de las Liras colombiana y antioqueña, mostrarían en muy poco tiempo un conjunto de manifestaciones antes exclusivas de la cultura popular. Hubo además un esfuerzo de identificación al escribir esquemas rítmicos y armónicos sobre los cuales habían estado sonando, desde mediados del siglo XIX, multitud de melodías populares dispersas por la geografía andina. Al asimilar la partitura, se realizaba una acción que cumplía con el ideal del *Bien decir*. Ese fue el primer paso en la redefinición de lo oral, no sólo por lo musical y lo cantado, sino también por el efecto generado en la escucha. Así lo expresa Ochoa:

La oralidad (...) no fue más que el nombre de múltiples, singulares y diferentes vocalizaciones, que no obstante disciplinaban la producción y la percepción de la voz humana. Esta noción fue desarrollada en relación con ideas sobre formas apropiadas de vocalizar y de decir (...) crucial en las políticas y en las formas de evaluar las artes vocales, y en las ideas sobre la música derivada de la voz (...) Así como también fue un modo histórico de percepción de la voz producida, por un lado, por la gramaticalización de la relación entre la palabra dicha, cantada y escrita, y por el otro, por la sistematización de la expresividad popular (Ochoa, 2014, p. 167). (Trad. Hugo Urrego).

Con el establecimiento de ese sistema de prácticas —en paralelo con el ejercicio filológico, muy en boga en ese momento— que con el tiempo sería llamado *Música andina colombiana*, se comienza a dar cuenta cómo, en todo conflicto de representaciones, el esquema impuesto procura la abstracción casi inmediata de los demás, al aglomerarlos como parte de su programa ideológico, pero despojándolos para ello de sus itinerarios de acción, resistencia y confrontación, persiguiendo toda memoria opuesta y auto-proclamándose como la única forma válida de recordar lo ocurrido.

⁶⁷“algunos gabinetes fotográficos eran “establecimientos artesanales comerciales” [con] un proceso que era ya industrial, en cuanto a que recurría a la división del trabajo motivando labores específicas (...) ejecutadas por operarios especializados, y de manera especial porque se desarrollaba un trabajo en secuencia que conducía hacia [un] producto final. (...) con este último paso la práctica (...) motivó una discusión planteada por el filósofo Walter Benjamin (...) que alude a una condición doble: las bondades que produjo la comercialización de imágenes (...) pero advirtiendo que las obras de arte pierden su aura a través del proceso de (...) reproducción mecánica” (Rivadeneira, 2016, p. 6).

Aun así, con tiempo no contará esta nueva variable del discurso hegemónico. El volver a exponer viejas representaciones, o a leer con otros fines imágenes y fuentes ya analizadas, ha traído consigo una inevitable confrontación de las bases sobre las que descansa la oficialidad. Es ahora que ciertos apartes del relato hegemónico aparecen como ejercicios de ficción, cuando se interponen como fuente o como medio crítico las mismas imágenes o representaciones que fueron olvidadas u ocultas, en todo caso asimiladas como parte de una abstracción mayor, invocada con el nombre de pueblo. Ante la historia oficial comparecen ahora los objetos de la memoria, y sea que se presenten como agentes directos de realidad —el proceso transversal de consolidación del tiple colombiano en la cultura del país es un ejemplo— o como representaciones de dicho agenciamiento —dado el caso, la fotografía de un tiplero, de grupos musicales casuales o constituidos en los que aparece dicho instrumento—es necesario averiguar cómo desde ellos pudo construirse un relato histórico.

Ahora se sabe que algunos músicos de la calle, aun accediendo en un momento dado a la esfera salonesca, para luego proyectarse a escenarios públicos, como salas de concierto, y luego estudios de grabación, nunca dejaron de lado la vieja práctica de las serenatas, las tertulias u otro tipo de encuentro. A costa de sujetos como ellos, la cultura oficial construye una imagen maniquea del pueblo,⁶⁸ procurando mantenerse por encima de toda memoria subalterna.

Tal nivel de abstracción y encuadramiento resume el carácter cerrado que se precisó para la instalación de una cultura oficial. Es por la tensión resultante y no resuelta entre lo que es tomado como histórico y lo que no, además de la tendencia de la cultura oficial al encuadramiento o a la abstracción de la memoria, que se explica la dificultad de hablar de ésta como verdad en tentativas de conmemoración a todo nivel, no sólo en el musical (Rousso, 1991, p. 27). Frente al cuadro de conflicto que, como se observa, puede generar una versión oficial con rasgos de unicidad (Rousso, p. 22), se han reseñado como ejemplo múltiples tipificaciones que, al igual que pueden responder a

⁶⁸“(…) El pueblo es una entidad ambigua y difusa, puesto que, por un lado, es sinónimo de “nación” —en el sentido clásico, y no moderno del término— y, por el otro, designa grupos de status social bajo. Lo popular en América es de color oscuro. La palabra “castas” (...) se aplica indistintamente al populacho, es decir, al vulgo, a la gente menesterosa y ante todo “mezclada”, hispanizada y criolla. Paradójicamente, en esa época en que el vulgo es objeto de críticas reiteradas por parte de las elites, la música “recompuesta” y “arreglada” por los esclavos y libres (...) se acriolla y se vuelve una marca identitaria de los americanos o criollos en todos los virreinos y ciudades de América Ibérica” (Bernard, 2014, p. 24).

necesidades del orden oficial (Rousso, p. 18), no figuran necesariamente en él, pues no generan lucro político alguno al poder hegemónico (Rousso, p. 303-304).

Hoy siguen tomándose las cosas como objetos de museo, como recordatorios de ciertas prácticas o episodios, siempre y cuando sean útiles al poder dominante como memoria abstraída y depurada de elementos supersticiosos.⁶⁹ Todo aquello que esté afuera de dichas instancias del patrimonio como abstracción que actualiza la memoria, sigue siendo visto por la cultura oficial como si de un mal entendido se tratara. Un ejemplo de dicha actitud de lo oficial en la comprensión de objetos de memoria es el modo cómo, aun con la cantidad de referentes visuales y literarios del tiple, ese instrumento sea hoy denominado como “instrumento nacional de Colombia”.

La abstracción aquí ya no depende del componente subjetivo de quienes eran mal vistos porque se hacían a la compañía de dicho instrumento. Antes bien, ellos han desaparecido en razón de ser considerados inconvenientes dentro del nuevo sistema de representaciones, y con ellos, todo rasgo de memoria no adecuado a imaginarios de esa cultura escrita, católica y conservadora, que ya se ha descrito con suficiente detalle, y que ha tomado para sí un objeto que considera valioso. El efecto político de esta circunstancia no se origina solamente en cómo la cultura y la música oral popular se convirtieron en abstracciones para ser parte de un *patrimonio nacional*, tampoco se comprende sólo como una acción que envolvió el sistema de objetos y enunciados característicos de las prácticas musicales del pueblo andino entre los siglos XIX y XX.

Lo que aquí se interpreta como un mero efecto político pudo ser parte de un proyecto mayor y más radical, consistente en uniformar, a gran escala, las manifestaciones culturales del país, teniendo en la gramática del castellano, que impone como necesaria la escritura, un violento mecanismo de poder. Ana María Ochoa, leyendo a Miguel Antonio Caro, insinúa esta sospecha. Según ella, Caro reconocía la incapacidad que el texto escrito tiene de generar un lenguaje uniforme, “solo la tradición oral lo hace” (Ochoa, 2014, p. 174). Además leía en el enfrentamiento

⁶⁹A este respecto, Benedict Anderson nos recuerda que “No hay emblemas de la cultura moderna del nacionalismo más imponentes que los cenotafios y las tumbas de los Soldados Desconocidos. La reverencia ceremonial pública otorgada a estos monumentos, justo *porque* están deliberadamente vacíos o nadie sabe quién yace allí, no tiene verdaderos precedentes en épocas anteriores” (Anderson, 2005, p. 26).

entre el ideal de uniformidad de la lengua escrita, buscado por una gramática con poder, y la realidad atravesada por la heterogeneidad del lenguaje del pueblo, irreducible a toda singularización en virtud de su diversidad, un problema no pequeño (Ochoa, 2014). En claro paralelo con la relación ya vista entre la pintura y la fotografía frente a lo físico,⁷⁰ Caro, no tenía alternativa distinta a abstraer el sonido de lo dicho por medio de su inscripción en un código que sirviese de dispositivo de control:

(...) la inscripción de lo acústico hace ver su poder como altamente ambiguo (...), escribir es como inscribir una forma propia de escucha y de vocalización en la ley (...) sobre el deber sonoro que emerge del lápiz (...). El uso de la escritura como una tecnología de inscripción y diseminación determina la historia de la aparición del folclor y de las políticas del lenguaje y de la canción popular en el canon oficial (Ochoa, 2014, p. 8).

El programa representado por Caro, Cuervo y Marroquín se cifraba en desactivar la diversidad como fuente de poder de lo oral. La escritura fue el mecanismo de unificación impuesta a la escucha. Al idealizar la figura de un ciudadano que hablara de la misma forma que escribía, se establecía lo escrito como abstracción de lo dicho, condicionando la escucha a parámetros ahora confinados en la filología. Así fue como varios de los llamados *gramáticos*, hechos a ese utillaje que mezclaba convenciones-base, como el credo católico y la lengua española en tanto que tradiciones que debían conservarse, llegaron a ser presidentes de Colombia, en la misma época de la Regeneración, empujando la tensión política y social al escenario de la Guerra de los Mil Días.

Esta herencia de encuadramiento y abstracción de toda versión ajena o lejana a un pretendido *bien decir* posee rasgos comunes con otros casos de encuadramiento de la memoria. Henry Rousso la recuerda con la memoria posterior a la ocupación alemana en Francia durante la II guerra mundial: “Junto con la gramática y la historia republicana, la escritura heroica de generaciones previas formaría al pupilo de hoy y al ciudadano de mañana” (Rousso, 1991, p. 83).

No es gratuito que hombres dedicados desde su juventud a la gramática y a la filología, y por medio de ello a la defensa de una idea de nación sostenida por la *lengua materna* contra el ideario de otras lenguas, o contra costumbres no controladas por la Iglesia, accedieran a cargos de

⁷⁰“Antes de la invención de máquinas de sonido, la inscripción de éste tenía lugar en lo que Lisa Gitelman ha llamado “representaciones legibles de la experiencia aural”. Esto involucraba no sólo la notación musical sino también palabras acerca de la percepción aural y del sonido, y reconociendo las diferentes formas históricas en que las tecnologías de lo legible hacen y siguen haciendo posible la circulación del sonido” (Ochoa, 2014, p. 7).

alto poder. En “La gramática, el dominio de las leyes y de los misterios de la lengua” (Deas, 2006, p. 28-29) se instaló una hegemonía rubricada con la constitución de 1886, que se mantendría hasta 1991.

Nada más acorde con esta intención de poder que lo hecho por músicos como Pedro Morales Pino en ese momento. La forma como estaba comenzando a ser abordada la música popular en los Andes colombianos hacía creer que, como parte del juego de ficciones gramaticales constitutivo de los gobiernos de turno, toda manifestación oral musical terminaría supeditándose a tal dictamen, pero no fue así. En lo que a la convención *repertorio* se refiere, aplicada al ámbito de la música andina colombiana en ese entonces, la discusión a abordar ahora consistía no tanto en los orígenes específicos de los aires sobre los cuales se creaban canciones, sino en lo que poetas, compositores y cantores, a veces encarnados en un solo personaje, lograban cuando una canción se sumaba al infinito programa de mano de la música popular,⁷¹ tomado ahora por la cultura oficial.

El origen de una canción, un repertorio, y con ello, de un género, en este caso la música andina colombiana, ha sido algo inevitablemente superpuesto con otras prácticas, en un escenario cotidiano y material común. Esto nunca pudo ser unificado, como bien lo pretendieron los representantes filólogos de la cultura oficial al querer encuadrarlo en un código escrito y único. En vez del tema, persistirían siempre las variaciones en la práctica de la música. Puede decirse que hubo tantas variables como piezas vocales o instrumentales de la música popular han existido.

Esas pequeñas piezas, tan características de lo musical andino colombiano desde principios de siglo, en su papel de representaciones básicas, de *miniaturas*, poseen la más clara justificación de un fenómeno social que, como la música oral popular, escapaba siempre a toda interpretación con fines ideológicos. Si se acepta esa fuerza en la identificación⁷² de un repertorio, cuya principal

⁷¹Bernand define la música popular como “(...) música profana basada en la improvisación, difundida oralmente o no, pero sujeta a transformaciones, variantes, recomposiciones e interpretaciones (...) en la lenta elaboración del significado político e ideológico de un concepto tan ambiguo como el de pueblo, la música en particular funcionó como un vector de emociones compartidas y un motor de identificaciones múltiples” (Bernand, 2014, p. 24).

⁷²Para Carmen Bernand, se habla de identificación “(...) cuando se trata de analizar la integración de las clases bajas en (...) la ciudadanía republicana. La identificación, ya lo decía Sigmund Freud, no es mimetismo, sino un proceso mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del Otro, y transforma parcialmente o totalmente su personalidad con relación a su modelo” (Bernand, 2014, p. 28).

correa de transmisión fue la escucha directa antes que su registro escrito, podría concluirse que el empeño de Caro y los demás por construir un edificio del discurso, al cual no podrían entrar luego los albañiles ni los artesanos que aportaron los materiales para su levantamiento, es minimizado de un modo sutil, y al mismo tiempo contundente, por la percepción subjetiva del creador de canciones, del cantor, o del comensal que escucha.

Manteniéndose con vida el escenario de lo musical oral popular en la ciudad, aun con una presencia cada vez mayor de la cultura escrita en partitura, muchos músicos *de oído* comenzaron a asumir el rol de productores y gestores de sus propias creaciones. Aunque el tema sobre el cual componían seguía siendo la vida bucólica y el anonimato con que el pueblo los cobijaba, ahora se veían obligados a adjudicarse, de manera personal, cada una de sus creaciones, dejando a un lado la práctica de componer para el acervo popular, aspecto del anonimato que siempre fue aprovechado por sujetos del orden oficial para apoderarse de multitud de expresiones ajenas.

Fuera de esto, mucho de esos poetas cantores emprendieron un camino que se creía reservado sólo para quienes leían y escribían en partitura, que los llevaría a otras instancias de reproducción técnica de la música desconocidas en el país, embarcándose en viajes a lugares donde se encontrarían ante dispositivos que prometían la permanencia de sus canciones en el tiempo y en la memoria. Cuanto dejaron atrás o cuanto caminaron no importó luego, cuando escucharon sus voces grabadas, sorprendidos e impresionados de lo hecho frente a un fonógrafo o un gramófono.

Si de ese proceso de industrialización de las músicas populares se deduce un impacto en la subjetividad de los músicos implicados, la magnitud de ello en la sociedad que pudo escuchar el milagro debió ser mayor. Una de esas subjetividades fue la de Pedro León Franco, sujeto de leyenda. Nacido en Medellín en 1867, desde muy joven cantor y viajero. Al volver de la guerra entre liberales y conservadores en 1885, finalizada con el advenimiento de la Regeneración, se dedicaría a la sastrería y al oficio de cantar. El comienzo de siglo lo hallaría con el mote de *Pelón Santamarta*, integrando un dueto con Adolfo Marín. Ambos eran inocentes de lo que les esperaba:

A finales de 1905 se les invitó a cantar en las fiestas de Sopetrán, y hacia allá partieron (...) Estando en Sopetrán (...) el padre de Pelón le avisaba que un juez había reabierto en Medellín un viejo expediente en contra del cantor, por no sé qué delitos de contrabando. El padre lo instaba a poner tierra de por medio, mientras las aguas se calmaban. De acuerdo con Marín, al parecer un alma gemela, siguieron hasta Urrao. Y de allí, por trochas intransitables, alcanzaron Quibdó, y pronto se vieron en Cartagena. Un par de meses después, arribaron a Panamá, y luego a otros países de Centroamérica. En Cuba, donde pasaron grandes penurias (...), conocieron a Porfirio Barba Jacob (Todavía Ricardo Arenales), compartieron con él una extrema pobreza. Alguien con más visión los llevó a México, y en Mérida tuvieron un éxito inusitado. Tanto, que de esa instancia nació el bambuco yucateco, prácticamente igual en espíritu y ritmo al colombiano. En Ciudad de México hicieron para la casa Columbia los primeros registros de canciones colombianas, hoy un tesoro de coleccionistas (...) Rafael Arévalo Martínez, quien había escrito un relato sobre Barba Jacob, 'El hombre que parecía un caballo' (...) escribió otro sobre Pelón, 'El trovador colombiano. El hombre que parecía un perro', donde dice que el cantor 'Era un buen perro grueso que se había tragado un jilguero' (...) De las andanzas de Pelón y Marín sólo sabemos, y muy parcialmente, los hechos externos, las peripecias. (Obregón, 2009, p. 70-71).

45. DE LA CALLE, B. *Pedro León Franco* [Pelón Santamarta]. 1918. 13 x 18 cm.

Al volver a Medellín, Benjamín de la Calle hizo una toma de *Pelón* con un extraño tiple, que en vez de mostrar un clavijero para cuatro órdenes dobles de cuerdas, como el de Carlos Escamilla (*El ciego*) que aparece en la foto de la *Lira Colombiana* o el de Enrique Gutiérrez (*Cabecitas*) a la izquierda de la foto de la *Lira Antioqueña*, deja ver diez clavijas que insinúan el proceso de adición de órdenes triples al instrumento. Los rasgos añadidos a la foto hacen más elocuente la historia de *Pelón*. Este músico es considerado el decano de los intérpretes del tiple en Antioquia, y a su capacidad para componer y cantar canciones que luego se volverían clásicos del repertorio, se deben sumar sus lances aventureros y sus escarceos con la autoridad, virtudes propias de un hombre

que nació, se crió y creció en medio del pueblo. Es posible que la suntuosa y sobria indumentaria que lo viste en la foto haya sido un préstamo del fotógrafo, pero también es válido pensar que, dado el reconocimiento que tuvo en ese momento como exitoso compositor, creador y promotor de la música andina colombiana, tuviese su momento de ascenso social, permitiéndose vivir mejor y robustecer un poco sus antes vacíos bolsillos, en una época en que se retrataban sólo quienes podían pagar por ello.

Como Pedro León Franco y Pedro Morales Pino, fueron muchos los que intentaron un reconocimiento en el exterior como músicos. Son recordados los casos de los hermanos Uribe Uribe, quienes viajaron a los Estados Unidos antes que acabara el siglo XIX, quedándose allí y alcanzando un relativo prestigio, o el de los hermanos Hernández, ya mas entrado el siglo XX, quienes fueron los primeros músicos del país en ser grabados en directo para televisión haciendo música de los Andes colombianos. Pero a excepción de Franco, los músicos mencionados alcanzaron sus logros musicales por el hecho muy significativo de sistematizar su hacer por medio de la partitura para luego articularlo con las nuevas tecnologías de reproducción sonora.

En cierto sentido, y así estuvieran tocados por un carácter académico, estos músicos encontraron un punto de inflexión entre lo popular y lo oficial, sin dejar de generar representaciones musicales. Ese punto se hallaba en la naciente industria discográfica y en el comercio de aparatos de emisión del sonido. Fue una época muy extraña, en la que las pretensiones de la cultura oficial de imponer el registro escrito como código único, incluso para la escucha de la música aceptada como “cultura” por medio de la partitura, se encontraron con un mecanismo mas poderoso, anclado en la reproductibilidad técnica de la música. En él, la máquina propiciaba la escucha sin mediación escrita alguna, y con ello se iba a masificar todo tipo de música, incluyendo la no escrita.

De tal enfrentamiento entre lo escrito y lo *oral/aural* no se concluye solamente que el músico popular seguiría siendo más escuchado, así no contase con la partitura como dispositivo, sino también que con ello el uso de la palabra popular, como tal, iba a cambiar de manera definitiva,

desbordando el cuenco del pueblo como lugar donde antes se alojaba para constituirse en una categoría distinta. A eso se refiere la historiadora Martha Enna Rodríguez:

Desde el siglo XIX, (...) como un efecto de la revolución industrial, se produce un fenómeno de alteración gradual de la relación campo-ciudad debido a la migración, cada vez más amplia e irreversible, de las poblaciones que llegan a ocupar y a extender los espacios de habitación de las ciudades. En consecuencia, la cultura urbana va transformándose en una amalgama de diferentes formas de apropiación del mundo, en la que se mezclan aportes de la cultura campesina con elementos de la cultura urbana popular y de élite. En ese proceso el antiguo productor-consumidor de cultura pasa, gradualmente, a ser consumidor (Azula, Rodríguez, León; 2011, p. 1).

En nota al pie, Rodríguez desarrolla y contextualiza aun más esta idea: “En los debates sobre estos temas, la aparición del concepto de cultura de masas problematiza la dicotomía tradicional *cultura popular* frente a *cultura de élite*, al asociar el concepto de popular a lo masivo” (Azula, Rodríguez, León, 2011, p. 1). Este nuevo mapa social, al cual se ha llegado siguiendo las transformaciones de la música oral popular de los Andes colombianos —rastreado al tiple como uno de sus instrumentos representativos—, abstraída por el ideal de formación estatal nacional en un primer momento, y luego por el agresivo proceso de reproducción técnica de obras de arte sonoras y visuales, ubica ahora a quienes antes hacían parte de las expresiones materiales y culturales en un lugar al cual se verán arrojados sin haberlo asimilado por completo: la ciudad.

El carácter definitivo de dicho escenario obligaría a cambiar la percepción con respecto a lo rural y a las condiciones que definían a quien allí habita, o sea al campesino. Así mismo, con la entrada en vigor de un nuevo régimen de los objetos, atravesado por las máquinas y la producción a gran escala y a alta velocidad, el papel de quien antes hacía las cosas a mano, o sea el artesano, se verá sometido a cambios radicales e igualmente definitivos. Campesino y artesano en la ciudad comenzarán de ahí en más a ser llamados de otra forma, obreros.

Cambios en la experiencia de las clases populares

El campesino urbanizado

En una crónica publicada en 1966 sobre el ya mencionado Pelón Santamarta, Heriberto Zapata Cuéncar insinúa lo mediadas que estaban las poblaciones del país por el intercambio con lo rural, cuando describe la tendencia de poblamiento en la actual ciudad de Medellín, en la época en que nació el cantor tiplero:

Medellín, la ciudad que hoy va pisándole los talones al millón de habitantes, era, por el tiempo en que nació Pelón, apenas un pueblecito. El censo de 1869 le asignó 29.765 almas, de modo que en 1867 difícilmente sobrepasaba los 28.000 y de estos 28.000 habitantes, quizás unos 15.000 morarían en el casco de la población. Los demás se hallaban diseminados en los campos o en los caseríos de la América, Aná, Belén, Hatoviejo (Bello en la actualidad), Poblado, San Cristobal y San Sebastián (Zapata, 1966, p. 5).

No es insignificante este detalle, pues rebela cómo una cifra oficial de poblamiento en un lugar es desagregada por variables sugeridas con la palabra diseminación. En vez de un sitio único, existían varios pequeños asentamientos que, así dependiesen del mayor foco de poblamiento, alcanzaban una cifra de habitantes prácticamente igual a la de quienes vivían allí. Una relación numérica en apariencia tan simple hace evidente la condición rural en poblaciones colombianas de esa época, no importando que algunas se quisieran mostrar desde entonces como ciudades. El rasgo más importante de un escenario con estas características era la injerencia casi absoluta de la geografía sobre comunicaciones, y prácticas de intercambio entre pueblos y sitios de producción, sobre todo agropecuaria, ubicados en el campo. Hablando de *Pelón*, Zapata Cuéncar describe las condiciones que debían afrontar viajeros y personas que transitaban por las pocas y precarias vías de entonces:

A mediados de 1897 salen padre e hijo hacia Bogotá (...). A caballo unas veces y a pie las más, hicieron el recorrido: Rionegro, La Ceja, Sonsón, Pocitos (hoy Nariño), Pensilvania, La Victoria, Honda y Guaduas. Se detienen en casi todas las poblaciones y en Honda hacen una parada un poco más larga (...) por todas partes van cantando; van regando de canciones todas las rugosidades de Antioquia, Tolima y Cundinamarca. Eran los tiempos de las correrías difíciles, sin medios de transporte, sin recursos de ninguna clase (Restrepo, 2006, p. 18).

Esa misma necesidad que llevó a que el joven Franco y su padre aventuraran un viaje hacia la lejana capital, es la que empujaría desde mediados del siglo XIX a multitud de campesinos a ofrecer lo

cosechado, o su capacidad de trabajo, en las ciudades, sin abandonar la colonización de nuevas tierras. Aunque concebida ya en pleno siglo XX, la pintura *Horizontes*, de Francisco Antonio Cano,⁷³ expone la combinación de valores morales, ideológicos y económicos que regían sobre esa cultura campesina desde antes, obligando al desplazamiento de familias enteras, e instalando desde ahí un conjunto de prácticas hoy consideradas arquetipos de la llamada identidad antioqueña.

46. CANO, F. *Horizontes*. 1913. Óleo sobre lienzo. 37x60 cm.

Aunque fuese objeto de juicio y prejuicio por parte de la clase alta, en el escenario de la fiesta se veían reflejados dichos rasgos de sociabilidad, además de la distancia puesta entre lugares, personas y actitudes. El afán de reconocimiento era incluso más significativo que el intercambio económico, y era motivo suficiente para que el campesino frecuentase asentamientos urbanos:

Medellín disfrutó, por muchos años, de sus renombrados Carnavales decembrinos (...) A los Carnavales de la “Villa” acudían gentes de todas las latitudes de Antioquia: del norte desde Zaragoza y Remedios; del sur desde Manizales; del occidente antioqueño, especialmente de Antioquia, Sopetrán y San Jerónimo. Y venía lo mejor, lo más granado de los cantores populares (...) También hacían su aparición por acá (...) repentistas formidables que sostenían duelos de coplas acompañados de vihuela y tiple (Zapata, 1966, p. 11).

A pesar de su condición de género literario menor, es en el tono descriptivo de crónicas como la de Zapata Cuéncar donde es más legible la relación sostenida entre lo rural y lo urbano, así como el

⁷³“*Horizontes*, de Francisco Antonio Cano: elaborada para la celebración del primer centenario de la independencia de Antioquia. Representa a los campesinos antioqueños con rasgos fenotípicos decididamente europeos, *blancos* y rubios, creando y legitimando a partir de las artes plásticas el arquetipo de la blancura racial de la antioqueñidad (...) contrasta con la obra de Manuel Uribe Ángel “Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia”, editada por Víctor Goupy y Jourdan en París en 1885: el Estado antioqueño exhibía masiva presencia de *negros* en cada una de sus provincias” (Maya, 2015, p.124).

papel de canciones o de coplas que reflejan una mutua asimilación y aceptación. Es también en dicho carácter descriptivo donde se encuentra una persistencia en la conservación de tradiciones del siglo XIX, y en la idealización contradictoria del campesino como referente de identificación, llegando a ser más fuerte que los mismos ideales del hombre de la ciudad. Las crónicas, vistas así, son construcciones de sujetos arquetípicos nacidos de ideas antiguas del mundo, así estas ya no ostenten el mismo vigor y sean atravesadas más por un sentimiento de memoria nostálgica.

Manteniendo ese tono, Benigno Gutiérrez describe cómo el campesino acometía la dura faena:

A estos cantos intrascendentes del amanecer, toscos y rudos, monótonos y de ritmo reposado que al chirriar del trapiche, el metedor de caña, el hornero o el mucharejo que arrea la yunta de bestias, repiten incesantes, se mezcla “toda aquella fauna que zumba, que chilla, que brinca, que se mata en esa lucha sin tregua por la vida y el amor”. Pese a la fatiga del día (...) en medio de la solemnidad de la noche, los labriegos, acompañados del tiple “que hacen llorar de dolor”, por esos senderos entrecerrados de los platanares y sementeras avanzarán ensayando quedo estos otros cantos, que contienen el ingenuo reclamo de sus amores (...) (Gutiérrez, 1984, p. 9-10).

47. ZERDA, E. *Camino al Mercado*. 1926. Óleo. 1.08 x 1.42 cm.

Junto con los cronistas, no fueron pocos los artistas que ya en peno siglo XX concebían representaciones decimonónicas, en las que se mantenía una clara influencia española sobre la joven cultura republicana del país. Del bogotano Eugenio Zerda es un óleo que reposa en el Museo Nacional de Colombia, *Camino al Mercado*. En su composición se reiteran motivos y tipos humanos propios del campo, comunes a los de Cano. En esos cuadros es visible que las condiciones

de comunicación y el sistema de representaciones del país no cambió mucho de un siglo a otro, y se confirma que sobre la figura del campesino se construyó un arquetipo adecuado a la cultura oficial.

Rasgo llamativo de este cuadro es la comparación que puede hacerse del tiple allí aparecido con las representaciones costumbristas del mismo instrumento en el siglo XIX, y que coincide con la foto de Pedro León Franco, que es también de los primeros años del nuevo siglo. Aunque siga siendo pequeño, ya no tiene un clavijero para cuatro o seis cuerdas, ahora deja ver diez clavijas, lo que sugiere que hay dos órdenes de cuerdas dobles y dos órdenes triples. Como lo insinúa el título del cuadro, el ciclo de ida y vuelta entre el campo y los asentamientos urbanos era muy activo. En la mano derecha del campesino es evidente una postura para el rasgueo, y los ojos puestos en la mano izquierda denotan el esfuerzo por hacer un acorde que reviste cierta dificultad⁷⁴. Fuera del tiple, destaca un machete al cinto, haciendo coincidentes dos de tres elementos con el grabado miniado de Cano para la crónica de Camilo Botero Guerra. Aunque la batea del minero desaparece aquí, es reemplazada por un buey cargado con gallinas y por una mujer agobiada por una carga parecida a la del animal, mientras su gesto hace pensar que escucha el sonido del instrumento.

Observar piezas de tal factura obliga a contrastar el proceso de reconocimiento oficial del campesino en términos identitarios y culturales con una referencia a la dinámica económica y material que fundamentó ideas de progreso en el país. En el caso de la región de Antioquia, el campesino se dedicaba, más que al campo a la minería y al transporte de mercancía entre poblaciones. Con lo producido en la mina se pagaban alimentación y artículos de consumo básico, quedando dinero suficiente para comprar mercancía y luego comerciar con ella. Pero el sitio donde dicha mercancía se compraba no era precisamente la capital de la república:

Los negociantes andinos compran en Jamaica, o a veces en las costas de su propio país, artículos de segunda o tercera mano con los cuales ya se han obtenido fuertes ganancias. Con gastos enormes los transportan hacia el interior, y obtienen sin embargo un 25 a 30% de beneficio sobre la venta; unos detallistas repiten la operación hasta los lugares más apartados con el mismo éxito en cada venta. Hay artículos que rinden más, pero su venta está más limitada (Morner, 1964, p. 20).

⁷⁴“Tiples y guitarras, en efecto, fueron y siguen siendo los instrumentos que acompañaron las voces de nuestros trovadores románticos. El requinto, de otra parte, es el compañero de los campesinos; su monótono “rasgueo” resuena todavía por las rutas de los “promeseros” y alivia la soledad del labriego. Bandolas [sic], guitarra y tiple integraron, además, cuartetos y en ocasiones quintetos instrumentales que animaron las fiestas sociales y las reuniones temporales de tiempos idos”(Pardo, Bermúdez; 1963. p.10-11).

Con el oro de veta o de aluvión como combustible financiero, el comerciante antioqueño emprendía rutas de intercambio por la cuenca del río Magdalena en dirección contraria al camino acostumbrado de Honda, buscando un contacto directo con los puertos de la costa atlántica colombiana, o llegando incluso más lejos al comprar directamente en colonias inglesas material de primera mano, fabricado por la poderosa economía industrial que ya entonces ostentaba la Corona. El auge económico, posible en Antioquia gracias a la minería y al comercio directo con proveedores, trae como efecto histórico la obligación de replantear, ahora para el siglo XX, el aislamiento como causa de peso decisivo en la lentitud del proceso de construcción estatal nacional en Colombia. Esto es tema para otra investigación, donde podrían cuestionarse, desde lo regional, los factores que construyeron la hipótesis del aislamiento en la historiografía colombiana.

Morner describe cómo la economía en una región en Colombia avanzó más rápido que en otras. Además de oro para comprar era necesario rescatarlo y abastecer las zonas mineras, donde se revendía mercancía. Muchos campesinos vieron en esta dinámica una oportunidad para la movilización de bienes, servicios y productos con un abierto afán de lucro económico.⁷⁵ Otro historiador, Fernando Botero, coincide en muchos de los aspectos mencionados por Morner:

La institución de la “arriería” estuvo íntimamente ligada al alto grado de dependencia de Antioquia con respecto a otras regiones del país para el abastecimiento de artículos de primera necesidad tales como carne, cacao, tabaco, telas y sal. En segundo lugar, el laboreo de las minas y la búsqueda incesante del oro aluvial, en regiones cada vez más alejadas de los centros urbanos, creaba la necesidad de este comercio ambulante que “rescataba” penosamente el oro a través de tortuosos caminos de herradura (Botero, 2003).

Aunque es común oír del arriero en todo el país, es en la región de Antioquia donde más prestó sus servicios. Fue tal su importancia en el desarrollo económico de la región, que muchos de ellos terminaron siendo dueños de minas, comerciantes mayoristas y, por tanto, sujetos reconocidos.⁷⁶

⁷⁵“las zonas mineras (...) eran el principal mercado; tales zonas constituían el sector productivo de la economía regional y su especialidad en la extracción y producción de oro las hacía completamente dependientes para su reproducción social de los alimentos y demás mercancías que otras regiones producían (...) el comerciante en Antioquia era ambulante; buhoneros que iban de pueblo en pueblo y sobre todo abastecedores de las zonas mineras. A este tipo de comerciante se refiere la literatura disponible, a menudo, con el nombre de “rescatante” de oro (...) En una etapa probablemente posterior habría surgido el legendario arriero antioqueño (...) cuando éste ya contaba con los recursos suficientes para invertir en una recua de mulas, en un mayor volumen de mercancías, así como un conocimiento de las principales rutas, mercados, tipos de bienes demandados, sistemas de crédito utilizados y suficiente capacidad económica para esperar el retorno de la inversión” (Botero, 2003, p. 25).

⁷⁶“En Antioquia –como puede ilustrarse con casos típicos– también se efectuó el tránsito de comerciante ambulante a comerciante sedentario de un pueblo o ciudad donde sitúa su tienda. Esto ocurría una vez lograba amasar una pequeña fortuna. A su vez, se puede ver en algunas biografías cómo la movilidad geográfica existente obedecía muy probablemente a incrementos considerables en el proceso de acumulación de dinero, se manifestaba en el traslado del lugar de residencia de una zona rural o pequeña localidad a un pueblo más grande, en los casos más afortunados a la capital del Estado o provincia y en el caso límite como coronación del éxito económico a Bogotá.” Ibid. p. 26.

Basta recordar que, gracias a su trabajo, en ciudades como Medellín y Bogotá hubo a fines del siglo XIX una explosiva demanda de objetos de lujo, como pianos. José María Gutiérrez de Alba, en su libro *Impresiones de un viaje a América*, describiría una escena de arriería casi irreal:

(...) a cada paso encontrábamos numerosas recuas cargadas con los bultos menos delicados, mientras que los más frágiles eran conducidos en hombros de los indios, entre los cuales hay algunos que cargan con bultos enormes de un peso abrumador, que en poco tiempo los inutiliza. De éstos copiamos un hombre y una mujer, que llevaban cajones voluminosos, y un grupo de indios que conducían un piano, y que encontramos en medio de un lodazal atollados hasta las rodillas. Aquellos pobres soberanos (porque aquí, como en todos los países democráticos, de nombre, el pueblo disfruta así de la plenitud de su soberanía), trepaban con toda la majestad posible por aquellas ásperas cuestas, haciendo uso de sus derechos individuales, y teniendo por toda remuneración algunos plátanos y un poco de chicha y de mazamorra; porque desposeídos de las propiedades que durante la colonia disfrutaban, no tienen ya otros recursos que sufrir como arrendatarios una esclavitud disfrazada con el oropel de las libertades, que sólo para ellos no existen; emplearse en estos rudos trabajos, o morir de hambre en un rincón sobre el suelo fértil que para ellos reivindicaron sus libertadores (Gutiérrez, 1883, Tom XI).

48. GUTIÉRREZ DE ALBA, J. *Indios cargueros, conduciendo un piano de Honda a Bogotá*. Acuarela 10x17 cm.

Al campesino colombiano se podría adjudicar el mismo cuadro de incertidumbre y desesperación vital cuando vio roto su vínculo con la tierra donde sembró su identidad. Desde comienzos del siglo XX, la cultura de los ciudadanos —entendiéndose estos como los primeros sujetos de derecho que existieron en la América republicana, por el hecho simple de vivir en la ciudad— procuró encuadrar toda virtud del campesino como rasgo compartido, al mismo tiempo que lo excluía por defectos y condiciones negativas que, dado el caso, eran exclusivas de su rústico perfil.

Hasta el modo como este pasaba sus ratos de ocio o se divertía seguía siendo juzgado a ojos de quienes proscribían lugares de reunión y, al mismo tiempo, los imitaban en elementos y accesorios con los cuales se sentían identificados sin pudor alguno.⁷⁷ Uno de dichos elementos era el canto, y hay que decir que a ciertas formas de cantar, caracterizadas por el doble sentido⁷⁸ y por la espontaneidad con que el campesino generaba repertorio, el hombre de la ciudad no era reacio. Benigno Gutiérrez describe esa extraña disposición hacia lo bucólico que tanto caracterizó al hombre andino durante los primeros cincuenta años del siglo XX, aun haciendo de lado las versiones que de esa misma práctica se habían vuelto comunes en ciudades y pueblos:

(...) para 1887 que estuve de visita en mi pueblo, me obsequiaron unos muchachos, de mis antiguos conocidos, con una cantata, pero sin la vihuela de los tiempos viejos y sin las coplas o tonadas que resonaban en los caneyes de la Botija y la Fotuta y en el Rodeo del Zancudo. Me salieron con canciones de las que cantan los “blancos” con guitarras españolas, acompañándose mis felibres de aquel día con tiples guadueros, encordados con alambres extranjeros. Se amoscaron cuando les hablé de las tonadas antiguas, cuyos nombres dijeron que ignoraban (...) y se creían traídos a menos si cantaban tonadas vulgares. Por fortuna, a poco aparecieron unos trovadores (...) armados de unas vihuelas barrigonas que retumbaban como atambores, y fueron desfilando, en serie cada vez más alegre y recordada, la Cartagena, el Caracumbé, las quebraditas, el Amanecer, el Sapo, el Gallinacito, el Sanaguaré, los Monos y la Guabina sin dejar en el tintero la Carrumba, cien veces excomulgada por los presbíteros, pero cien veces repetido al final de los bailes, cuando sus compases vertiginosos y sus versos inenarrables sacaban por trastornar las cabezas y apagar las voces y las luces, siguiéndose a tal torbellino de pasión y turbulencia, teorías de besos y diálogos apenas traducibles por onomatopeyas, como diría Gautier (Gutiérrez, 1984, p. 15).

Tal juego montado por hombres de la ciudad, en el que la memoria musical campesina era por ellos acaparada como si hubiese sido siempre *suya*, se agregaba una respuesta igualmente desconcertante por parte de muchos campesinos que, en su afán por ser reconocidos por su práctica de *artesanos* de la música y de hacerse a un espacio en la ciudad, llegaban al punto de vestirse como uno de sus habitantes, usando harapos sobrantes de algún ropero. El citadino no se quedaba atrás, y hacía lo mismo al usar muchas veces sencillas indumentarias en las que destacaban ruana y alpargatas. Dos fotografías de la época, puestas una junto a la otra, hacen más claro dicho contraste.

⁷⁷Zapata Cuéncar recuerda una crónica en la que se habla de un lugar de encuentro clandestino en Medellín: “pocas noches dejaba de bailarse en el barrio de Guanteros con los tiples y el guache; y estos bailes, que en su mayor parte eran de los llamados de “vara en tierra”, como que si no eran propios para ganarse el cielo, pues se peleaba, se bebía algo y pasaban otras cosillas que no son para contadas” (Zapata, 1966, p. 16).

⁷⁸A propósito del doble sentido, Benigno Gutiérrez recuperó una copla y la hizo parte de una crónica en la que se resume cuestiones de género y de recepción musical: “Villegas era de unas salidas desconcertantes. Como muestra de sus recursos bastaría este apunte: Relacionóse con una dama, medio locata ella, hablantina sobre todo y que hacía un incontinente alarde de sus habilidades artísticas, porque tocaba muchos instrumentos. El recuento de estos se lo atajó Luis, conviniendo así: De todo, soter: es usted tiplera, / buena chirimera, sin par guitarrera, / gran clarinetera, gentil violinera / y... hasta melodiera” (Gutiérrez, 1984, p. 38).

49. ANÓNIMO. *El Manco Arango* (Carvajal, 2013, p. 41).

50. RODRÍGUEZ, Melitón. *Feliciano Rico*. 1901. 12 x 16 cm.

De los retratos que siguen, el que está puesto a la izquierda es de Eduardo de Jesús Arango Fernández, más conocido como *El manco* Arango, personaje con una historia muy parecida a la que ya conocemos de Pedro León Franco, aunque tocada por la tragedia. Compositor de canciones y tiplero reconocido, vivió gran parte de su vida viajando por pueblos de los departamentos de Antioquia y Cundinamarca, donde murió internado en un leprocomio de la población de Agua de Dios en 1921. En la foto se lo ve portando con su mano derecha un viejo tiple de diez clavijas de madera. Él viste un saco ya desgastado, un sombrero blanco de jipijapa, de uso común entre los hombres de ciudad, lleva anudado a su cuello un largo paño blanco, y del brazo que porta el tiple, cuelga un poncho. Del saco pende una gran cuchara, usada para medir y pesar granos en cosecha, objeto que acentúa la condición miserable del manco.⁷⁹

⁷⁹ A la precariedad que implicaba ser músico se refieren Francisco de Paula Rendón y Tomás Carrasquilla en una crónica escrita a dos manos llamada *El músico de cuerda*: “Cuando estos artistas armónicos son alquilados para las fiestas de pueblo ó para paseos campestres, se les destinan para el viaje los más trasquilados, inservibles y encanijados bagajes, y los más deteriorados arneses, sacados al efecto de los trebejos del zarzo ó adquiridos á modo de suscripciones entre los amigos colindantes. Son dignos de observar aquellos enjutos y resabiados bribones, los unos sin orejas como para preservarse de escuchar los justos cargos y los graves insultos de las presuntas víctimas, los otros gravados con *apócope* posterior para no tener rabo que les pisen, y todos formando juego, por la absoluta falta de carne, con los tiples y violines que conducen los músicos sobre las cabezas de las monturas. Al fin cabalgan los filarmónicos jinetes, los trotones se ponen en movimiento, insensibles en un todo á los rigores del freno y de la espuela, y lamentándose los expedicionarios á cada paso (ó trote) (...) á cuyo término llegan en el estado más triste y lastimoso, que forma contraste en quienes están de suyo acostumbrados á una vida *armónica y acompañada*”(Carrasquilla, 1900, p. 7-8).

Dicha fotografía fue tomada en exteriores, y es posible que Arango no haya pagado por ella. Lo contrario ocurre con la otra fotografía, tomada por Melitón Rodríguez, reconocido fotógrafo de comienzos de siglo en Medellín. De Feliciano Rico, el hombre que posa en la foto, vestido de ruana, sombrero de ala ancha y alpargatas, y portando un tiple de diez clavijas mientras hace el acorde *Do mayor* con su mano izquierda, fingiendo rasgar las cuerdas con la derecha, no se ha podido levantar dato alguno, solo la referencia indirecta a su condición de hombre de ciudad vestido de campesino y con poder adquisitivo para hacerse retratar. Del vestuario en representaciones de la cultura antioqueña, la antropóloga Luz Adriana Maya (2015) argumenta que:

(...) aporta indicaciones excepcionales para la comprensión del proceso específico del blanqueamiento mediante el asimilacionismo estético (...). Éste, conjuntamente con las orientaciones de la iglesia sobre decencia y pudor, se convierten en políticas públicas de la apariencia y el buen vestir, aspecto tan específicamente propio de la cultura antioqueña y tan representativo de sus expresiones racistas, pues el arte de ser y parecer es indicador muy especial de esta sociedad que ha hecho de su apariencia vestimentaria un excelente negocio y un signo de integración social y racial (p. 125).

Las llamadas ciudades colombianas, con el paso de un siglo a otro, eran asentamientos aun movidos por prácticas e intercambios eminentemente rurales, y el campesino fue asimilando, de manera paulatina, las prácticas allí nacidas. Eso explica que fuese normal que por las calles de estos lugares transitaran perfiles sociales que, aunque se distinguían y guardaban distancia, se debían tolerar, dado el orden democrático ahora consolidado en el país. Con todo, el campesino, la mujer, el niño, el indígena y el negro seguían siendo parte de una masa anónima manipulada por los intereses de un colectivo mestizo puesto en la cima de la escala social, con ínfulas de *gente blanca*.

La historia que cuenta una fotografía tomada por un español contratado para cubrir un espectáculo en el Salto de Tequendama, cerca de Bogotá, hace ver cómo lo campesino y lo citadino terminan, en apariencia, fundiéndose en un solo perfil, pero la manera como termina siendo tomada esta foto y las historias puestas alrededor del evento en cuestión dan cuenta del innegable anonimato de todos y cada uno de los que allí aparecen. Alfredo Esperón había sido contratado para hacer tomas al momento en que el funambulista canadiense Harry Warner cruzara el abismo de la cascada caminando en equilibrio sobre una cuerda, el día 15 de noviembre de 1895. Un evento

como ese nunca había sucedido en la capital del país, y sus diarios no dejaron de hacer eco de la noticia por varios días (Posada, 2012). Más de 600 personas, entre ciudadanos y campesinos de la población vecina de Soacha, estuvieron atentos. Después del espectáculo, Warner buscó a un Esperón que le tenía sólo malas noticias. Aún con los viáticos del fotógrafo cubiertos para ir hasta el lugar, y con el pago adelantado de 12 clichés y 500 copias, a Esperón se le rompieron diez clichés y no cumplió con la entrega de copias.

Del material que quedó hay una foto de incalculable valor. En ella aparece un grupo de personas, de diverso estrato social y racial, distribuido sobre cuatro rocas justo al borde del risco por donde el río Bogotá se despeña. Aunque la vestimenta homogenice un poco las figuras, los tonos de piel denotan un indiscutible mestizaje. Una que otra ruana hacen visible la presencia de elementos campesinos. Por los músicos que allí figuran, con un tiple, una guitarra y una bandola respectivamente, parece ser que era un paseo al salto, acostumbrado por familias bogotanas de la época, que coincidió con los preparativos del aventurero extranjero para dar su paso por los aires.

De imágenes como las que se han descrito no se deduce solamente un fuerte carácter rural como condición del país y de sus poblaciones. Otro factor importante es cómo la cultura oficial, bajo la figura idealizada del ciudadano, mantenía un cuadro social consistente en distinguir de manera jerárquica los roles del campesino y del hombre de la ciudad, ubicando este último sobre el otro. Eso es visible en la foto de Esperón: sobre las piedras, sentados o de pie, hay hombres “blancos”, mientras que en la base de éstas aparecen tres hombres cuyos rasgos y color de piel son mezclados. Son músicos pobres que amenizan el paseo de una familia blanca.

La fotografía de Esperón describe un escenario rural frecuentado por ciudadanos, acompañados por personas no reconocidas como tales, ubicados en el lugar de forma adecuada a su condición y al rol que cumplen en procesos de intercambio social y cultural. Quizás por eso no es suficiente con manifestar que la industrialización que inició en el país entre estos dos siglos impuso la obligación de desplazamiento para el campesino, puesto que el régimen de necesidades, del cual

éste era responsable, aun iba a demorarse en mutar a la infraestructura de servicios que hoy caracteriza a las ciudades. Campesino y artesano aún alimentaban, vestían y abastecían al ciudadano,⁸⁰ mientras éste hacía gala de un título que consideraba sólo él podía ostentar.

51. ESPERÓN, A. *Grupo de paseantes al salto de Tequendama*. 1895.

El artesano obrero

En el texto “La guitarrería popular de Chiquinquirá”, escrito por Jesús Bermúdez y Andrés Pardo, se describe el sitio de trabajo de un artesano cuyo apellido es quizás el más reconocido entre los fabricantes de instrumentos de cuerda pulsada en los Andes colombianos durante el siglo XX:

La casa-taller en que habitan don Rafael Norato y su familia es de una sola planta, como era lo usual en la mayor parte de las ciudades y poblaciones colombianas. En el primer patio, se cultivan en tiestos diversas plantas ornamentales (...). Sala de recibo y dormitorios están dispuestos en torno a este patio principal. Pasando por un pasillo cubierto, a la derecha del cual se encuentra el comedor de la casa, se llega al interior de la misma, donde en torno a un segundo patio ábrense las puertas de entrada al depósito de maderas, a la estancia donde se guardan herramientas, prensas y formaleas, y al taller en que se han instalado los “bancos” (mesas) de carpintería y el pequeño equipo mecánico para aserrar, cepillar y pulir las maderas. A la derecha de la entrada de esta última dependencia y bajo los anchos aleros de la techumbre entejada, se encuentra la mesa de trabajo donde don Rafael curva los aros y sus operarios ensamblan las distintas piezas de los instrumentos (Pardo, Bermúdez; 1963, p. 34).

La fecha de esta investigación rebela entre los artesanos la vigencia del trabajo en la misma vivienda, y deja constancia de condiciones compartidas con el campesino, sobre todo en lo que a

⁸⁰“El título de ciudadano, usado como símbolo de la libertad (...) en la que se apoyaba la nueva (...) identidad nacional, era considerado tan efectivo para identificar a la población con los nuevos Estados, que se seguía usando en las fases posteriores del proceso de formación del Estado y de la nación [pero] el hecho de que los criollos del antiguo imperio hispánico construyeran sus Estados como repúblicas, basadas sobre el principio de igualdad de los ciudadanos ante la ley, no significa que realmente se hubieran formado naciones de ciudadanos (...) el ejercicio de los derechos cívicos, tal como el derecho de sufragio activo o pasivo, requerían determinadas condiciones sociales y económicas. Indios, negros y mestizos seguían excluidos de una participación política o socioeconómica(...)” (König, 2005, p.18).

vivienda y relación con lo urbano se refiere. Que alguien dedicado a hacer objetos con sus manos no salga de casa es una tradición con un arraigo que no se queda en la mera transmisión del oficio por vínculos familiares, y se expande a la formación de colectivos organizados para mantener vigoroso un sistema de prácticas y de producción manual, llamados gremios, y constituidos por una jerarquía interna en la que el rol del *maestro* siempre ha estado a la cabeza, delegando gran parte de sus funciones diarias en el *oficial*, y ocupando el resto del tiempo en la atención a posibles clientes y en la enseñanza de su labor a uno o varios *aprendices*, puestos en la base de dicha jerarquía. Aunque con cambios, la rutina en casa de los Norato hace recordar el modo como operaban dichos gremios:

Una vez el aprendiz había alcanzado un nivel apropiado de conocimientos (...) era ascendido a oficial. (...) este ascenso se realizaba mediante un examen, pero por la carencia de estos en la Nueva Granada, lo más seguro es que el maestro era el encargado de promoverlo. (...) el oficial ya estaba en capacidad de abrir su propia tienda, pero no podía enseñar el oficio hasta que no fuera maestro (Borja, 2015, p. 12).

No eran pocas las dificultades que el oficio imponía. Si a veces la escasez de materiales para la manufactura limitaba la oferta, en otras ocasiones era el desafío que suponía actualizar la rutina técnica y con ello procurar una mayor calidad en lo fabricado para garantizar demanda. No importaba qué tanto dominio se tenía sobre materiales y procesos en un momento dado, siempre se cernía sobre la labor la sombra de un desarrollo técnico novedoso, puesto en manos de otras personas, a cuya velocidad y aplicabilidad era muy difícil reaccionar (Thompson, 1989, p. 264). A comienzos del siglo XX, surgieron en efecto muchos adelantos que impulsaron la actividad fabril, y los artesanos no dejaron de manifestar una relativa resistencia a dichas innovaciones.

El tiempo les daría la razón. Con la innovación como principio instalado por la Revolución Industrial, sobrevino un incontrolable conjunto de cambios en las prácticas al cual sólo pudieron adaptarse, fortaleciéndose como gremio algunas veces, y manteniéndose en una actitud de autonomía como garantía de reconocimiento político, a pesar del desmedro económico y laboral.⁸¹ De esa transición en la que el artesano sentía cómo, poco a poco, atentaban contra una autonomía

⁸¹“(…) en muchas ciudades, el núcleo real de donde el movimiento obrero extrajo ideas, organización y líderes estaba constituido por (…) multitud de oficios y ocupaciones menores (…) Las relaciones de producción cambiantes y las condiciones de trabajo de la Revolución industrial fueron impuestas, no sobre una materia prima, sino sobre el [ciudadano] libre por nacimiento (…) heredero de (…) derechos locales no olvidados, de nociones de igualdad ante la ley, de tradiciones artesanas” (Thompson, 1989, p. 202-203).

mantenida por tradición familiar y gremial, basada en el trabajo de sus manos, y a partir de la cual comenzaría a tomar posturas propias de un obrero, no hay nadie más elocuente que E.P. Thompson:

(...) las injusticias que los obreros sentían como cambios en el carácter de la explotación capitalista; la ascensión de una clase de patronos que no tenía autoridad tradicional ni obligaciones; la creciente distancia entre el patrono y el hombre; la transparencia de la explotación en el origen de su nueva riqueza y poder; el empeoramiento de la condición del trabajador y sobre todo su pérdida de independencia, su reducción a la dependencia total con respecto a los instrumentos de producción del patrono; la parcialidad de la ley; la descomposición de la economía familiar tradicional; la disciplina, la monotonía, las horas y las condiciones de trabajo; la pérdida de tiempo libre y de distracciones; la reducción del hombre a la categoría de un “instrumento” (Thompson, 1989, p. 212).

Volviendo al caso de los artesanos que construían instrumentos musicales en Colombia, estos debían mantener el acceso a maderas finas como insumo principal, además de esforzarse en la actualización de técnicas de confección y construcción sin descuidar el contacto con músicos que comprasen sus instrumentos o con carpinteros que los surtiesen de materia prima:

(...) ser artesanos y además de ello ser músicos, era un estilo de vida que los diferenciaba en sus formas de asumir la cotidianidad. En tal sentido, se ponía atención a las herramientas y el utillaje que tenía el artesano, que consistía para el caso de un carpintero en: una gurbia grande y pequeña, serruchos, formones, garlopines, fierros de calafate, taladro, lezna y un hacha revocada, entre otros (...) Algunos de estos artefactos eran de utilidad a la hora de componer sus instrumentos, lo que los convertía en luthiers o componedores de sus propios aparatos musicales (...) (Lorduy, 2014).

Con todo, en Colombia también se asistió a la incursión creciente de industriales y comerciantes que vieron en la música, además de muchísimos renglones, un nicho que les brindaba significativos márgenes de rentabilidad. El caso más conocido de dicho trance definitivo entre lo artesanal y lo fabril fue el de la casa fundada por los hermanos Conti en Bogotá, duramente criticada por Bermúdez y por Pardo, así nunca la mencionasen de manera directa:

Los talleres bogotanos son tan solo un recuerdo. A su total extinción contribuyó una firma importadora de música impresa e instrumentos clásicos extranjeros, que primero monopolizó la venta de los instrumentos típicos de fabricación local y luego montó un taller mecanizado cuya producción, como es obvio, acabó con una artesanía secular esencialmente manual (Pardo, Bermúdez, 1963, p. 24).

El primer Conti llegó a Colombia en 1878, contratado por el Estado colombiano para organizar las bandas de música y formar profesores. Conti fundó y dirigió la banda nacional hasta 1914, año de su muerte, además de formar una orquesta con la cual amenizaba fiestas y eventos públicos en la capital del país. En 1890 fundó con sus hermanos la Casa Musical Conti, y desde entonces se dedicó a vender todo aquello que estuviese relacionado con la música en Colombia, tanto así que “se mantuvo vigente durante casi todo el siglo XX en el negocio de los instrumentos musicales, pero

también de la literatura musical, convirtiéndose en el principal importador en esta rama” (Sanabria, 2014). Era tan aguda la “visión del negocio” de los Conti, que incluso llegaron a vender como instrumentos musicales objetos que no lo eran en modo alguno:

En 1937 (...) se pueden encontrar avisos en los que se ofrecen radios a \$25, promocionándolos como instrumentos musicales perfeccionados, en un momento en que la radiodifusión comenzaba a tomar fuerza como medio de comunicación y de circulación de la música, lo cual da cuenta de la visión comercial de Humberto [Conti], sin alejarse del eje central del negocio que había heredado de su padre, (...) la actividad musical (Sanabria, 2014).

Pero no todo fue malo. Esta familia también se dedicó a la impresión y comercialización de literatura musical, material útil a muchos músicos colombianos, incluyendo la producción de partituras de piezas compuestas por creadores locales, principalmente en transcripciones para piano y voz.⁸² En anécdotas de este tipo subyacen rasgos de época que, como ya se pudo constatar por el modo en que fue el campesino asimilado de a poco por la cultura urbana, hablan de una transformación social en los Andes colombianos. No es gratuito que un perfil como el del artesano persistiera en prácticas que por su transmisión oral, familiar y gremial, además de la serie de justificaciones económicas, morales y sociales, eran tomadas y asumidas como una tradición. Tal convicción pudo incluso justificar una condición de clase dentro de la clase baja misma:

Las ocupaciones practicadas por los artesanos les procuraron un sentimiento de independencia económica y un rango social intermedio que los colocó a parte de las masas. Este estatus era una fuente de orgullo y de respeto hacia sí mismos. El trabajo de un artesano podría no producir riqueza, pero evitaba la vagancia. Por contraste, los artesanos contrapusieron a menudo el mérito de su producción con el “mal social” de la empleomanía. El empleado que consumía los escasos impuestos de la nación y no producía nada tangible era un anatema para muchos artesanos. Los artesanos se percibieron como una fuerza política positiva: ellos pagaban los impuestos para apoyar los gobiernos local, estatal y nacional, actuaban como vigilantes nocturnos en sus barrios, servían en la milicia, defendían el orden constitucional, y, en general, actuaban como buenos ciudadanos republicanos (Sowell, 2006, p. 256).⁸³

⁸²“(…) el alfabetismo musical indujo a la división de los músicos en dos categorías, la primera, conformada por los considerados artistas por formación y profesión, y la segunda, por aquellos que se definían como «músicos de oído». Con esta división se asociaron, a quienes dominaban la lectura y teoría musical, términos como «profesor de música» y «maestro», con los que se denominó a quienes se consideraba calificados para enseñar la música y los repertorios asociados al alfabetismo musical. La adquisición de conocimientos sobre la teoría musical, al igual que una lectura fluida, empezaron a ser valorados como características propias del verdadero músico, que dominaba su arte como una profesión y no como un asunto meramente empírico” (Velásquez, 2012, p. 17).

⁸³Tomás Carrasquilla y Francisco de Paula Rendón ofrecen una versión literaria de lo que bien podría llamarse *consciencia artesanal* en la crónica “El músico de cuerda”: “Trabajar sin descanso es la misión de las clases proletarias, no para proporcionarse tranquilo y suave bienestar, sino para asegurar con la dura labor de hoy el pan y el sufrimiento de mañana, pagando con llanto y con sudor el derecho de vivir. Los pobres están condenados a servir porque los ricos no *sirven* para nada (...)” (Carrasquilla, 1900, p. 7-8). Según la historiadora Juliana Álvarez, la vida cotidiana de ellos estaba “envuelta en juegos, licor y ocio, no sólo en el trabajo como tiene a mostrar la historiografía colombiana. Desde el siglo XVIII es manifiesta la insistencia por controlar estos vicios, aunque en el siglo XIX lo es aún más. El ejercicio del control de la ley iba de la mano con ese proyecto homogeneizador: la proliferación de leyes que prohibían los juegos de azar, las fiestas y congregaciones de artesanos, fueron un correlato del interés por crear instituciones de educación que controlaran estos vicios” (Álvarez, 2007, p.98).

Otra característica que no se puede perder de vista está en como la reproductibilidad técnica de obras de arte, o de insumos, instrumentos y accesorios que garantizaban una dinámica de oferta y demanda más intensa, comenzó a surtir drásticos efectos. Ahora el músico popular entraba en contacto con dispositivos que prometían una mayor recepción de su hacer, no importando si su formación era *de oído* o si podía leer partituras. Además, a éstas últimas ya no se tenía acceso solamente por medio de transcripciones manuscritas. La imprenta iba a traer consigo la posibilidad de una producción más rápida, en cantidades mayores y con un alcance mayor. Vistas las cosas así, la publicidad de los Conti fue cualquier cosa, menos engañosa, y enfrentados a esta nueva circunstancia, muchos músicos que antes se desempeñaban en labores artesanales para procurarse el sustento, iban ahora a tener la suerte de incursionar en la naciente industria discográfica. Pedro León Franco, a quien ya conocemos con el alias de Pelón Santamarta, es otra vez un caso ejemplar:

No pudo ser médico. Tampoco militar. ¿Qué hacer entonces? Alguna ocupación honesta tenía que buscar porque por aquellos tiempos ni en pueblos ni en ciudades se permitía la vagancia (...) Entre todos los oficios, la sastrería era uno de los más apetecidos. Medellín tenía fama por sus buenos sastres. El padre, era además un buen sastre. Muchos de nuestros cantores populares fueron sastres también y parece que al joven no le quedó más camino que seguir a su progenitor (Zapata, 1966, p. 16).

Con todo, Pelón tuvo la fortuna de ser el primero de su país en encontrarse, frente a un micrófono, en un estudio de grabación,⁸⁴ mientras huía de éste y de su justicia por cargos de contrabando:

Emilio Murillo (...) ya está insistiendo desde 1907 ante las empresas neoyorquinas para que le acepten sus temas y sus artistas. Pero Pelón y Marín, trovadores colombianos, que no son otros que Pedro León Franco, o Velásquez, o Pelón “Santamarta” (1867-1952) y Adolfo Marín (1882-1932), tuvieron mejor suerte y lograron el interés de la casa Columbia para registrar en México 40 temas (...) ⁸⁵

Muchos músicos *de oído* seguían siendo sujetos que, como los campesinos o los artesanos, no se integraban aún al tejido social instalado por la industria. Esto hacía que no fueran vistos como ciudadanos.⁸⁶ El artesano pasaba ahora por una época en la que era relacionado con aquello que

⁸⁴“El mundo cancionero se transformaba. Por fin iban a quedar documentos irrefutables de lo que era una canción popular, de las que no se escribían y despreciaban un tantico los de las academias. Se había inventado el fonógrafo. Edison había conseguido finalmente el 12 de agosto de 1877, reproducir la voz humana. Desde 1897, Berliner lanza el disco horizontal y el gramófono más o menos perfeccionado. Pero puede decirse que no es sino en 1901 cuando la cosa comienza a funcionar a nivel industrial” (Restrepo, 1988, p. 532).

⁸⁵Restrepo Duque también reseña la condición de artesanos a que obedecía el grupo de músicos convocado por Jesús Arriola y que era reconocido con el nombre de *Lira Antioqueña*: “Jesús Arriola convenció a un grupo de artesanos a quienes había reunido el músico Pacífico Carvalho, quien renunció a seguir dirigiéndolos por la difícil situación que se presentaba a causa de las guerras civiles, para que tomaran en serio su labor de intérpretes que querían seguir los pasos de Morales Pino y de su gente. nace así, formalmente, la celebrísima Lira Antioqueña, que, de pronto, fue seleccionada para viajar a Nueva York a grabar discos y a dar continuidad a los triunfos de los Uribe y de Pelón y Marín (...) lo cierto es que en la publicidad en torno a los antioqueños fue la de que se trataba de los mejores intérpretes de la música de Morales Pino. Se dice que los recomendó Emilio Murillo, pero lo cierto es que el entusiasmo del distribuidor de los discos Columbia en Medellín, David Arango, pesó muchísimo en la decisión” (Restrepo, 1988).

⁸⁶“Si aquí no se premia el arte / del honrado ciudadano, / tendrá que irse el arte-sano / con la música a otra parte” (Carrasquilla, 1900, p. 7-8).

tanto abominaba, convirtiéndose en pasto de escarnio público o de comparaciones tendenciosas. No sin cierta ironía, Tomás Carrasquilla lo expresa en su novela corta *Grandeza*:

52. ANÓNIMO. Duetto "Pelón-Benítez". Fotografía tomada entre 1898 y 1902.

(...) Es que el pobre se aburre mucho aquí, cuando está de balde. Lo poco que tiene qué hacer en la calle, lo despacha en un credo (...) Sus amigos viven muy ocupados, y no ha de estarse todo el santo día a caballo, ni picándoles caña a las bestias, ni encerrado en el cuarto leyendo o tocando tiple. Qué va a hacer entonces, sino aburrirse? (...) —Qué va a hacer! —alega aún mamacita—. Lo que hacen todos los jóvenes de su clase: ir a bailes, ir al club, ir a las casas de buen tono, ir a los paseos, ir a las retretas, ir a los parques, ir a donde se halle la buena sociedad; entrar con la gente que vale, entrar en la moda, entrar con todo lo que sea civilizado, elegante y distinguido. Eso es lo que debiera hacer. Pero no: es una criatura (...) tan sumamente rara, que no le gusta sino el roce con la guacherna y todo lo que sea vulgar y democrático. Hasta en la música se le ve la tendencia a rebajarse. Un cristiano con ese oído, con esa voz, se puso a aprender tiple y a cantar guabinas y monos, en vez de aprender peano [*sic*] o veolín [*sic*] y a cantar cosas de ópera. No sé cómo no ha entrado en La Lira o en la banda de los Paniaguas; porque, desde que sea con artesanos y con zambos está en su elemento (Carrasquilla, 1958, p.266).

Se logra entonces percibir cómo, en el paso de un siglo a otro, la industria generaría una crisis económica, política y social tanto en el rol del artesano como en el sistema de prácticas y objetos manuales.⁸⁷ De ser un importante sector productivo en la economía colombiana durante los cien años posteriores a la independencia, el artesanado se vió poco a poco reducido al desempeño simplificado de una acción, mediado por una máquina que, además de reemplazar su habilidad manual, despojaba a quien la accionaba de su autonomía por no ser su propietario.

⁸⁷“Cuando el pobre *artista* no halla ocupación y carece de aptitudes para dedicarse á otra cosa y se le cierran todas las puertas y se le oscurecen todos los horizontes, se lanza desesperado al abismo de la embriaguez, y cuelga su instrumento como David, hasta que al fin la parca fiera lo despoja de la capa animal y lo cubre con la vegetal en la última morada (...) Hoy día en que las fiestas y diversiones escasean por causa de la alarmante crisis metálica, en que los entierros de los vivos se hacen con más pompa que los de los muertos, y en que los oficios fúnebres han decaído en brillo como los demás oficios, la situación del músico se ha estrechado de tal manera, que se ha convertido en *artista cesante*, porque no le cae qué hacer, y ve la miseria con su faz aterradora” (Carrasquilla, 1900, p. 7-8).

Aunque no hubo una resistencia clara ni una respuesta violenta de los gremios frente las amenazas a su bienestar económico, el proceso de corrosión del perfil artesanal dentro de la estructura productiva y social de la ciudad se aceleró exponencialmente con el paso de un siglo a otro. De ello el historiador norteamericano David Sowell (2006) admite que:

No todas fueron experiencias similares; hubo variaciones en las respuestas de los diferentes artesanos al cambio económico. Fueron cambios rápidos o transformaciones graduales, y los esfuerzos políticos normalmente estaban aunados a experiencias particulares. Los sastres y los zapateros fueron más activos en las organizaciones del período de las reformas liberales, debido a una mayor y más temprana competencia. La constitución de gremios se hizo más activa en el último tercio del siglo (p. 252).⁸⁸

Thompson advierte que no se debe “dar por sentada cualquier correspondencia automática, o demasiado directa, entre la dinámica del crecimiento económico y la dinámica de la vida social o cultural” (Thompson, 1989, p. 201). Aun con la naciente clase obrera como perfil social que tomaba características de subjetividad y de agrupación colectiva propias de los gremios artesanales, las actividades manuales con fines de lucro social y económico permanecerían mas tiempo del que se cree. La discusión de este tema, directamente vinculada al enfrentamiento entre el proceso de formación estatal nacional y las acciones de resistencia de la memoria popular durante todo el siglo XIX y gran parte del XX en Colombia, ha caído en determinismos de corte político y economicista:

La crítica que se hace a la ortodoxia académica (...) no se dirige a los estudios empíricos “per se”, sino a la fragmentación de nuestra comprensión del proceso histórico completo. En primer lugar, el empirista separa determinados hechos de este proceso y los examina de forma aislada. Como se dan por sentadas las condiciones que dan lugar a los hechos, éstos aparecen no sólo como explicables (...) sino como inevitables. Las guerras se debían pagar con una fuerte imposición fiscal; aceleraron el crecimiento de ese modo y lo retrasaron en aquel otro. Dado que esto se puede demostrar, también quería decir que “necesariamente” fue así (...) Pero hay un segundo nivel en el que el empirista puede volver a juntar de nuevo todos esos estudios fragmentarios, construyendo un modelo del proceso histórico compuesto de una multiplicidad de elementos inevitables entrelazados, una sucesión fragmentaria [en la que] cada hecho es explicable y además aparece como una causa, suficiente en sí misma, de otros hechos, llegamos a un determinismo “post facto”. Se pierde la dimensión de la intervención humana, y se olvida el contexto de las relaciones de clase (Thompson, 1989, p. 214).

Lo que Thompson muestra es que el origen de la clase obrera, no importando su marco temporal, geográfico o socio-económico, se halla en la condición gremial artesanal. Para él no tiene sentido desagregar estos dos roles como parte de una causalidad simplista, en la que el antecedente no explica el presente. La fuerza de Thompson radica precisamente en que la práctica artesanal se

⁸⁸“Los objetivos que los artesanos intentaron alcanzar, o a través de la presión organizativa o mediante la iniciativa individual, tenían su origen en su estatus económico como productores independientes y en sus derechos políticos como ciudadanos. La transformación de la economía (...) amenazó la capacidad de muchos artesanos para conservar su posición social tradicional y causó la mayoría de las presiones que (...) intentaron aliviar mediante la acción política” (Sowell, 2006, p. 255-256).

fortaleció, en vez de debilitarse, con el advenimiento de la cultura industrial y con la formación de la clase obrera. Así también sucedió en Colombia en los primeros años del siglo XX:

Muchos (...) artesanos rurales eran más instruidos y polifacéticos que los trabajadores urbanos -tejedores, calceteros o mineros- con los que entraban en contacto cuando iban a las ciudades, y se sentían “superiores” a ellos. Llevaban consigo sus propias costumbres, y sin duda alguna (...) ellas influyeron en la fijación de salarios y en la gradación de éstos en los oficios de aquellas pequeñas ciudades que se convirtieron, con el tiempo, en grandes industrias urbanas [donde] la posición privilegiada del artesano sobrevivió en la producción del taller o la fábrica, merced a la fuerza de la costumbre, o a la asociación y la restricción del aprendizaje, o porque el oficio siguió siendo altamente cualificado o especializado (...) (Thompson, 1989, p. 253).⁸⁹

El asunto no se queda sólo en la descripción por comparación de un sentimiento de “superioridad” entre perfiles de la clase baja. Son múltiples y diversos los indicios que hacen visible la actitud colectiva del artesano como instancia de formación de la clase obrera. Con la demanda de participación política, el artesano hacía constantes reclamos sobre su posición socioeconómica, deteriorada por la competencia con productos extranjeros o por el creciente reconocimiento de agrupaciones asalariadas en industrias de la ciudad —es decir, obreros— nunca otorgado a ellos como sujetos que se protegían y se organizaban en actividades colectivas de naturaleza política (Sowell, 2006, p. 251).

La constante y organizada agrupación, en defensa de intereses comunes, tan característica de los gremios, marcó el inicio de lo que luego podría llamarse una conciencia obrera, aunque hay matices en ello que deben mencionarse. Los gremios de artesanos, entre otras cosas, eran “organizaciones en su mayoría de servicio social y/o de mutuo auxilio. No tenían como fin primordial defender los intereses de los trabajadores y emprender acciones reivindicativas, objetivo central del movimiento sindical” (Osorio, 1988, p. 279). Además del mutuo auxilio, con el cual los socios se ayudaban entre sí, con auxilios económicos o médicos en caso de necesidad y desgracia, la acción colectiva artesanal se caracterizaba por mantener una imagen pública de sus socios como personas decentes que respetaban las instituciones, y que mantenían el orden, amén de observar con fervor sentimientos religiosos como actitud que corroboraba sus intenciones de ciudadanía

⁸⁹Thompson respalda su postura con una cita del libro de Henry Mayhew *London Labour and the London Poor*: “Los artesanos son, casi todos sin excepción, políticos vehementes. Tienen educación suficiente y son bastante serios para calibrar su importancia en el seno del Estado (...) Los peones no cualificados son un tipo de gente diferente. Hasta ahora son tan apolíticos como los lacayos, y en lugar de sostener violentas opiniones democráticas, parecen no tener opiniones políticas en absoluto; o, si las tienen (...) más bien apuntan hacia el mantenimiento de “las cosas como están” que hacia el poder de la población obrera” (1989, p. 259).

ejemplar. A diferencia de las relaciones construidas por la clase obrera en sus inicios, mas atravesadas por lo económico, la Iglesia mantendría sobre los colectivos de artesanos una gran influencia:

La Iglesia, advirtiendo la creciente popularidad del socialismo, y para arrebatarle la simpatía de la clase obrera, incrementó su acción hacia los trabajadores, así como su trabajo con los patronos y el Estado para que mejoraran la situación laboral de las clases trabajadoras. También se enfrentaba al socialismo el partido conservador, tradicionalmente unido a la Iglesia, y que veía que el partido liberal se acercaba en muchos aspectos al naciente socialismo, con el cual coincidía en algunas propuestas de legislación obrera y de reforma al concordato, que incluían la separación de la Iglesia y el Estado y la libertad de cultos (Osorio, 1988).

Se constatan pues sutiles diferencias entre el movimiento de artesanos y la naciente clase obrera colombiana, en el paso de un siglo a otro. La dinámica económica de especialización del trabajo, articulada a la creciente innovación que traía la industria, en modo alguno minaron la autonomía política, la dignidad colectiva y la convicción subjetiva que muchos artesanos tenían de su papel en ese momento. Ellos se sentían y se comportaban como parte de una *élite* al interior de la clase baja. El historiador Luis Carlos Lorduy presenta un caso de artesanos músicos que obraban en consecuencia con su filiación gremial, aunque bajo una perspectiva singularmente estética:

Además del ingenio y la mente ilustrada de los artesanos músicos, estos se definían como liberales por tradición (tal es el caso de músico Anastasio Leal), y hacían parte de aquellas bandas y conjuntos musicales de la ciudad de Cartagena que tanto solicitaban para amenizar las veladas patrióticas y las fiestas del obrerismo local, evento este que se verificaba el día primero del mes de mayo de cada año (Lorduy, 2014).

Aunque parezca superficial, la acción política de muchos artesanos en el país involucraba un particular cuidado de sí, y con ello, un sentido de la distinción. Ya no se trataba sólo del mutuo afán de imitación percibido en imágenes anteriores, sino de la puesta en práctica de un conjunto de “actitudes, códigos y estilos de vida que les permitieron hacerse campo en las diversas capas de la sociedad y el contexto en el cual se desarrollaron” (Lorduy, 2014), valiéndose de tentativas de reconocimiento como parte de la vida. Lorduy habla de Constantino Castro, afinador y restaurador de pianos. En una fotografía aparece bien vestido en su taller junto a un piano, no parece un artesano. Además de tener varios instrumentos para restaurar o tocar (incluyendo algo parecido a un tiple)⁹⁰, tiene sobre el atril del teclado una partitura. Castro, siendo artesano, no tocaba solo *de oído*.

⁹⁰En una ciudad ajena a la región andina colombiana, como Cartagena de Indias, hubo personas que interpretaron el tiple. Lorduy mismo reseña un conjunto con características y repertorio andinos, que existió a principios de siglo en esa ciudad: “Para 1911, fecha en que se celebraba el primer

53. ANÓNIMO. *Constantino Castro, afinador de pianos*. 1930.

Sin abandonar sus convicciones políticas o el grado de identificación con su gremio, el artesano se hizo a un perfil con el cual mantenía con firmeza una noción de valor para el trabajo y de instrucción para su oficio, al tiempo que insistía en la autoestima como forma de construcción de sociabilidades a través de prácticas que invocasen el buen gusto, como el arte. Este recorrido por momentos, personajes y actitudes acompañadas por un tiple, planteado en este texto desde un principio, coincide con las ideas de Londoño Vélez o de Lorduy, según las cuales el camino del artesano, aunque situado en la rutina de un oficio especializado, propiciaba el cultivo del arte.

No está de más recordar que prácticamente todas las representaciones hasta ahora descritas y analizadas, fueron concebidas en su mayoría por artesanos, o en su defecto por artistas que, así ahora sean parte de una tradición estética y académica, comenzaron su formación como artesanos. Junto con lo plástico, lo musical tuvo que ver con la formación de gustos generada por prácticas de la cultura popular. A comienzos del siglo XX nos encontramos frente a un tipo de músico que también se desempeñó en la mayoría de los casos como artesano. A pesar de la tromba laboral que

centenario de la emancipación de Cartagena, los hermanos Lorduy deciden organizarse en formato de trío, fundando así el *Trío Lorduy*, considerando como uno de los precursores en la implementación de este formato en Cartagena, ya que no existe registro que anteceda a 1911 (...) los hermanos Lorduy se inician como artesanos músicos poniendo en ejecución los típicos instrumentos que representa este formato, como son: la guitarra, el tiple y la bandola, que muchas veces en alternancia se intercambiaba por la bandurria (...) Algunos (...) además de ser artesanos destacados en el oficio que ejercían, también eran músicos compositores (...) quienes componían danzones, valse, pasillos, habaneras y bambucos” (Lorduy, 2014).

implicó el desarrollo industrial, en el obrero se reconoce un perfil heredado del artesano, sobre todo en la acción política, llevada a instancias más refinadas e intensas con el ejercicio sindical.

No obstante, el obrero nunca pudo emular esa autonomía básica y simple, pero definitiva en la distinción de ambos perfiles, del trabajo con las manos, asunto que mantuvo en pie la figura de su precursor. Añadido al conocimiento que tenía de su oficio, Lorduy destaca el factor buen gusto como causa de la “creatividad artística” derivada de las producciones artesanales (Lorduy, 2014), y el modo como, desde su taller-almacén (sucedáneo de la *casa-taller* de los Norato) Castro garantizaba por transmisión familiar la concepción y confección de productos que, así fuesen instrumentos musicales, encarnaban necesidades comunes a un gran colectivo. En ese sentido, David Sowell señala el momento de confluencia histórica entre el artesano y el obrero en Colombia:

La mayoría de las regiones de América Latina no fueron transformadas totalmente ni por la industrialización ni por el impacto de relaciones económicas dependientes. Los artesanos continúan siendo miembros importantes de la sociedad urbana y rural. Los pequeños productores son visibles en cada ciudad de la región, haciendo una contribución sustancial a la economía urbana. La herencia artesana de pensamiento independiente tiene connotaciones políticas importantes, aunque raramente recibe la atención que merece. Para abreviar, los artesanos persisten como importantes –aunque no numerosos– elementos de la sociedad latinoamericana. Sus vidas y sus actividades tienen una importancia histórica y contemporánea (Sowell, 2006, p. 271).

Los hombres del *centenarismo*

Aun con lo expresado por David Sowell, tanto campesinos como artesanos comenzarían el siglo XX en una situación contradictoria: eran vistos como sujetos que frenaban los nuevos procesos productivos, al tiempo que eran el único referente de identidad con que contaban las ideologías de los nacional. Según Hans-Joachim König (2005, p. 19) el ideal del Estado colombiano, consolidado sobre preceptos de igualdad de derechos y libertad de acceso a las instituciones, no abarcaba todavía el marco social y cultural del pueblo, y la brecha entre el ‘ciudadano’ y quien no lo era se mantenía.

Pero el problema no está en que las prácticas de campesinos y artesanos fuesen todavía vistas como un obstáculo para el ascenso mismo de dichos colectivos sociales. No importaba que fuesen mestizos analfabetos⁹¹ en resistencia desde el trabajo físico que los de la ciudad no asumían,

⁹¹La convención *alfabetismo* no es un mero asunto de formación circunscrito al aprendizaje de la lengua escrita. Sus alcances son mayores en otros escenarios, como la música: “(...) quienes eran alfabetos musicales, lograron una visibilidad social y cierto grado de reconocimiento a su labor en

o desde la autonomía que lo manual les brindaba ante todo progresos industrial y comercial. Algo verdaderamente comprometedor es que ellos encarnaban la memoria popular, y eso debía ser erradicado, o en su defecto, encuadrado.⁹²

No obstante, el siglo XX traería consigo dispositivos que garantizaban la sobrevivencia de dicha memoria, a pesar de estar superpuesta a ideologías e intereses diversos. En ese sentido, el antropólogo Carlos Mario Herrera Correa coincide con otros estudiosos, como Henry Rousso o Ana María Ochoa, que no ven en la memoria un instrumento que permite corregir los errores del pasado sino una acción crítica que adjudica mayor densidad a este en el presente,⁹³ cuyo uso posee un carácter crítico radical de la historiografía tradicional, y con ella, del discurso dominante:

Estas tradiciones orales, llamadas así porque se transmiten por la boca y la memoria (...) significan aún fragilidad, difusión y confusión en los medios académicos (...) un documento más al cual se puede apelar para completar las piezas faltantes de la historia (...) que han llenado cientos de folios a despecho de (...) quienes, en contraposición, han registrado de otras maneras su pasado, su presente y su futuro en esta historia general del mundo. No obstante, otros académicos (...) han (...) sugerido que el conocimiento del pasado llamado “objetivo” no basta para explicar el presente. En su opinión, es necesario añadir el conocimiento de la percepción presente del pasado, es decir, la memoria, cuyo análisis historiográfico permite conocer mejor los mecanismos utilizados por ella para estructurar la realidad presente (Herrera, 2005, p. 38).

Uno de esos usos por los que la memoria popular musical en los Andes de Colombia se mantuvo viva, fue la encarnación de prácticas en sujetos que luego las replicaban en múltiples escenarios. Pero no eran solamente campesinos o artesanos, sino también hombres letrados y con acceso a las instituciones de gobierno del país, en pleno ejercicio de igualdad de sus derechos, ciudadanos reconocidos que no tenían problema alguno en posar para una foto tañendo un tiple —la emulación no consistía solamente en parecer un campesino, como así lo sugiere la foto de Feliciano Rico, sino en hacer visible lo popular sonoro en la ciudad, intención de la imagen de Alfonso Tirado—. Fue en la actitud de estos sujetos que se comenzó a generar un reconocimiento de las prácticas de una memoria popular que en ese momento lograba el acuerdo de gente de clase alta con gente *de abajo*.

determinados sectores de la población, que asociaban la lectura musical con educación y «verdadero dominio del arte». Por lo tanto, ser alfabeto musical era un requisito indispensable para ser considerado «verdadero artista», lo que iba en detrimento de los músicos formados en tradiciones que no implicaban la lectura de partituras y que, con frecuencia, se habían formado en la oralidad (...)» (Velásquez, 2012, p. 16-17).

⁹²“En primera instancia, se tiene una temporalización sociohistórica de la autoridad lingüística en el presente, en el que las clases bajas aparecen como temporalmente primarias y nominalmente póstumas, una mera supervivencia, en relación con el esplendor literario y la autoridad última, la filología” (Ochoa, 2014, p.183). (Trad. Hugo Urrego).

⁹³A esto se refiere Ochoa cuando explica el modo como lo escrito responde a los cambios en la palabra hablada. Según ella, de una fusión de lo etnográfico y lo historiográfico se podría derivar un modo de acercarse a lo oral como memoria, cambiando con ello parte de la construcción escrita de lo histórico, mas no buscando “deducir el presente del pasado, sino de dar densidad al presente” (Ochoa, 2014, p.209). (Trad. Hugo Urrego).

54. DE LA CALLE, B. *Alfonso Tirado*, 1916. 12x16cm.

Aunque parezca contradictorio, estos hombres revirtieron un esquema de valores negativos alrededor de lo oral popular musical —considerado como algo que no aportaba a la cultura del país— en algo que bien podría tomarse como un *giro de la memoria*, por el cual ciertos instrumentos, canciones o estilos recibirían el título de *nacional*.⁹⁴ Por eso ahora se habla de *música nacional*, o del tiple como *instrumento nacional de Colombia*.⁹⁵ Refiriéndose a dicho *giro* de la memoria, Ochoa reivindica el valor y la necesidad de recurrir a lo oral como fuente:

[Las] teorías de la vocalización han emergido no sólo para iluminar participaciones políticas individuales sino también como una estética de la comunión vocal en el folclore que representa ideales de unidad, espontaneidad, adherencia al pasado, percepción sensorial y expresividad emocional, y anonimato. Esta voz se caracterizaba por una capa de autoridad (sin autor), y por una capa de creatividad (una vez que reprodujo el pasado en presente). Al mismo tiempo, esta voz tuvo la forma de cargar, en la “aesthesis” de la expresión popular, puesta más allá de la voz políticamente representativa (Ochoa, 2014, p. 172).

⁹⁴ “(...) el adjetivo *nacional*, encontrado en los dos escenarios [lo culto y lo popular] se relacionaba más con la emocionalidad provocada a partir de la intención interpretativa que con una caracterización musical de lo propio” (Azula, Rodríguez, León; 2011, p. 11).

⁹⁵ La vigencia de este término, ahora sometida a lecturas que replantean la condición de los llamados instrumentos nacionales desde una perspectiva mucho más amplia, se ha visto no obstante actualizada por una nueva tentativa de encuadramiento oficial. En eso consiste la ley 997 de 2015, por medio de la cual “la Nación declara Patrimonio Cultural y artístico de la Nación el Tiple y lo exalta como instrumento autóctono Nacional”, desarrollando luego, en el artículo 1, la concepción no cargada de contradicción de un instrumento *autóctono* “como símbolo y expresión de nuestra música y folclor” (http://www.urosario.edu.co/observatorio-legislativo/Leyes-sancionadas1/Documentos-2005/2005/LEY_997_DE_2005/)

Entre esos ciudadanos *ejemplares* que comenzaron a operar tal vuelta de tuerca destacó Julio Flórez, hombre de provincia llegado en su juventud a Bogotá, en donde haría carrera de *cachaco* y de poeta. Aunque con el tiempo gozó de gran reconocimiento —hasta el punto de ser uno de los más grandes poetas de principios de siglo en el país—, sus primeros pasos generaron dudas:

(...) muchos de sus amigos señalan que su cultura era reducidísima, que su léxico no pasaba de las trescientas palabras, que él consideraba suficientes para expresarse. Luis María Mora en “La Gruta Simbólica” y Emilio Murillo afirman que desconocía las más elementales normas de la ortografía castellana. Tal vez no era un erudito a la manera de los intelectuales de entonces, que leían en su lengua original a los clásicos franceses e ingleses, pero tal vez se exagere también su incultura, pues trabajó en varios periódicos de la época, y siendo de una gran inteligencia intuitiva, es mucho lo que debe haber aprendido (Restrepo, 1972, p.8).

Quizás por su origen provinciano, donde el contacto con el campesino y el artesano era inevitable, Flórez mantuvo el vínculo con las clases bajas y con la cultura popular, de las que asimilaría la ingenuidad acompañada de malicia que caracterizaba sus tonadas y sus dichos.⁹⁶ De él diría el cronista musical Hernán Restrepo Duque:

(...) su manera de vivir. Contra el mundo. Enfrentando, valiente, los prejuicios sociales. Desafiante junto al qué dirán. Confundido con las gentes del pueblo. Siendo como ellas. Que por todo se emborrachan. Por el amor insatisfecho; por la feliz caricia del regreso; por el adiós irremediable o por el jubiloso cumpleaños (...) Era un poeta que, además de hacer versos bonitos y de cobrar por las ediciones de sus libros una regalía más o menos notable, los recitaba en las cantinas o en las mesas de las mismas tabernas, los componía para compartir la inspiración del pueblo que la alimentaba y le suministraba el material de sus cantos.⁹⁷

Con todo y ver su obra divulgada, y de percibir dividendos por ello, Flórez mantendría la actitud del cantor popular, cuyo esfuerzo poético y musical muchas veces poseyó el carácter efímero de una copla no firmada, entregada al criterio de quienes lo escuchaban y luego se apropiaban de sus letras para ponerle música, mutilando muchas veces la forma de lo que el expresaba para construir canciones que ya no parecían emanadas de su fuente original y desde ese momento pasar a integrar el cancionero popular de comienzos de siglo. “(...) los versos dejaron de ser suyos para ser de los demás. Y a propósito de esto es curioso que muy pocos de sus poemas trascendentales fueran musicalizados. Merecieron el homenaje de los tiples y de las bandolas sus obras de repentista, sus cantos menores. Y es del caso recordar que también se le han atribuido multitud de cosas que nunca

⁹⁶“Cantar y bailar fueron dos actividades importantes de la vida social, a juzgar por su presencia constante en todo tipo de (...) ambientes recreados (...) es posible afirmar que mientras en los bailes se alternaban los [géneros] nacionales con los extranjeros adoptados y los extranjeros de moda, en la canción los géneros, y aun los estilos de canto, fueron menos permeables a las influencias. Una de las razones que podría explicar este hecho es que muchas de las canciones eran de copla y es posible que las variantes en melodía fueran pocas, mientras que los textos podían hacerse fácilmente sobre cualquier tema” (Azula, Rodríguez, León; 2011, p.11).

⁹⁷Restrepo Duque también describe las habilidades musicales de Flórez: “Tocaba bastante bien el tiple, la guitarra y el violín y cantaba con voz segura y robusta las tonadas populares que aun eran escuchadas con cierta prevención en los salones aristocráticos” (Restrepo, 1972, p. 14).

escribió pero que fueron copiadas en sus moldes, que imitaron su estilo y que quizás hubiera él rechazado por falta de autenticidad” (Restrepo, 1972, p. 33).

Flórez hacía parte de un círculo caracterizado por un festivo tren de vida. Allí, lo popular era visto como un conjunto de manifestaciones con las que, además de identificarse y sentirse empujados a retribuir con la oralización⁹⁸ de sus creaciones, justificaban políticamente una crítica radical a las *buenas costumbres* de la clase alta, promulgadas por el ideario político conservador:

En la vida intelectual de Bogotá existían dos grupos bien definidos: Los estereotipados, señores serios y trascendentales que comentaban a Nietzsche y a Barrés, y estudiaban cuidadosamente las traducciones que llegaban de Verlaine y de Rimbaud a quienes leían primero en su idioma original (...) Y “los de abajo”. Los bohemios. Los que vivían felices en un mundo de retruécanos y chascarrillos y hacían poemitas subjetivos, sin demasiada trascendencia, de los calificados como menores. Dueños de un ingenio pasmoso, cifraban su orgullo mayor en el repentismo (Restrepo, 1972, p. 16).

Entre los estereotipados figuraban sujetos que veían en Flórez un formidable adversario político, precisamente porque reconocían en su poesía un carácter que pocos tenían entonces. Sujetos como Caro y Cuervo nunca dudaron de la capacidad creadora de este poeta.⁹⁹ Ellos mantenían a raya, no obstante, toda posibilidad de que la oralidad se constituyera en *patrimonio nacional*. Seguían considerando que el pueblo, en razón de no saber leer y escribir,¹⁰⁰ estaba desprovisto de una voz que mereciese reconocimiento, y en caso de acceder a ello, debía someter sus efímeras manifestaciones a procesos de revisión, transcripción y encuadramiento. En el caso de las músicas populares de los Andes —que, valga decirlo, era la única región cuya música era por lo menos mal vista y mal escuchada a principios del siglo XX, porque las músicas de otras regiones simplemente

⁹⁸ Término que Ochoa le adjudica a la “voz del pueblo” cuando dice que “una noción de voz cubre la constitución de un sujeto político como quien ‘tiene’ una identidad que por medio de la comunicación adquiere la posibilidad de una participación política transparente según su representación.” Este contexto, sugiere Ochoa, nace del “contraste entre lo popular como políticamente representativo, aunque estéticamente deplorado y lo popular como estéticamente signifiicante, pero impersonal, (...) crucial en la formación de la filosofía política que se volvió constitutiva de la idea de *oralidad*” (Ochoa, 2014, p.171-172). (Trad. Hugo Urrego).

⁹⁹ “Miguel Antonio Caro (...) pese a saber al poeta [a Flórez] enemigo de sus ideas políticas y de que había entre el estilo científico, académico, frío, que a él distinguía, y la fácil y populachera poesía de Flórez, una distancia abismal, no dudó en remitirle un mensaje, cuando apareció su primer libro dejando constancia de que: ‘He leído algunas de las poesías de usted, en las que encuentro las más bellas formas de la lírica, animadas ya por el soplo de vida, por inspiración cristiana. Siga usted por esa senda luminosa: eso es ascender muy alto y ganar el primer puesto. Desde mi ocaso literario felicítolo’. Con un piropo igualmente bello respondió el destinatario: ‘Los genios como usted no tienen ocaso’” (Restrepo, 1972, p. 17).

¹⁰⁰ Hay, no obstante, un elemento indiscutible en los procesos de transmisión musical de la época, “(...) el aprendizaje de los repertorios de canción no estuvo condicionado por la lectura de partituras: la tradición interpretativa contaba como recurso principal con la oralidad. Las gentes aprendían las canciones de memoria en espacios alternativos a las escuelas formales (...) Tal pareciera que la partitura, frente a la fuerza del aprendizaje oral, resultaba poco indispensable porque graficaba cosas que la gente en su momento sabía y conocía cómo debían sonar. Con independencia de la precisión de la escritura y las partituras, las variantes de expresión están siempre en las mejores versiones de las obras” (Azula, Rodríguez, León; 2011. p. 20-21).

no existían para la cultura oficial— iban a contar con un apoyo que no esperaban.¹⁰¹ Guillermo Uribe Holguín¹⁰² regresó a Colombia en 1910, luego de realizar estudios superiores de música en la *Schola Cantorum* de París, dirigida por Vincent D'Indy.

A su llegada al país fue nombrado director de una Academia Nacional de Música que estaba en crisis. Las dos primeras medidas que tomó consistieron en elevar dicha Academia a nivel de Conservatorio e instalar un riguroso sistema de admisión a este (Duque, 1980, p. 17). Entre otras actividades que comenzó a ejercer estuvo la supervisión de bandas militares y de agrupaciones de música religiosa, además de asumir la dirección de la orquesta del Conservatorio.

Dicha orquesta, además de constituirse en plataforma de introducción del gran repertorio clásico al país, fue la agrupación desde la cual Uribe Holguín manifestó un temprano y abierto rechazo a la posibilidad de incorporar elementos propios de la tradición musical colombiana. Ellie Anne Duque señala que el compositor y director de la agrupación musical que supuestamente representaba el progreso en la formación musical del país:

Aparte de algunos patrones rítmicos (...) consideró hasta entonces, que la música colombiana era pobre y carecía de interés armónico y melódico. Su desdén [*sic*] inicial por la música folclórica lo colocó en una posición poco favorable ante los críticos contemporáneos, quienes se encontraban ansiosos de emular la obra de otros compositores latinoamericanos (...)" (Duque, 1980, p. 17-18).

Duque muestra cómo bajo la actitud de este músico subyace un problema ideológico de mayor complejidad. Hasta mediados del siglo XX era prácticamente ninguna la aceptación académica de expresiones musicales que fueran transmitidas oralmente o que formasen parte de prácticas en grupos sociales y culturales aislados y marginados:¹⁰³

En general las primeras incursiones científicas en el mundo del folclor colombiano se caracterizan por el rechazo de los aspectos considerados como demasiado “primitivos” y carentes de mérito artístico, y la exaltación de las

¹⁰¹“La analogía entre música y gramática es posible porque ambas son comprendidas como sistemas basados en la organización de sonidos, una poética complementaria que expresa un aspecto intelectual y el cultivo adecuado de un sentimiento. El problema de la pronunciación no es sólo la pronunciación sino también el ritmo y el tono” (Ochoa, 2014, p.175). (Trad. Hugo Urrego).

¹⁰²“Aunque en su propio país rara vez se interpretan composiciones suyas, desconocidas prácticamente en otros por permanecer inédita la mayor parte de su obra, Uribe Holguín es considerado como una de las figuras más importantes en la historia de la música colombiana. El vasto número de sus composiciones no halla paralelo entre sus coetáneos latinoamericanos, y su sólida formación musical permite considerarle como uno de los compositores de mayor importancia en el continente americano (...) a pesar de su relativo anonimato, tanto sus esfuerzos pedagógicos como su producción musical le han garantizado un sitio en las páginas de los diccionarios y enciclopedias musicales más conocidas del mundo occidental” (Duque, 1980, p. 11-12).

¹⁰³Frente a la desaparición por encuadramiento que implicaba el no reconocer prácticas rurales y orales, Azula, Rodríguez y León defenderán que “en la obra de los escritores costumbristas, aún ubicada dentro de una “concepción folclórica de la cultura y del lenguaje”, como señala Renán Silva (...) refiriéndose a la obra de Tomás Carrasquilla, se encuentra una fuente privilegiada para la ilustración y descripción de los usos de prácticas musicales en contexto. Desde la perspectiva científica un discurso literario de tal naturaleza no aporta datos, pero sí los que se podrían identificar como referentes de experiencia que, en el presente caso, resultan fundamentales para el análisis” (Azula, Rodríguez, León, 2011, p.10).

expresiones folclóricas mestizas más íntimamente ligadas a la tradición española (Azula, Rodríguez, León, p.63-64).

Uribe Holguín, quien volvió de Europa convencido de lo allí aprendido, comenzaría tarde a experimentar con ritmos populares de los Andes colombianos, sobre todo al darse cuenta de la fuerza tomada por los nacionalismos en la música latinoamericana. Pero su actitud inicial haría parte de una discusión que marcó época y definió actores de gran importancia para la cultura musical del país. Los gobernantes conservadores, defensores de principios como el credo, la lengua y la tradición escrita, se vieron beneficiados por la actitud protoeuropea de Uribe Holguín. Al otro lado estaban quienes sostenían un punto de vista anclado y totalmente identificado con prácticas musicales del país, aun cuando no tuviesen formación suficiente para defender su perspectiva.

En 1910, al tiempo que Uribe Holguín montaba y ejecutaba con la recién fundada orquesta del Conservatorio Nacional repertorio nunca antes escuchado en el país, también eran conocidas las grabaciones de pasillos, bambucos y, por primera vez, del himno nacional, hechas en los Estados Unidos por la *Lira Antioqueña*. El proceso de grabación había sido dirigido por un músico cuya postura contradecía en todo la mirada del director del nuevo Conservatorio: Emilio Murillo.¹⁰⁴ El momento no podía ser más propicio. Corría la década del centenario de la independencia, y la labor que Uribe Holguín y Murillo, cada uno por su cuenta, llevaban a cabo visibilizando la práctica musical del país, mostraba diferencias que sólo se explican ideológicamente. Así divulgasen por medio de la formación, la partitura, o la grabación y la divulgación de la música, las diferencias entre estos dos músicos generaría desde principios de siglo un movimiento que duraría mas de veinte años, el llamado *centenarismo*.

¹⁰⁴Pero Murillo no estaba solo, lo acompañaron “en este período un grupo singular de músicos, entre ellos: Jerónimo Velasco, Arturo Patiño, Jorge Áñez, Luis A. Calvo, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Prisciliano Sastre, Jorge Rubiano, Alberto Urdaneta, Guillermo Quevedo Z., Alberto Castilla, Diógenes Chávez y Alejandro Wills, agrupados bajo el ambiguo calificativo de ‘centenaristas’” (Duque, 2000, p. 169).

55. ZERDA, E. *El cuarteto*. Óleo – Marci de oro. 1919. 1.43 m x 2.47 m.¹⁰⁵

Así pues, mientras que un sujeto formado como compositor y director de orquesta instalaba prácticas de esa música en el país, amparándose en la partitura como dispositivo de la tradición escrita para restringir el acceso a tales instancias, un pianista *aficionado*, que había recibido clases de tiple con Pedro Morales Pino, y que era en Bogotá más reconocido por sus labores como industrial o comerciante¹⁰⁶ que como músico, partía rumbo a los Estados Unidos como pionero en el proceso de reproducción técnica de músicas populares, cosa que nunca había ocurrido:

El mundo cancionero se transformaba. Por fin iban a quedar documentos irrefutables de lo que era una canción popular, de las que no se escribían y despreciaban un tantico los de las academias. Se había inventado el fonógrafo. Edison había conseguido finalmente el 12 de agosto de 1877, reproducir la voz humana. Desde 1897, Berliner lanza el disco horizontal y el gramófono más o menos perfeccionado. Pero puede decirse que no es sino en 1901 cuando la cosa comienza a funcionar a nivel industrial (Restrepo, 1988, p. 532).¹⁰⁷

Murillo no se quedó con divulgar músicas campesinas del país, también tuvo una gran figuración dentro del movimiento sindical del país (al convocar industriales, obreros y artesanos en una Unión

¹⁰⁵En este cuadro aparecen de izquierda a derecha: Gregorio Silva, violonchelo; Leopoldo Carreño, segundo violín; de pie, quien pasa las hojas a la pianista, sin identificar; Lucía Gutiérrez, esposa de Guillermo Uribe Holguín, al piano; otro acompañante y el propio maestro Uribe Holguín interpretando el violín. En: *Revista Lámpara*, No. 79. Litografía Arco. Exxon Colombiana. Bogotá. Junio de 1980. p. 21.

¹⁰⁶Como parte del proceso de organización política de la clase obrera en Bogotá, en agosto de 1909 “Emilio Murillo propuso formar una Unión Obrera que fomentara los intereses de esa clase. La convocatoria tuvo éxito, y el 15 de agosto comenzó a publicarse la Unión Industrial como vocero de la asociación. El periódico, que aparentemente sólo se publicó por un mes, anunció que se dedicaría a la protección de la industria nacional. En las elecciones de noviembre para concejo municipal, la Unión Obrera dio su apoyo a algunos candidatos Republicanos, quienes triunfaron en forma contundente. El apoyo del grupo de Murillo fue al parecer una ventaja, pues los candidatos con las votaciones más altas fueron los apoyados por los Republicanos y la Unión” (Sowell, 2006, p. 222).

¹⁰⁷A lo dicho por Restrepo Duque hay que agregar una tesis sugestiva de Carmen Bernand con respecto al modo como los usos de la oralidad en América Latina variaron radicalmente a comienzos del siglo XX: “En América, y desde el inicio de la Conquista, se cuenta con la presencia de tres formas de oralidad: la inmediata, la que coexiste con la escritura y la que se crea a partir de un texto escrito, oído, recordado y recompuesto. A estas tres formas que justifican el empleo de un término forjado por los especialistas en historia medieval, la “vocalidad”, habría que agregar una cuarta (...) la oralidad reproducible y reinterpretada a partir de grabaciones y difusiones radiofónicas”(Bernand, 2014, p. 25).

Obrera cuya divulgación, aunque efímera, se hizo con el periódico *La Unión Industrial*) e iba a ser reconocido en múltiples instancias de la cultura oficial, no importaba la filiación conservadora o liberal de quienes lo admiraron. Aunque su trabajo musical comenzó desde principios de siglo XX, y con el tiempo iba a presentarlo como un sujeto capacitado para las relaciones públicas, la formación de grupos, además de la transcripción, la recreación, y mas que eso, la composición de piezas musicales de corte virtuosístico en el piano, iban a ser las canciones, donde recoge —y no hay que ocultarlo, también encuadra— repertorios de músicas populares que le valdrán un sitio permanente en el repertorio andino colombiano. A tal punto llegaría el reconocimiento de este músico interesado en la reivindicación de lo musical popular, que en la prensa aparecería durante mucho tiempo, y no pocas veces, idealizado como el más representativo de los músicos del país.

56. GÓMEZ, P. *La voz del terruño*. 1929.

Aunque Murillo fuese de clase alta, en una caricatura del conservador José “Pepe” Gómez iba a aparecer como el personaje central de una agrupación musical campesina. El nombre de esta imagen no puede ser más elocuente: *La voz del terruño*. El desenfado con que es representado, en una actitud corporal desafiante y algo grotesca para mostrar al centro del cuadro un instrumento que no puede ser mas que un tiple, contrasta con la actitud concentrada de los músicos que lo acompañan. Los dos hombres de atrás tocan armónicas del país, también llamadas riolinas, aun hoy

interpretadas en la región de Boyacá, a unísono o a dos voces. Al lado izquierdo, un hombre toca el redoblante, y el gesto de su cara denota sentimientos de alegría o quizás la mueca de alguien que canta. A la derecha alguien toca la chirimía, instrumento cuyo uso era generalizado en los Andes colombianos, y ahora se ha reducido al área rural de un pueblo de Antioquia llamado Girardota.

Esta imagen resume el tránsito que ha tenido el tiple colombiano entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX, habiendo comenzado en espacios proscritos por la clase alta y por la cultura oficial, para luego pasar a ser el acompañante de soldados, arrieros, campesinos y artesanos en el paso de un siglo a otro, donde comenzaría a ser no solo compartido, sino también reconocido por aquellos hombres que tenían acceso a las nuevas dinámicas de la ciudad, fuesen estos ciudadanos, *cachacos* o músicos reconocidos.

Que un hombre como Murillo aparezca representado como campesino, muchos años después de su discusión con Uribe Holguín, da cuenta del modo como sobre la memoria popular encarnada en este instrumento operó un giro de sentido, que lo arrancaría de su parcela originaria para ser, de ahí en más, reconocido como referente de identidad común a lo popular y a lo oficial, como un símbolo de nacionalidad. Resuenan aquí las ideas de Mijail Bajtin sobre el poder efectivo de la parodia en la cultura popular como explicación de por qué un instrumento, confeccionado por las rústicas manos del pueblo, era ahora tomado por quienes antes decían cómo hablar y cómo pensar, sobre todo a esas personas simples que no sabían leer ni escribir.

Un año después, el liberal Ricardo Rendón publicaría una caricatura en la que muestra a Murillo jugando turmequé, y donde compara la postura que se debe tener para lanzar la piedra del tejo hacia el bocín con la de un discóbolo, cargando aun más de sentido su ilustración al cambiar el tejo por un disco en cuyo *label* se lee “Murillo – Bambuco”, en clara alusión al papel que tuvo como promotor de grupos y como pionero de la industria discográfica en Colombia. En la otra mano tiene una cerveza con una etiqueta que dice *Bavaria*, nombre de la industria cervecera más grande y antigua del país, que en ese entonces era propiedad del alemán Leo Kopp, a quien

terminaría vendiéndole la cervecería “La Rosa Blanca” que había heredado de su padre. En Colombia, la expresión “alto turmequé” es ambigua, pues hace mención al juego del tejo y es también una forma de señalar acciones o personas consideradas de clase alta. Murillo no era solamente de clase alta, sino también de gran estatura. Es quizás por eso que Rendón acentúa el doble sentido al nombrar así la caricatura.

57. RENDÓN, R. *Alto Turmequé. El discóbolo*. 1930. Tinta sobre papel. 18.9 x 14 cm.

Se ve entonces como, en representaciones de la naciente industria discográfica, así como de la ya consolidada práctica de la fotografía, iban a fundirse por primera vez lo artesanal heredado del siglo XIX con los usos novedosos de lo industrial como parte de una coyuntura de época. A través de dichos mecanismos se logró dar un paso que no dejaba de ser ambiguo, pues bien podía tratarse del reconocimiento de un fenómeno popular por parte de la cultura oficial, o al contrario nos encontramos con la culminación de un proceso por el cual lo oficial encuadraba memorias de lo popular. El punto es que en medio de estas dos tentativas aparecería el aprovechamiento de las ventajas que la reproductibilidad técnica, más veloz gracias a los mecanismos de la industria y con un mayor alcance en su recepción, ofrecía. El tiple, siendo un instrumento aun hecho a mano,

comenzaría a ver su voz amplificada en un gramófono, su demanda se iba a hacer cada vez mayor, y su imagen aparecería inserta en un sistema de representaciones que, aunque estuviese ahora expandido gracias a la fotografía, seguía asentado en la pintura, el grabado y la caricatura.

Un sujeto con vocación de artesano, aunque inserto en la cultura oficial escrita, como el caricaturista Ricardo Rendón, fue quizás consciente de ello, y movido por dicha conciencia compuso una imagen, que luego sería grabada para ser difundida en un periódico de provincia. Si el proceso en el que una simple pieza descriptiva y cargada de parodia deja ver una serie de indicios y de detalles que impresionan, la composición y el tema de lo pintado nos ponen ante un juego de anacronismos que nos obligan a pensar en la idea de Didi-Huberman de estar parado ante una puerta del tiempo cuando contemplamos cierto tipo de imágenes.

58. RENDÓN, R. *Escena chibcha*. 1930.

En la caricatura de Rendón aparece una montaña sobre cuya cima vigila un santuario católico —hay quienes dirán que es el santuario de Monserrate en Bogotá—, entre la montaña y los personajes que aparecen a medio plano no hay nada, sugiriendo esto un momento congelado o idealizado del relato, en un lugar vacío donde ahora existe una gran ciudad —como quien dice: antes todo era campo—. El asunto es confirmado por el reparto de los personajes, todos ellos investidos con una condición mitológica, aunque tomada de otro escenario: un discóbolo, dos pensadores y un soldado con lanza y escudo, todos alusivos a la cultura griega —hay quienes dirán que es una referencia indirecta al

nombre que recibía la capital de Colombia a principios del siglo XX: ‘Atenas suramericana’—. Por último, en un primer plano, un hombre vestido a la usanza alemana de los siglos XVIII y XIX, coronado de laureles y con gesto adusto —hay quienes dirán que ese sujeto allí representado es Beethoven— toca un instrumento mientras canta un tema inspirado en el instrumento mismo.

Al lado del cantor, en una mesa, una botella negra y un pequeño vaso dejan ver el nivel a que ha llegado un líquido translúcido. Nadie ha dado explicación de por qué Rendón le puso a esta caricatura el nombre de “Escena Chibcha”, cuando dicho referente no aparece por ningún lado. Con el elemento religioso, representado en un templo católico que mira hacia abajo, como un panóptico, desde la cima de una montaña, además del conjunto de imágenes que representan la tradición de la lengua escrita, defendida por gobiernos de filólogos entre el siglo XIX y el siglo XX, Rendón muestra un país que comienza el siglo anclado en tradiciones coloniales, ya alejadas por cien años de vida republicana en la que, tanto campos como poblaciones parecían desiertos en época de guerra. Esta caricatura es elocuente en razón de la contradicción que plantea: por el afán ilustrado de combatir la barbarie con civilización, el país rural se volcó a las ciudades, donde el reconocimiento de ciudadanía sólo fue otorgado a miembros de ese orden oficial que usurpó el espacio del pueblo analfabeta, haciéndose a un botín que ahora parece un préstamo.

La contradicción se acentúa cuando, en primer plano, un agente externo, no solo a la cultura popular sino a la cultura en general del país, canta y hace sonar un instrumento por mucho tiempo negado, mientras se acompaña de una bebida relacionada con lo vicioso y lo inmoral. Más contradictorio aún es que el legado del credo y la lengua escrita sea subvertido por la letra de una canción que, como *Tiplecito de mi vida* de Alejandro Wills, diluye toda perspectiva de lo nacional al identificarse con un instrumento que antes obedecía a muchos nombres, que *sonó* primero afuera de su país de origen gracias a la reproducción industrial en cilindros o en discos, y que de un momento a otro fue el acompañante principal de un repertorio ahora denominado *música de la patria*.

Conclusiones

Este texto ha propuesto una búsqueda de los orígenes del tiple colombiano. Es un relato que parece no haber sido objeto de interés de la cultura oficial. Su construcción involucró nuevos enfoques de la historia, la historia del arte y prácticas etnográficas que permiten otro diálogo con las fuentes. Más que una etnografía, lo que aquí se ha desarrollado es un ejercicio de arqueología que, al articular fuentes visuales para la historia del instrumento, se ha vinculado de manera crítica al relato tradicional del proceso de formación estatal nacional del país.

La explicación de esto coincide con lo que para Ana María Ochoa es indispensable en toda investigación con este carácter. Un análisis sobre músicas populares se basa en tomar lo sonoro como algo que —al igual que la memoria— habita en las personas. Frente a esto, la historia oficial en el estudio de músicas populares se quedó en la adecuación de las fuentes, cayendo en el mal entendido de que solo las partituras o los registros sonoros pueden generar validez al respecto. En este caso, se recurrió a un *corpus* de piezas cuyo rango descriptivo, ajeno a lo sonoro, se caracteriza por la codificación de lo social sonoro a través de lo visual. Esas *otras* fuentes ofrecen una lectura cuyo alcance no se queda en la música o en el tiple como dispositivo que hace posible su acción, sino también en términos de colectivos, de prácticas de intercambio, de distancias entre lo oficial y lo popular, de cómo lo racial adquiere un carácter muy distinto cuando es atravesado por lo mestizo, no quedándose en el juego binario de lo negro y lo blanco.

Sobre un plano tan diverso confluyen sin ningún problema los estudios sobre memoria. El esfuerzo estuvo en localizar, partiendo del diálogo entre subjetividades o colectivos, efecto no buscado por el discurso hegemónico. Dado este punto, no es sólo el componente de lo popular lo que se buscó a través de la memoria, sino también un fenómeno no muy tocado por lo oficial, y cuando se hace, es de manera tangencial, como si de un accesorio se tratara: la música o las músicas en los pueblos. Frente a esto hay que recordar la postura de Julio Mendívil de que el argumento histórico se cierra a sí mismo, pues en su labor de validación de fuentes que ofrezcan un rango

aceptable de validez y de verificabilidad, se olvidan otras expresiones y formas de transmisión en las que se materializan fenómenos sociales ajenos al orden racional del discurso, obligando a la revisión de viejas convenciones en el momento de su re-exposición.

Aunque toda partitura o registro grabado de la música popular entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Colombia, también hace parte de un sistema de representaciones, antes de éstas existieron otras formas entre las músicas populares. Lo visual, acompañado de lo literario, son fuentes que, puestas entre lo popular y lo oficial, dadas las características de los escenarios, los personajes y las acciones descritos, y también por las diferencias entre los perfiles de sus ejecutores —los pintores de época no se consideraban artistas, sólo artesanos, mientras que el sentimiento común a todo cronista era el de un dominio de la lengua escrita llamada literatura—, enriquecieron el tema de investigación emprendido.

El contraste de representaciones del tiple colombiano (crónicas, artículos en publicaciones periódicas, relatos costumbristas, cuentos y apartes de novelas, contrapuestas con acuarelas, óleos, dibujos a lápiz, grabados, caricaturas y fotografías), muestran una dinámica de la cultura popular y de las acciones realizadas alrededor de dicho instrumento que, así no hubiese dejado resultado sonoro alguno, da a entender desde su silencio cómo pudo sonar el país andino en esa época.

Aunque no está enmarcada en estudios de historia reciente, esta investigación hace visible el gran aporte que los estudios de memoria en el análisis de fenómenos, acontecimientos o instancias de largo aliento. Esto quizás justifique su capacidad crítica de la historiografía tradicional. En este caso, el análisis comparado de expresiones y memorias propias de la cultura popular y convenciones integradas al discurso oficial denota la contraposición entre la historia como edificio construido desde el orden hegemónico, y la memoria como algo que no obedece a una construcción definitiva, que no es del todo racional, que no se supedita a tentativas de unificación del discurso.

En ese sentido, la articulación de imágenes con referentes literarios no muestra solamente el modo como lo oficial ha pretendido hacerse a manifestaciones populares, sino también cómo lo

popular ha mantenido la capacidad de generar representaciones a una velocidad y fluidez tal, que escapan de ser abstraídas por el discurso hegemónico de la época. En cierto sentido, la cultura popular desnuda el orden político oficial por medio de representaciones de sujetos iletrados, no reconocidos como ciudadanos, excluidos de instituciones del país regidas por dos poderosas convenciones: el credo católico y la lengua escrita.

De la injerencia de credo y lengua en la vida material del país queda como testimonio la constitución política de 1886, que rigió al país hasta 1991 y a la que ahora quieren volver no pocos actores políticos. Pero el dispositivo ideológico que más efecto e influencia tuvo fue el *Bien decir*. Lo que esta expresión significa se resume básicamente en el acto de hablar como se escribe, punto de refinamiento y escisión de la realidad del país al cual habían llegado los sujetos representativos del orden oficial. En sus ejercicios de redacción de constituciones —7 en el siglo XIX— los ideólogos de turno concordaban en que las instituciones debían ser controladas por sujetos que cultivaran las letras y que, por tanto, garantizaran la aplicación del marco legal.

La religión católica era el mejor respaldo con el que se podía contar, básicamente por el modo como imponían el credo. Credo como ley, lengua escrita como autoridad, dan a entender que eso del *Bien decir* tenía que ver con el aval que las instituciones del orden oficial daban a las prácticas populares si querían existir, como si de bendiciones se tratara. Lo de la bendición lleva a pensar en la construcción del sujeto ideal del *Bien decir*, blanco, letrado, propietario. El catolicismo siempre impuso una convicción conservadora, y esto es literal, de las tradiciones, conveniente al establecimiento y al mismo tiempo excluyente de la masa crítica de la población.

En ese sentido, la música popular de la época en los Andes colombianos, oral, creada y practicada por campesinos pobres y analfabetas, mezclados racialmente, no podía hacer parte del *Bien decir*. Aun así, su no figuración en dicho estamento genera inquietudes que nadie ha sabido asimilar en la historiografía oficial del país ¿por qué se emprendió la nacionalización de lo popular, a pesar de ser algo antes mal visto? ¿cómo y por qué un conjunto de fenómenos de raíz netamente

oral popular, entre ellos el tiple, termina volviéndose *patrimonio nacional*? Los estudios de memoria intervienen aquí, ya no para pensar en términos de historia y memoria, sino entre la historia y la memoria, en claro paralelo con la contraposición ilustrada de *civilización o barbarie*.

En las representaciones visuales de la música, aun dado su carácter silencioso, se muestra cómo sonaba ese país, de una manera muy específica y con un carácter muy definido. Esas fuentes eran avaladas por el estamento oficial, a pesar de que en los escenarios descritos aparecieran detalles propiamente populares. En la construcción del relato de un instrumento musical a partir de estas imágenes se aprecia cómo estos detalles adquirirían un protagonismo cada vez mayor.

Basta recordar la descripción de escenarios proscritos o clandestinos: la noche en la pintura de Brown, la borrachera en la pintura de Lemoyne, el carácter inclusivo de lo público en varias imágenes, la indumentaria rural y hecha para el trabajo físico, y la diversificación de escenarios cerrados a la intimidad de ambas clases, la parodia como estrategia de sociabilidad, la auto-caricaturización y la idealización de lo popular, la expansión territorial, con rasgos socioculturales distintos al mestizo andino en los llanos orientales o en la vertiente del pacífico, agregando al mestizaje racial la mezcla religiosa, expresada en las dos figuras del entierro de un niño en el valle de Tenza, en apariencia ceremonias católicas, pero atravesadas por motivos indígenas y negros de fiesta ritual, con una connotación innegablemente profana.

Estas imágenes plantean escenarios que, a ojos de ese entonces, no debían existir, y que ahora vistas parece que en verdad nunca hubiesen existido para la historia oficial. La discusión que ofrecen oscila entre el modo como las personas usaban los lugares y el modo como la historiografía oficial fue construyendo un orden temporal del discurso, que excluiría de plano las representaciones que acompañan esta tesis como fuentes críticas, llegando incluso a abstraerlas de su carga afectiva, colectiva y al fin popular, para integrarlas como patrimonio a su propio sistema de representaciones.

Era quizás la invulnerabilidad al paso del tiempo, como rasgo implícito y común a dichas imágenes, lo que resultaba atractivo a las tentativas de encuadramiento del discurso oficial. Las

posibilidades que dicho cuerpo de representaciones ofrecía pasaban por darle al orden dominante la posibilidad de actualizarse, de darle mayor densidad a su presente. Pero los ojos de la cultura oficial no podían posarse en escenarios y prácticas sociales excluidos, como los del pueblo. En este punto hay que concluir que lo buscado en lo popular por parte de lo oficial, fuese para neutralizar su fuerza de acción por medio de la abstracción ideológica, o para actualizar su propio sistema de convenciones, otorgaba densidad al presente solamente si dichas representaciones eran tomadas como acciones, objetos o lugares de memoria.

En ese sentido, el punto de vista que quizás tuvo mayor importancia en esta tesis es el “Encuadramiento de la memoria”, categoría acuñada por el francés Henry Rousso para referirse a procesos y dispositivos usados por el orden oficial para hacerse a una memoria arrebatándola a otras instancias, como los grupos subalternos o la cultura popular. Que haya gran cantidad de representaciones visuales del tiple colombiano, encuadradas según el propósito buscado por la cultura oficial no significa que se haya podido romper el vínculo de este objeto con la cultura popular, ni matizar su contraposición a un ideal hegemónico de la representación.

Ante esta paradoja, lo que es mostrado en primera instancia por la cultura oficial como un proceso de asimilación de representaciones ajenas, instala una segunda etapa en el análisis para esta tesis, consistente en describir cómo las representaciones de la cultura popular desencuadran cuanto intento oficial de apoderarse del componente de memoria que las caracteriza. La ideología oficial nunca estuvo ahí cuando aparecieron dichas representaciones, porque quienes pretendían apropiarse de dichos escenarios por medio de dispositivos de la cultura escrita, nunca contaron con el tiempo como fenómeno que sometería a corrosión y desgaste todo aquello entonces encuadrado.

En el caso de las representaciones aquí abordadas del tiple colombiano, fueron muchas las intenciones descriptivas halladas. Desde incipientes etnografías o cuadros donde el instrumento aparece acompañando reuniones de tipos humanos específicos, hasta representaciones donde se explica el correcto modo de tocarlo, pasando por cuadros de parodia como la caricatura, o de

reconocimiento como las fotografías de las primeras agrupaciones de cuerdas andinas colombianas, se da cuenta de un proceso con el que la historia oficial se hizo en el siglo XX a parte del legado popular decimonónico del instrumento, al tiempo que nos encontramos frente a una característica de toda imagen que es tomada con mucha cautela en la investigación histórica: el anacronismo.

Es de advertir que el anacronismo es una *bestia negra* para cualquier investigación. Sin embargo, aquí se corre el riesgo de plantearlo como un fenómeno positivo desde la perspectiva de Georges Didi-Huberman, presentando las fuentes visuales como representaciones congeladas, puestas en un lugar del tiempo, en un momento determinado, que muestran algo que sucedió en ese momento y son resumen de otras acciones de la cultura popular entre los siglos XIX y XX en Colombia. Lo que en este texto se ha defendido es un estatuto actualizado de validez para estas representaciones, con todo y su condición anacrónica. Además de mantenerse, hacen visible un escenario que, aunque ya no existe, habla de sociabilidades alrededor de prácticas populares, presentando otra perspectiva de la relación mantenida con lo oficial desde su condición misma de *cuadros*, donde la tensión entre encuadramiento y desencuadramiento es una acción de memoria.

Pensar en imágenes como estas, en términos de anacronismo, es pensar que estamos ante un tiempo que nos recuerda cómo la gente se dejaba retratar, mostrando además cómo, en el mismo silencio del cuadro, lo sonoro es un indicio de cómo la gente se dejaba habitar por él. El aporte de este texto se halla justo en esa paradoja: hay cosas que se resuelven con más facilidad para la música partiendo del silencio de una representación visual antes que de partituras o registros sonoros. He ahí la fuerza de las representaciones visuales como fuentes ya no sólo para una memoria que reivindique el carácter popular antes que nacional del tiple colombiano. Con este ejercicio también se ha llevado a cabo otra forma de contar la historia del país, intentando un relato exento de nacionalismos, en el que se defina la cultura popular como protagonista en la construcción de estamentos o símbolos con los cuales nos identificáramos en el siglo XX, y ahora en este siglo.

Bibliografía

- ÁLVAREZ Olivares, Juliana. *Del hacer al poder. Artesanos en Medellín. 1854-1880*. En: ALMARIO, Oscar (coordinador). *Los sujetos colectivos en la formación del Estado nacional colombiano*. Dirección de Investigaciones. Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín. Medellín. 2007.
- ANCÍZAR, Manuel. *Expedición de Alpha*. Biblioteca Banco Popular. Volumen 7. Bogotá. 1984.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México. 2005.
- ARRIAGA, Gerardo. *Ayer fue y hoy es mañana*. En: Dossier 'La Guitarra', Revista Scherzo, año XXIX, N° 302. Madrid.
- AZULA, maría del Pilar, RODRÍGUEZ, Martha Enna, LEÓN, Luis Fernando. *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*. Universidad de los Andes. Bogotá. 2011.
- BAJTIN, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial. Madrid. 2003.
- BARNEY Cabrera, Eugenio. *Ramón Torres Méndez. Romanticismo y realidad*. En: BARNEY Cabrera, Eugenio. *El arte en Colombia, temas de ayer y de hoy*. Ediciones Fondo Cultural Cafetero. Bogotá. 1980.
- BAUMAN, Richard. *Story, Performance and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge University Press. New York. 1986.
- BEDOYA, Samuel. *Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuestas para una investigación inter-regional integrada*. En: Revista A Contratiempo. N°1. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1987.
- BELMONT, Nicole. "Superstición y religion popular en las sociedades occidentales". En: Izard, Michel; Smith, Pierre (Compiladores) "La Función Simbólica". Ediciones Júcar. Madrid. 1989.

- BENJAMIN, Walter. *La Fotografía*. Editorial Pretextos. Valencia. 2008.
- BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Editorial Itaca. México. 2003.
- BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Fundación de Música. Bogotá. 2000.
- BERMÚDEZ, Egberto. Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900). Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D. C. Universidad Nacional de Colombia. 2011. No. 21.
- BERMÚDEZ, Egberto. *Un siglo de música en Colombia ¿entre nacionalismo y universalismo?* <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/un-siglo-de-musica-en-colombia>
- BERNAL Martínez, Manuel. *Cuerdas más, cuerdas menos Una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana*. Tesis de grado sin publicar. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. 2003.
- BERNAND, Carmen. *Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (Siglo XVI – XIX)*. Historia Crítica 54. Septiembre-diciembre 2014. Universidad de los Andes. Bogotá.
- BEUTLER, Gisela. *Estudios sobre el Romancero Español en Colombia*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. 1977.
- BHABHA, Homi K. (Comp.). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Siglo XXI editores Argentina. Buenos Aires. 2010.
- BONILLA, Víctor Daniel. *Siervos de Dios y amos de indios. El Estado y la misión capuchina en el Putumayo*. Ediciones Tercer Mundo. Bogotá. 1968.
- BORDAS. Cristina. *Un objeto sonoro y social*. En: Dossier “La Guitarra”, Revista Scherzo, año XXIX, N° 302. Madrid.

- BORJA Gómez, Jaime Humberto. *Entre tiendas y conciertos. Las artes y los oficios en la cultura colonial*. En: Revista “Credencial Historia”. 309. Banco de la República. Bogotá. 2015.
- BOTERO Guerra, Camilo. *Casos y Cosas de Medellín. Un héroe de los de dura cerviz*. En: *El Repertorio, Revista Mensual Ilustrada*. Serie 1. Número 5. Medellín, octubre de 1896. Edición facsimilar de la Colección Autores Antioqueños. N° 137. Gobernación de Antioquia. Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia. Medellín. 2004.
- BOTERO Herrera, Fernando. *La industrialización en Antioquia. Génesis y consolidación. 1900-1930*. Hombre Nuevo Editores. Colección Historia. Medellín. 2003.
- BOURDIEU Pierre *¿Qué significa hablar?* Ediciones Akal. Madrid. 2001.
- BRENAN, Timothy. *La nostalgia nacional de la forma*. En: BHABHA, Homi K. (Comp.). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2010.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Siglo XXI. México. 1981.
- CABALLERO, Lucas. *Memorias de la guerra de los mil días*. El Áncora Editores, Punto de Lectura. Bogotá. 2006.
- CAICEDO rojas, José. *El tiple. Apuntes de ranchería*. Editorial Bedout. Medellín. 1973.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro y BURUCÚA, José Emilio. *Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur*. En: GUERRA, François-Xavier y ANNINO, Antonio. *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica. México. 2003.
- CARRASQUILLA, Francisco de Paula (Seudónimo). *El músico de cuerda*. Revista Musical. N° 2 y 3. Medellín. 1900.
- CARRASQUILLA, Tomás. *Grandeza*. En: *Obras completas*. Tomo primero. Editorial Bedout. Medellín. 1958.

- CARVAJAL Castrillón, Juliana. *El manco Arango, de Hatoviejo a la ciudad del dolor*. Revista Huellas de ciudad. N° 15. Bello. 2013-2014.
- CASTRO Carvajal, Beatriz (Editora). *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Editorial Norma. Bogotá. 1996.
- COLMENARES, Germán. *Las convenciones contra la cultura, ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. La Carreta Editores. Medellín. 2008.
- CORDOVEZ Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Biblioteca Clásica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1978.
- CUESTA, Rómulo. *Tomás*. Edición a cargo de Álvaro Gärtner. Auspicio del Grupo de Apoyo a las Danzas del Ingrumá. Riosucio, Caldas. Multigráfica Ltda. Medellín. 2000.
- D’ALEMAN, TELÉSFORO. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple*. Imprenta de Medardo Rivas. Bogotá. 1877.
- D’ALEMAN, Telésforo. *Método Completo para aprender con perfección a tocar la Bandola*. Almacén “La Lira”.; Bogotá. 1877. Biblioteca Nacional de Colombia. Recurso electrónico.
- D’ALEMAN, T. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple*; Imprenta de Medardo Rivas. Bogotá. 1885. Biblioteca Nacional de Colombia. Copia de facsimilar.
- D’ALEMAN, Eugenio Telésforo. *Método moderno para aprender a tocar con perfección la Bandola o bandurria de cinco y seis órdenes de cuerdas*, Bogotá: Librería Americana, 1909.
- DEAS, Malcolm; SÁNCHEZ, Efraín; MARTÍNEZ, Aída. *Tipos y costumbres de la Nueva Granada, Colección de Pinturas y Diario de Joseph Brown*. Fondo Cultural Cafetero. Bogotá. 1989.
- DEAS, Malcolm. *Del poder y la gramática. Y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Taurus, Bogotá. 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la Histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Sâlpêtrière*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2007.

- DIDI-HUBERMAN Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial Editores. Buenos Aires. 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2006.
- DUQUE, Ellie Anne. *La Música en las Publicaciones Periódicas Colombianas del Siglo XIX (1848-1860)*. Fundación de Música. Banco de la República. Bogotá. 1998.
- DUQUE, Ellie Anne. *En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)*. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/45038/1/46830-227299-1-SM.pdf>. 2000.
- DUQUE, Eliana. *Guillermo Uribe Holguín y sus “300 trozos en el sentimiento popular”*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. 1980.
- EL ARTE EN SURAMERICANA, catálogo colección de arte. Suramericana de Seguros. Medellín. 1994.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. México. 1987.
- GILPIN, William. *Tres Ensayos sobre la Belleza Pintoresca*. Abada editores. Madrid. 2004.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1989. p. 143.
- GONZÁLEZ, Beatriz. *Una confrontación de miradas. Ramón Torres Méndez y Edward Walhouse Mark*. Banco de la República, Área Cultural. Cali. 1990.
- GONZÁLEZ. Beatriz. *Visiones Paródicas: Risas, Demonios, Jocosidades y Caricaturas*. Universidad de los Andes. Bogotá. Revista de Estudios Sociales. N°30. 2008.
- GONZÁLEZ, Beatriz: *Salvador Presas y Alfredo Greñas. El Fígaro, El Zancudo y la Libertad de prensa*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/la-caricatura-en-colombia/texto11.html>. 2010.

GONZÁLEZ Bernaldo, Pilar. Pedagogía societaria y aprendizaje de la nación en el Río de la Plata. En GUERRA, François Xavier, y ANNINO, Antonio. Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX. Fondo de Cultura Económica. México. 2003.

GROOT, José Manuel. La tienda de don Antuco. En: Cuadros de Costumbres. Carvajal. Cali. 1969. p.104-105.

GUTIÉRREZ, Benigno. De todo el maíz. Colección de autores antioqueños. Medellín. 1984.

GUTIÉRREZ, Benigno. *Gente Maicera. Mosaico de Antioquia la grande*. Editorial Bedout. Medellín. 1950. P. 307.

GUTIÉRREZ de Alba, José María. Impresiones de Un viaje a América. Edición digital. Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=335&fltcats%5B%5D=Fiestas+y+costumbres&&>. 1883.

HERRERA Correa, Carlos Mario. *Narrativas y lógicas de una memoria mestiza*. En: Boletín de Antropología. Vol. 19. N° 36. Universidad de Antioquia. Medellín. 2005.

HISTORIA DE LA CARICATURA EN COLOMBIA. Volumen 5, Bogotá en caricatura. Banco de la República. Bogotá. 1988.

HISTORIA DE LA CARICATURA EN COLOMBIA. Volumen 2. Pepe Gómez. Banco de la República. Bogotá. 1987.

JARAMILLO Castillo, Carlos Eduardo. Las juanas de la revolución. El papel de las mujeres y los niños en la Guerra de los Mil Días. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura¹⁵. Bogotá. 1987.

JIMÉNEZ, Orián. *El frenesí del vulgo. Fiestas, juegos y bailes en la sociedad colonial*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín. 2007.

KÖNIG, Hans-Joachim. *Discurso de identidad, Estado-nación y ciudadanía en América Latina: viejos problemas – nuevos enfoques y dimensiones*. En: *Historia y Sociedad*. N°11. Escuela de

Historia, Facultad de Ciencias Humanas Y Económicas. Universidad Nacional de Colombia. Medellín. 2005.

KUHN, Thomas S. *La Estructura de las Revoluciones Científicas*. Fondo de Cultura Económica. Santafé de Bogotá. 1992.

LEMOYNE, Augusto. *Viajes y estancias en América del Sur, La Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el istmo de Panamá*. Editorial Centro-Instituto gráfico. Bogotá. 1945.

LEVY, Kurt. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Editorial Bedout. Medellín. 1958.

LONDOÑO, Patricia (curadora). *América exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*. Obras sobre papel. Colecciones de la Banca Central. Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela; Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá. 2004.

LONDOÑO Vega, Patricia. *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Banco de la República. Bogotá. 2008.

LONDOÑO Vélez, Santiago. *Historia de la Pintura y del Grabado en Antioquia*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín. 1995.

LONDOÑO Vélez, Santiago. *Testigo ocular. La fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Editorial Universidad de Antioquia. Biblioteca Pública Piloto. Medellín. 2009.

LORDUY, Luis Carlos. *Los artesanos músicos de Cartagena 1900-1930*. Revista A Contratiempo N° 23. Bogotá. 2014. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23/nuevas-manos/los-artesanos-msicos-de-cartagena-1900-1930.html>

MARTÍNEZ, Frederic. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos. Bogotá. 2001.

MARULANDA, Octavio. *Folklore y cultura general*. Ediciones Instituto Popular de Cultura. Cali. 1973.

- MAYA Restrepo, Luz Adriana. *Ideologías del blanqueamiento en Antioquia y formas del racismo asimilacionista*. En: *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Museo de Antioquia, Universidad de los Andes. Medellín. 2015.
- MAYOR Mora, Alberto. *Los artesanos de Medellín*. En: *Historia de Medellín*. Tomo I. Medellín. Suramericana. 1997.
- MENDÍVIL, Julio. *La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva ayacuchana*. En: *Revista Musical Chilena*. Año LVI. Julio-Diciembre 2002. N°198.
- NORA, Pierre. ENTRE MEMORIA E HISTORIA: LA PROBLEMÁTICA DE LOS LUGARES. En: Nora, Pierre (dir); *Les lieux de la memoire; 1: La République*. París, Gallimard, 1984, p 17. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina. Profesor Fernando Jumar C.U.R.Z.A. Universidad Nacional del Comahue.
- ORTÍZ, Milena. *Mercado público, tiendas de trato y ventas ambulantes. Centros de provisión urbana de Bogotá en la primera mitad del siglo XIX*. Museo Nacional de Colombia, Cuadernos de curaduría. Novena edición. Bogotá. 2009.
- MONTOYA, Wenceslao. *Trovando con el Diablo*. En: *Antología del Cuento Antioqueño*. Editorial Popular Panamericana. Lima. 1961.
- MORNER, Magnus. *El comercio en Antioquia alrededor de 1830 según un observador sueco*. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Vol. 2. N°2. 1964.
- OBREGÓN, Elkin. Ricardo Rendón: *Retratista y caricaturista implacable*. Consultado en: <http://www.banrepcultural.org/node/32883>.
- OBREGÓN, Elkin. *Rescates, vejeces del cancionero colombiano*. Proyecto Editorial San Matías. Medellín. 2009.
- OCHOA, Ana María. *Tradición, género y nación en el bambuco*. Revista A Contratiempo N.º 9. Ministerio de Cultura. Bogotá. 1999.

- OCHOA Gauthier, Ana María. *Aurality. Listening & Knowledge in nineteenth – century Colombia*. Duke University Press. Durham and London. 2014.
- ORTEGA Ricaurte, José Vicente, FERRO Antonio. *La Gruta Simbólica y Reminiscencias del Ingenio y la Bohemia en Bogotá*. Editorial Minerva. Bogotá. 1952.
- OSORIO, Iván Darío. *Historia del Sindicalismo*. En: MELO, Jorge Orlando (Director general). *Historia de Antioquia*. Editorial Presencia, Suramericana de Seguros. Medellín. 1988.
- PARDO Tovar, Andrés; BERMÚDEZ Silva, Jesús. *La Guitarrería popular de Chiquinquirá*. Universidad Nacional de Colombia. Conservatorio Nacional de Música. Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (Cedefim). Bogotá. 1963.
- POSADA Tamayo, Simón. *Harry Warner, el equilibrista que 'camino' sobre Bogotá*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12305453>. 2012.
- PRATT, Ray. *Rhythm and Resistance. Explorations in the Political Uses of Popular Music*. Praeger publishers. New York. 1990.
- PRATS, Lorenç. *Antropología y patrimonio*. Editorial Ariel. Barcelona. 1997.
- PUERTA Zuluaga, David. *Los Caminos del Tiple*. Ediciones AMP. Bogotá. 1988.
- RANCIERE, Jacques. *Figuras de la historia*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires. 2013.
- RESTREPO, Antonio José. *Cancionero de Antioquia*. Editorial Bedout. Medellín. 1971.
- RESTREPO Arango, María Luisa. *En busca de un ideal. Los intelectuales antioqueños en la formación de la vida cultural de una época. 1900-1915*. Historia y Sociedad 11. Universidad Nacional de Colombia –Sede Medellín-. Medellín. 2005.
- RESTREPO Duque, Hernán. *La Gran Crónica de Julio Flórez*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1972.
- RESTREPO Duque, Hernán. *Música popular*. En: MELO, Jorge Orlando (Director general). *Historia de Antioquia*. Editorial Presencia, Suramericana de Seguros. Medellín. 1988.

RESTREPO Duque, Hernán. A mí cánteme un bambuco. Colección Autores Antioqueños, Extensión Cultural, Secretaría de Educación y Cultura, Gobernación de Antioquia. Medellín. 1986.

REVISTA “Miscelánea de Antioquia”. *Un baile en Medellín*. Sección Colaboradores. Medellín, 9 de julio de 1857. p. 132.

RICO Salazar. La Canción Colombiana, su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes. Medellín. 2004

RIVADENEIRA Velásquez, Ricardo. *Gabinetes fotográficos: Dispositivos, oficios y prácticas comerciales*. En: *Arte en Colombia. Los inicios de la fotografía en Colombia*. Revista Credencial Historia. Edición 313. Coleccionable. Bogotá. Enero de 2016.

RIVERA, José Eustasio. *La Vorágine*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá. 1946.

RODRÍGUEZ Jiménez, Pablo. *La familia en la pintura colombiana del siglo XIX*. En: Revista Credencial Historia: *Arte en Colombia. Arte Heroico y pintura de familia*. Edición 311. Banco de la República. Bogotá. 2015.

RODRÍGUEZ Álvarez, Luis Carlos. *Las músicas de la guerra y la política: Algunos datos para la historia del caso colombiano en el siglo XIX*. En: Cuestiones. Revista de la Escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Año 2 N° 3. Bucaramanga.

ROUBINA, Eugenia. *Fuentes iconográficas en el Estudio de las Prácticas instrumentales en la Música popular Novohispana del siglo XVIII*. Cátedra de Artes N.º 4. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. 2007.

ROUSSO, Henry. *The Vichy's Syndrome*. Harvard University Press. 1991. Cambridge, Massachusetts; London, England.

RUEDA, José Olinto. *Síntesis de la historia de los censos en Colombia*. En: *Magazín ib de la gestión estadística*. N° 6. Bogotá. 2013.

RUBIANO Vargas, Roberto, RODA, Marcos. *Fotografía colombiana contemporánea*. Taller La Huella. Carlos Valencia Editores. Bogotá. 1978.

SANABRIA Tapias, Daniel Enrique. *Aportes para un estudio sobre la circulación y el negocio de los instrumentos musicales de cuerda pulsada en Bogotá*. Revista A Contratiempo. N° 24. Bogotá. 2014. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-24/articulos/aportes-para-un-estudio-sobre-la-circulacin-y-el-negocio-de-los-instrumentos-musicales-de-cuerda-pul.html>

SÁNCHEZ Cabra, Efraín. *La imagen de la nación en el siglo XIX. Pintores de lo cotidiano y de lo extraordinario*. Revista Credencial Historia “Arte, Paisaje y Nación”. Banco de la República. 2015.

SÁNCHEZ, Efraín. *Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres*. En: Boletín cultural y bibliográfico, Vol. 28, N°28, 1991. Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República. Bogotá 1991.

SERRANO, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia*. Museo de Arte Moderno. Villegas Editores. Bogotá. 1983.

SOWELL, David. *Artesanos y política en Bogotá*. Ediciones Pensamiento Crítico. Editorial Círculo de Lectura Alternativa Ltda. Bogotá. 2006.

SUÁREZ, Eleuterio. *Método fácil para aprender los tonos en el tiple*. Imprenta de la Prensa. Bogotá. 1869.

THOMPSON, E. P. *Tradición, Revuelta y Consciencia de Clases*. Editorial Crítica. Barcelona. 1984.

THOMPSON, E. P. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Editorial Crítica. Barcelona. 1989.

TIRADO Mejía, Álvaro. *Aspectos Sociales de las Guerras Civiles en Colombia*. Colección de Autores Antioqueños. Medellín. 1995.

- TRUJILLO, Gabriel (Investigación y arreglos). *La guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia, tomado del cuaderno de guitarra de doña Carmen Caycedo*. Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Publicación N° 2. Bogotá. 1990.
- VELÁSQUEZ, Juan Fernando. *Los ecos de la villa. La música en los periódicos y revistas de Medellín*. Alcaldía de Medellín, Tragaluz editores. Medellín. 2012.
- VILLEGAS, Fernando. *El costumbrismo americano. El caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica*. En *Anales del Museo de América*. Madrid. 2012.
- VITERI, José. *Método completo para aprender a tocar tiple i [sic] bandola sin necesidad de maestro*. Imprenta de Nicolás Pontón i [sic] compañía. Bogotá. 1867. Copia de facsimilar del centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.
- VON DER WALDE, Erna. El “Cuadro de Costumbres” y el Proyecto Hispano-Católico de Unificación Nacional en Colombia. En: *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. CLXXXIII, Madrid. Marzo-Abril. 2007.
- WILDE, Guillermo. *El enigma sonoro de Trinidad. Ensayo de etnomusicología histórica*. Revista *Resonancias* N°23. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. 2008.
- ZAPATA Cuencar, Heriberto. *Pelón Santamarta 1867-1967. Vida, andanzas y canciones del autor de “Antioqueñita”*. Editorial Granamérica. Medellín. 1966.

Imágenes

1. MINGUET, P. De izquierda a derecha: tiple (pequeña guitarra), bandola, cítara, and bandurria. *Reglas y Advertencias Generales que enseñan el Modo de Tañer todos los Instrumentos mejores y más usuales*. Carátula. 1753. En: BERMÚDEZ, Egberto. *Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900)*. Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D. C. Universidad Nacional de Colombia. 2011. No. 21. p. 159.
2. CASTILLO J./ BROWN J. (Atribuido). *Músicos ambulantes en las calles de Bogotá a la luz de la luna*. 1835. Acuarela. 28.1 x 36.5 cm. En: *Tipos y costumbres de la Nueva Granada, Colección de Pinturas y Diario de Joseph Brown*. Malcolm Deas, Efraín Sánchez, Aída Martínez. Fondo Cultural Cafetero. Bogotá. 1989. p. 134.
3. GROOT, J. Lemoyne, A. (Atribuido). *Tienda*. 1835. Acuarela sobre papel. Museo Nacional de Colombia. Reg. 5499.
4. MARK, E. *Tipos populares del mercado de Guaduas*. 1846. Acuarela-lápiz. 12.3 x 17.4 cm. Banco de la República. N° de registro APO073.
5. BARBANT, G. *Danza del Bambuco en la aldea del Bordo*. 1876. Grabado. En: *América Pintoresca. Descripción de Viajes al Nuevo Continente a través de 392 grabados*. El Áncora editores. Tercera edición. Bogotá. 1987. p. 57.
6. TORRES, R. *Baile de campesinos (Sabana de Bogotá)*. 1852. Litografía. 26 x 33 cm. Museo Nacional de Colombia. Registro 3765.
7. TORRES, R. *El bambuco*. Sin fecha. Dibujo a lápiz. (Luego coloreado y reproducido litográficamente). 21 x 32 cm. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá. Tomado de VELÁSQUEZ Toro, Magdala (Dirección académica). *Las mujeres en la historia de Colombia, Tomo III, mujeres y cultura*. Láminas intermedias.
8. TORRES, R. *El tiple*. Acuarela. 1849. Litografía hecha sobre el dibujo.

9. TORRES, R. *Entierro de un niño (Valle de Tenza)*. Acuarela. 1852. 26 x 33 cm. Colección del Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Identificador 63.
10. GUTIÉRREZ DE ALBA, J. *La fiesta del angelito. Indios conduciendo el cadáver de un niño al cementerio, después de muchos días de baile*. Recuperado de <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=335&fltcats%5B%5D=Fiestas+y+costumbres&&>. Lámina 58. Tomo 11.1883.
11. TORRES, R. *Romería a Chiquinquirá*. Acuarela. 26 x 33 cm. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Identificador 55.
12. RIOU, E. *En el pueblo del Bordo (Patía)*. 1868. Grabado. Biblioteca Luis Ángel Arango. Miscelánea 232. Tomado de CASTRO Carvajal, Beatriz (Editora). *Historia de la Vida Cotidiana en Colombia*. Colección Vitral, Editorial Norma. Bogotá. 1996. Lámina entre p. 226 y 227.
13. TORRES, R. *El torbellino, baile en tierra caliente*. 1850. Dibujo a lápiz. Museo Nacional de Colombia. Registro 1147.
14. PAZ, M. *Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá*. 1855. Acuarela. Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá. Comisión Corográfica. Tomado de VELÁSQUEZ Toro, Magdala (Dirección académica). *Las mujeres en la historia de Colombia, Tomo III, mujeres y cultura*. Láminas intermedias.
15. FERNÁNDEZ, C. *Tipos blanco e indio mestizo. Tundama*. Acuarela. 1855. Láminas de la Comisión Corográfica. Biblioteca Nacional de Colombia.
16. PAZ, M. *Indias Sálivas bailando, provincia de Casanare*. Acuarela. 1853. Láminas de la Comisión Corográfica. Biblioteca Nacional de Colombia.
17. GROOT, J. *Bailes de antaño - bailes de ogaño*. Caricatura aparecida en “Matachines Ilustrados”, febrero 19 de 1855. En: *Historia de la caricatura en Colombia. Volumen 5, Bogotá en caricatura*. Banco de la República. Bogotá. 1988. p.65.

18. GÓMEZ, P. *Víctor Martínez Rivas*. Tinta sobre papel. 20x14 cm. 1929. En: *Historia de la Caricatura en Colombia, Volumen 2*. Pepe Gómez. Banco de la República. Bogotá.1987. p. 71.
19. GÓMEZ, P. *José Joaquín Casas*. Tinta sobre papel. milano. 25x16 cm. 1929. En: *Historia de la Caricatura en Colombia, Volumen 2*, Pepe Gómez. Banco de la República. Bogotá. 1987. p.74.
20. GREÑAS, A. Reunión de personajes ilustres.
21. TORRES, R. *Una mesa de juego*. Ca. 1850. Acuarela y lápiz compuesto sobre papel de fabricación industrial. Museo Nacional de Colombia. 23 x 29.2 cm.
22. ANÓNIMO. *Grupo masculino*. 1867. Copia en albúmina. 8.2 x 5.2 cm. Propiedad F. Gil Tovar, Bogotá. En: SERRANO, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia*. Museo de Arte Moderno. Villegas Editores. Bogotá. 1983. p. 84.
23. CANO, F. *Grabado*. En: *El Repertorio, Revista Mensual Ilustrada*. Serie 1. Número 5. Medellín, octubre de 1896. Edición facsimilar de la Colección Autores Antioqueños. N° 137. Gobernación de Antioquia. Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia. Medellín. 2004. p. 149.
24. CANO, F. *Estudio del pintor*. Óleo. 42x59 cm. 1885. Colección particular.
25. GREÑAS, A. *El Usurero*. Xilografía 1: 13.6 x 15.7 cm. En: *Historia de la Caricatura en Colombia, Volumen 5, Bogotá en caricatura*. Banco de la República. Bogotá. 1987. p. 193.
26. GÓMEZ, P. *Gente de fuera*. Xilografía. 23.5 X 17 cm. 1919. En: *Historia de la Caricatura en Colombia, Volumen 5, Bogotá en Caricatura*. Banco de la República.1988. p. 191.
27. *Bandola de Nicolás Ramos -1871-*. Colección privada. En: Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*. Fundación de Música, Bogotá, 2000. p. 197.
28. D’ALEMAN, T. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple*. Imprenta de Medardo Rivas, Bogotá. 1877. Copia de facsimilar. Biblioteca Nacional de Colombia.
29. D’ALEMAN, E. *Método moderno para aprender a tocar con la bandola o bandurria de cinco y seis órdenes de cuerdas*. Librería Americana. Bogotá. 1907. p. 4.

30. D'ALEMAN, T. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple*. Imprenta de Medardo Rivas. Bogotá. 1885. Biblioteca Nacional de Colombia. Copia de facsimilar.
31. D'ALEMAN, Telésforo. *Método Completo para aprender con perfección a tocar la Bandola*. Almacén “La Lira”; Bogotá. 1877. Biblioteca Nacional de Colombia. Recurso electrónico.
32. RESTREPO, P. *Serenata*. 1890. Tarjeta estereoscópica. Colección Biblioteca Pública Piloto. Reg. BPP-F-002-0144.
33. MONTOYA, G. *El maestro Rivilla*. Acuarela. 31x27 cm. 1897. En: *El arte en Suramericana, catálogo colección de arte. Suramericana de Seguros*. Medellín. 1994. p. 50.
34. CARVAJAL, G. *Típicas*, 1945. En: *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Universidad de los Andes, Museo de Antioquia. Catálogo. Medellín. 2015. p. 176.
35. LONGAS, H. *Copleros*.
36. RENDÓN, R. *Cuchilleros*.
37. CARVAJAL, G. *Fiestas del maíz, Sonsón, 1945*. En: *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Universidad de los Andes, Museo de Antioquia. Catálogo. Medellín. 2015. p. 176.
38. ROZZO. *Guerrilla liberal de Zipaquirá durante la Guerra de los Mil Días, 1901*. En: RUBIANO Vargas, Roberto, RODA, Marcos. *Fotografía colombiana contemporánea*. Taller La Huella. Carlos Valencia Editores. Bogotá. 1978. p. 135.
39. ANONIMO. *Nemesio Correa*. 1882. Ferrotipo. 7.4 x 4.8 cm. Propiedad de Magola Acevedo de Acevedo, Bogotá. En: SERRANO, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia*. p. 63.
40. DE LA CALLE, B. *Danza Gavota*. 1905. 20x25cm. Colección Biblioteca Pública Piloto. Reg. BPP-F-011-0840.
41. ANÓNIMO. *Pedro Morales Pino en su habitación*. Revista Ilustrada I (nov. 1898) p. 90. Colección privada.
42. ANÓNIMO. *Carte de visite, Lira Colombiana, New York*. 1903. Tomado de: BERMÚDEZ, Egberto. *The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900)*. Ensayos.

Historia y teoría del arte, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2011, No. 21, pp. 151-180.

43. ANÓNIMO. *Lira Antioqueña en Nueva York*. En: *The Cadenza, Magazine Musical*. Noviembre 10 de 1910, Kansas City, Volumen XVII, N°5, p.10. Tomado de: RICO Salazar. *La Canción Colombiana, su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*. Medellín. 2004. p. 108.
44. ANÓNIMO. *Murga de "cachacos" bogotanos, dirigida por Eduardo Echeverría*. En: ORTEGA Ricaurte, José Vicente, FERRO Antonio. *La Gruta Simbólica y Reminiscencias del Ingenio y la Bohemia en Bogotá*. Editorial Minerva. Bogotá. 1952. p. 38.
45. DE LA CALLE, B. *Pedro León Franco* [Pelón Santamarta]. 1918. 13 x 18 cm. Colección Biblioteca Pública Piloto. Reg. BPP-F-011-0354.
46. CANO, F. *Horizontes*. 1913. Óleo sobre lienzo. Museo de Antioquia. 37x60 cm.
47. ZERDA, E. *Camino al Mercado*. Óleo. 1.08 x 1.42 cm. 1926. Museo Nacional de Colombia. Bogotá.
48. GUTIÉRREZ DE ALBA, J. *Indios cargueros, conduciendo un piano de Honda a Bogotá*. Acuarela 10x17 cm. Edición digital. Banco de la República. Bogotá. Recuperado de <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=305> Lámina 41. Tomo 11. 1883.
49. ANÓNIMO. *El Manco Arango*. Foto tomada entre 1910 y 1920 aproximadamente.
50. RODRÍGUEZ, Melitón. *Feliciano Rico*. 1901. 12 x 16 cm. Colección Biblioteca Pública Piloto. Reg. BPP-F-011-0904.
51. ESPERÓN, A. *Grupo de paseantes al salto de Tequendama*. 1895. EN: OCHOA, Ana María. *Tradición, género y nación en el bambuco*. Revista *A Contratiempo* N° 9. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá. 1997. p. 34.
52. ANÓNIMO. *Dueto "Pelón-Benítez"*. Pelón es el 3° de izquierda a derecha, Benítez el 5°. Fotografía tomada entre 1898 y 1902. En: ZAPATA Cuéncar, Heriberto. *Pelón Santamarta*

- 1867-1967. *Vida, andanzas y canciones del autor de "Antioqueña"*. Editorial Granamérica. Medellín. 1966. p.19.
53. ANÓNIMO. *Constantino Castro, afinador de pianos*. Foto tomada en su taller. Cartagena.1930. Foto tomada de: Los artesanos músicos de Cartagena 1900-1930. Luis Carlos Lorduy. Bogotá. Revista *A Contratiempo* N° 23. 2014.
54. DE LA CALLE, B. *Alfonso Tirado*. 1916. 12x16cm. Colección Biblioteca Pública Piloto. Reg. BPP-F-011-0904.
55. ZERDA, E. *El cuarteto*. Óleo – Marcí de oro. 1919. 1.43 m x 2.47 m. Colección Patronato colombiano de artes y ciencias.
56. GÓMEZ, P. *La voz del terruño*. Caricatura aparecida en "Fantoques", diciembre 28, 1929. En: *Historia de la caricatura en Bogotá / 2. Pepe Gómez*. Banco de la República. Bogotá. 1987. p.71.
57. RENDÓN, R. *Alto Turmequé. El discóbolo*. Caricatura aparecida en *Album de Cromos*. 1930. Tinta sobre papel. 18.9 x 14 cm. En: *Historia de la caricatura en Colombia / 5 "Bogotá en caricatura"*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República Bogotá. 1988. p. 58.
58. RENDÓN, R. *Escena chibcha*. Caricatura aparecida en *El Heraldo de Antioquia*, mayo 14 de 1930. Tomada de RESTREPO Duque, Hernán. *A mí cánteme un bambuco*. Colección Autores Antioqueños, Extensión Cultural, Secretaría de Educación y Cultura, Gobernación de Antioquia. Medellín. 1986. p. 407.