

Santamaría-Delgado, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Universidad Javeriana/Banco de la República, 2014, 234 pp.

Leidy Paola Bolaños Florido
Universidad de los Andes, Colombia

DOI: [dx.doi.org/10.7440/histcrit59.2016.11](https://doi.org/10.7440/histcrit59.2016.11)

El libro publicado por Carolina Santamaría-Delgado, resultado de una tesis doctoral en Etnomusicología, con énfasis en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Pittsburgh (Estados Unidos), constituye un acercamiento a los nuevos sonidos que difundían y, otras veces, negaban la vida moderna en el período comprendido entre 1930 y 1950 en la ciudad Medellín (Colombia). Aunque es una investigación proveniente del campo de la etnomusicología y no propiamente del histórico, la autora advierte que su enfoque no parte de la tradición musicológica más ortodoxa, preocupada por la historia de la creación artística (compositores e intérpretes) y del análisis del texto musical *per se* (partituras y grabaciones). En cambio, plantea que busca “identificar procesos globales relacionados con la recepción, la circulación y los usos sociales que se le dan a la música localmente” (p. 23) y, con este propósito, cómo músicas como el bambuco, el bolero y el tango “atravesaron durante el siglo XX procesos de urbanización, masificación y folclorización” (p. 23). Ahora bien, para no dejar dudas de que se trata de una investigación con un importante sentido histórico y social, Santamaría-Delgado agrega páginas más adelante que “Si se quiere conocer el origen y evolución de los usos y significados y las valoraciones estéticas que rodean el consumo de un producto cultural en un contexto histórico y social específico, se hace necesaria la realización de un estudio de caso, ya sea de corte histórico o etnográfico, como el presente trabajo” (p. 30).

No obstante, de manera simultánea a la lectura de los propósitos del libro, el lector se tropieza con un marco teórico atiborrado de conceptos como “nación moderna”, “identidades colectivas”, “géneros musicales”, “comunidades imaginadas”, “mediaciones”, “medios de comunicación” o “lo popular”, que son retomados de obras de gran tradición historiográfica como la de Benedict Anderson. Pero se trata, en ocasiones, de un uso descontrolado de conceptos —pocas veces explicados— y de una gama amplia de autores no siempre referenciados cuidadosamente, aspectos que no permiten comprender el significado de nociones fundamentales como la de *hábitos de escucha*, central incluso en la propuesta presentada pero poco explorada empíricamente dentro de la investigación. En tal sentido, se tiene la sensación de que el marco teórico reemplaza la explicación que debería estar en la problemática abordada y en aspectos claves del trabajo como la delimitación del universo social y la escogencia de fuentes.

Lo expuesto puede verse en el intento que realiza la autora por otorgar una perspectiva propia a su análisis, para lo cual retoma el estudio del reconocido sociólogo Pierre Bourdieu sobre la distinción y la relación entre gustos estéticos y clases sociales, concluyendo que “hay un elemento que está ausente”, pero que “resulta indispensable para pensar el estudio cultural en la sociedad

colombiana: el peso del discurso de *blancura*, que es el legado de la experiencia colonial” (p. 31)¹; discurso que la autora —sin emplear matices— equipara con “élite”, “dominación” o “clase social alta”. Teniendo en cuenta estos aspectos, es importante señalar a continuación algunos ejemplos que muestran también cómo entra a funcionar dicha sobreestimación teórica en la exposición de los resultados del libro reseñado.

Así, pues, en el acápite dedicado al bolero, Santamaría-Delgado recuerda el pasado africano de este género y los esfuerzos de su “blanqueamiento” por parte de una “clase media cosmopolita”, de la cual no se otorga la menor descripción. Se afirma que mientras el bolero no “amenazara con transgredir las fronteras de raza y clase, su aceptación en la esfera pública estaba garantizada” (p. 195). Para dar sustento a lo anterior, se extrae un caso difundido por la revista *Micro*, en el que Camilo Correa, crítico musical, expresa su molestia por la cancelación de las presentaciones en vivo del cantante de boleros de Puerto Rico Rafael Hernández. En este caso, Santamaría-Delgado afirma que la censura puesta a Hernández, “solo podía ser una: la complejidad oscura del maestro”. Por lo que se aclara que la indignación de Correa de ninguna manera podría deberse a su tolerancia racial, a pesar de que se aprecie lo contrario en una cita extraída de la misma revista. En éste y otros apartes del capítulo, ante la falta de evidencia empírica de los casos expuestos, el lector queda con el interrogante de si realmente pesó tanto en la sociedad de Medellín el color de piel del artista como medida de éxito musical.

En este mismo sentido, en el acápite dos se da un seguimiento en la prensa local de las discusiones sobre la legitimidad del bambuco como música nacional entre músicos e intelectuales musicales de este contexto. Dicha legitimidad estaba asociada con el dominio de aspectos técnicos complejos de los que carecía la mayoría de músicos y compositores populares. Aquí se interpreta el problema de la imperfección de la escritura musical del bambuco de la siguiente manera:

“Una expropiación epistémica del saber popular, es decir, la tajante negación a reconocer el valor de conocimiento y la praxis de los intérpretes populares y el derecho que ellos tenían a decidir sobre su propia tradición musical [...] Encajar el ritmo del bambuco dentro de la métrica era el paso final de la empresa por civilizarlo (criollizarlo, blanquearlo) de tal manera que pudiera armonizar con el orden social y la jerarquía patriarcal” (p. 103).

La anterior aseveración resulta problemática al extraer conceptos de la llamada teoría “decolonial” como *expropiación epistémica*, para interpretar las discusiones de compositores de la década de los treinta, como Emilio Murillo y Gonzalo Vidal, en torno a la legitimidad de la escritura musical del bambuco. Pero resulta aún más compleja su afirmación sobre la “tajante negación” de la formación empírica de los intérpretes populares por parte de estos compositores, basándose en un fragmento de la entrevista a Ligia Mayo, una compositora aficionada que ante la pregunta de “si alguna vez había compuesto un bambuco, ella respondió: ¿Bambuco? No, no, eso es demasiado difícil”. Pero además, en el libro se dedican varias páginas a una discusión sin resultados prácticos, pues a renglón seguido de la anterior cita, la autora afirma: “No es fácil medir el impacto real que tuvieron, tanto entre el público como entre los músicos populares, todas estas discusiones alrededor del bambuco y el proyecto de rescate de la música nacional impulsado desde *Micro*” (p. 103). Esto parece responder en gran parte a la falta de delimitación del propio objeto de estudio, lo que se manifiesta en la forma de abordar el problema.

1 Énfasis del autor.

De igual forma, al anteponer categorías previas a los datos empíricos, *Vitrolas, rocolas y radioteatros* recuerda la observación elaborada en su momento por el sociólogo Jean-Claude Passeron de que el campo de aplicación teórica en una investigación particular no se define por la proximidad a una tendencia intelectual, así fuese momentáneamente dominante, sino en la capacidad del investigador para concretizar enunciados y conceptos previos en el análisis de corpus empíricos capaces de ampliar o producir nuevos enunciados². Siguiendo a Passeron, y a contrapelo de la idea común de que la teoría es el punto de partida de la investigación, el terreno de la teoría social es aquel que se edifica mediante el ejercicio de confrontación constante entre las interpretaciones preexistentes del investigador y la realidad, que igualmente se encuentra mediada por interpretaciones que arroja su material de investigación.

Continuando con la reseña de esta obra, y enfocando el análisis en otros aspectos, Santamaría-Delgado toma como uno de sus principales referentes el estudio de Peter Wade sobre la configuración de la música costeña. De esta obra se emplea de manera especial el argumento de que el éxito o aceptación de las orquestas de porros —ya sea por parte de las clases medias o de las clases altas— se debe a que su música y sus músicos se habían sometido a una fuerte “estilización”³. Y aunque esta música podría ser considerada demasiado negra, rural, “vulgar” o tradicional para dichos sectores, Wade acentúa el papel desempeñado por el elemento negro en la música costeña como símbolo de “identidad nacional”. No obstante, la dificultad de este postulado reside en que la interpretación de Wade no fue leída de modo “provisional”; por el contrario, investigaciones históricas posteriores sobre la música popular, como la aquí reseñada, se obstinaron en encontrar una “otredad” “negra” o “subalterna” en los discursos sobre la formación de lo nacional.

Si bien cuando se analiza el contexto colombiano no se puede negar la existencia de prejuicios raciales en los testimonios que dejó la intelectualidad letrada de la época, sí es cuestionable proyectar preocupaciones contemporáneas a las fuentes consultadas, en vez de extraer de ellas su significación contextual y particular sometiéndolas al análisis propio de la época de estudio. Lo descrito sería entonces otra de las dificultades que se encuentra en este libro, en el que se persuade a los lectores de “un fuerte racismo y clasismo” de la sociedad de Medellín de los años treinta y cuarenta. Esto, sin duda, pone una barrera a la comprensión de “las intenciones” del contexto originario y de los actores que participaron en la definición de los datos registrados.

Por otro lado, esta investigación, en vez de adentrarse en los objetivos enunciados en la introducción, es decir, “en la recepción, la circulación y los usos sociales que se le dan a la música localmente”, dedica varias páginas a la llegada de Gardel al país y se concentra en la descripción de anécdotas biográficas —por ejemplo, sobre los detalles de las causas técnicas del accidente que causó la muerte del cantante— y en explicaciones innecesarias que desvían aún más el propósito de este trabajo, que pretendía alejarse de la etnomusicología ortodoxa, interesada en la anécdota biográfica de los cantantes. Por tanto, para la autora el mito de Gardel tras su prematura muerte, dos entrevistas a cronistas de tango, junto con fragmentos de la novela *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo, constituyen antecedentes suficientes para explicar la consolidación del tango como música popular en la década de los cincuenta en Medellín.

2 Jean-Claude Passeron, *El razonamiento sociológico: el espacio comparativo de las pruebas históricas* (Madrid: Siglo XXI, 2011), 119-145.

3 Peter Wade, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002).

Esto se observa claramente cuando se recrean anécdotas acerca de un compositor local de tango llamado Tartarín, y Santamaría-Delgado deduce lo siguiente: “Como el lector ya habrá sospechado, la anterior es una escena ficticia que combina libremente datos históricos y anécdotas acerca del carácter de Tartarín [...] La narración tiene como propósito describir el contexto y reconstruir el espacio social y económico del tango-canción en Medellín” (p. 132). Lo anterior puede ser considerado un caso evidente de sobreinterpretación de información. En tanto, se deduce de una anécdota literaria sobre la recepción popular del tango en Medellín en los años cuarenta, en torno a un imaginario que además posibilita reconstruir el contexto estructural en el que tuvo lugar el aire moderno del tango. En este sentido, se recurre a enunciados retóricos que ocultan el débil alcance empírico de la investigación y su capacidad para producir nuevo conocimiento.

Por los elementos expuestos, el libro reseñado se trata de una investigación que, a pesar de aproximarse al proceso de modernización cultural en Colombia, del que mucho se ha dicho pero poco se ha escrito en cuanto a sus alcances prácticos, no logra delimitar el objeto de estudio —o por lo menos clarificarlo— empleando para ello los propios datos empíricos. Esto puede llevar a una dificultad para cualquier investigador: recurrir a un marco teórico desmesurado e inflado y a un conjunto de proposiciones que se deducen de datos exiguos, o en algunos casos ya conocidos en la historiografía que de una u otra manera aborda la temática. Pero a su vez, a que no se cumpla a cabalidad con los objetos que se anuncian en el título mismo del libro, por cuanto poco se informa sobre las vitrolas, las rocolas y los radioteatros, y sobre su significación social para los oyentes. Así, pues, al finalizar la lectura, el lector se cuestiona los aportes de esta investigación enunciados desde la introducción, que no lograron hacerse visibles en los argumentos presentados en sus páginas, y al mismo tiempo se sorprende por el importante acervo documental recopilado tanto de fuentes bibliográficas como documentales en el libro, que seguramente podrán guiar el trabajo de aquellos académicos interesados en continuar ahondando en la problemática de la música como objeto de análisis histórico.



Leidy Paola Bolaños Florido

Estudiante del doctorado en Historia de la Universidad de los Andes (Colombia). Licenciada en Ciencias Sociales de la Universidad Distrital de Bogotá (Colombia) y Magíster en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes. lp.bolanos147@uniandes.edu.co