

# *representaciones de la cultura popular en las canciones andinas colombianas*

*Carlos Hernando Dueñas Montaña*

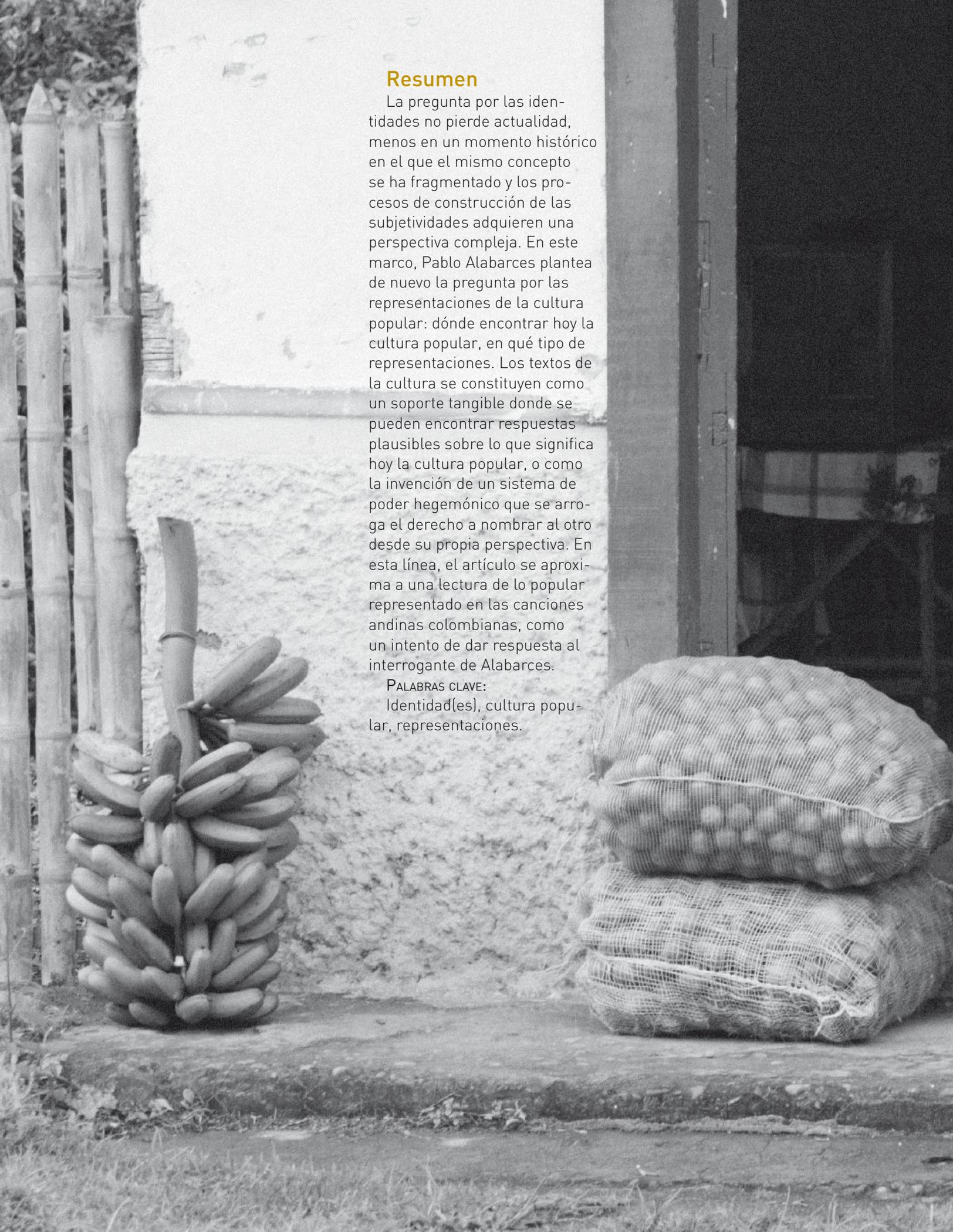


## Resumen

La pregunta por las identidades no pierde actualidad, menos en un momento histórico en el que el mismo concepto se ha fragmentado y los procesos de construcción de las subjetividades adquieren una perspectiva compleja. En este marco, Pablo Alabarces plantea de nuevo la pregunta por las representaciones de la cultura popular: dónde encontrar hoy la cultura popular, en qué tipo de representaciones. Los textos de la cultura se constituyen como un soporte tangible donde se pueden encontrar respuestas plausibles sobre lo que significa hoy la cultura popular, o como la invención de un sistema de poder hegemónico que se arroga el derecho a nombrar al otro desde su propia perspectiva. En esta línea, el artículo se aproxima a una lectura de lo popular representado en las canciones andinas colombianas, como un intento de dar respuesta al interrogante de Alabarces.

### PALABRAS CLAVE:

Identidad(es), cultura popular, representaciones.





## Songs from the colombian andes, as representations of popular culture

## Representações da cultura popular nas canções andinas Colombianas.

### Abstract

The general question about identities has never lost momentum, even less in a historical moment in which the very concept of identity has proven fragmented and the processes of constructing subjectivity acquire a manifold perspective. In this very context, Paul Alabarces raises again the question about legitimate representations of popular culture: where popular culture is to be found nowadays, within the realm of what sort of representations. In testimonies of culture as tangible forms where plausible answers about the actual meaning of popular culture are to be found, or in the invention of an hegemonic power that claims the right to denominate the others from its own perspective? Therefore, in an attempt to answer the question raised by Alabarces, this paper proposes a reading of *the popular*, as represented in songs from Colombian Andes.

#### KEYWORDS

Identity (and identities), popular culture, representations.

### Resumo

A pergunta pelas identidades não perde atualidade, menos num momento histórico em que o mesmo conceito tem-se fragmentado e os processos de construção de subjetividades segura uma complexa perspectiva. Neste marco, Pablo Alabarces propõe de novo a pergunta pelas representações da cultura popular: a onde encontrar hoje a cultura popular, em que tipo de representações. Os textos da cultura se constituem como um sustento tangível a onde se podem encontrar respostas possíveis sobre o que significa hoje a cultura popular, como uma invenção de um sistema de poder hegemônico que se elimina o direito a numerar o outro desde sua própria perspectiva. Nesta linha, o artigo aproxima-se a uma leitura do popular representado nas canções andinas colombianas, como tentativa de responder a o interrogante de Alabarces.

#### PALAVRAS CHAVE

Palavras Chave: Identidade (es), cultura popular, representações.

“¿Dónde está lo popular? ¿Dónde leerlo? ¿Cómo leerlo?” (Alabarces, 2004) son algunos de los interrogantes que plantea Pablo Alabarces, cuando intenta retomar la pregunta por aquello que se ha denominado cultura popular y que en algún momento fue tema obligado de los debates en el ámbito de las ciencias sociales. Sin embargo, lo popular, según el autor, ha salido hoy del lenguaje y la discusión académica. Pero lo popular sigue allí, más allá de los gestos mediáticos que nombran con este apelativo aquello que se asume como propio de ciertos sectores sociales, está no como una categoría, sino como algo oculto por poderes hegemónicos que se otorgan el derecho a nombrarlo como tal. Sin embargo, en esta dinámica de ser nombrado y asumirse como lo nombrado, lo popular circula y aparece en los textos de la cultura como algo real.

El interés particular por estas preguntas se sustenta en el proyecto que desarrollo actualmente en el marco de la maestría en Investigación en Problemas Sociales Contemporáneos (Universidad Central, Bogotá). Dicho proyecto interroga sobre las representaciones de identidades en las canciones de la región andina colombiana, en el periodo comprendido entre 1900 y 1970. Si bien la mirada sobre las identidades la realizo de manera retrospectiva –si se quiere, diacrónica–, los interrogantes son actuales. Preguntarnos por lo popular hoy, requiere también mirar dónde y cómo ha sido representado en el pasado y dónde tiene unas posibles conexiones con el presente.

La hipótesis que me atrevo a formular es que –por lo menos en lo que se refiere a quienes habitamos en la zona andina de Colombia– no hemos podido, sabido o querido reconocernos en lo que somos. Las representaciones sobre las que construimos nuestra noción de sujetos colectivos es ambigua, opaca y no permite reconocernos de manera franca y contundente, sino general, ficticia e idealizada.

Esta afirmación, que más pretende ser una presuposición, se basa en las primeras aproximaciones al análisis de algunas canciones del repertorio popular andino. No quiero caer en un sesgo generalizante, y evidentemente los adelantos del proyecto sólo permiten tener una mirada aun superficial, pero que seguramente deja interrogantes interesantes sobre esas maneras como nos representamos y, por



lo tanto, nos hemos ido construyendo como sujetos.

Consideraciones preliminares

La canción popular (de corte tradicional) es una forma de enunciación arraigada en la cultura. Está compuesta de dos elementos principales, que en la práctica son inseparables, pero en su análisis pueden verse como dos códigos o lenguajes diferenciables: texto verbal y texto musical. En el presente escrito me centraré en el texto verbal con sólo algunas alusiones a lo musical.

Antes de continuar quiero hacer dos precisiones de orden conceptual que ayudarán al desarrollo del análisis.

Primero, quiero adoptar una de las definiciones de cultura que planteó Clifford Geertz, que permita comprender desde dónde se puede leer lo que daríamos en llamar *cultura popular*. “Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre” (Geertz, 1992). Desde esta perspectiva, aquello que nombramos como ‘cultura popular’, no es más que una red particular de significaciones que se erige como una manera de comprensión de la realidad y de producción de esa misma realidad, con unos sentidos propios, diferente a otros posibles universos de sentido. Es decir, tras la cultura se construye un andamiaje de sentidos posibles. Así las cosas, la cultura es el campo en el que es posible pensarnos –comprendernos– como lo que somos<sup>54</sup>. Asociado a esto hay una producción de signos portadores de esos significados, de esos sen-

54 Vale la pena hacer alusión aquí al concepto de semiosfera de Yuri Lotman (1996), para definir la cultura. La semiosfera es el espacio en el que es posible hacer los procesos de semiosis, es decir, donde es posible la significación. En este sentido, la cultura es homologable a la semiosfera.

tidos. De manera general podríamos entonces entender la cultura como el gran metalenguaje, con dos componentes constitutivos: un plano de la expresión y un plano del contenido. En otras palabras y atreviéndome a profanar territorios conceptuales, los sujetos (los seres humanos) poseemos una ‘competencia cultural’, es decir, la capacidad innata de construir universos simbólicos –hacer procesos de semiosis–, que expresamos a través de la *performancia* o la actuación en lo social, a través de signos propios de la cultura: objetos, rituales, comportamientos, etc.<sup>55</sup>.

Si bien surgen dudas acerca de si existe o no algo que denominamos cultura popular<sup>56</sup>, sí podemos afirmar que hay ecosistemas semióticos diferenciados contenidos en el gran sistema de la cultura. Uno de ellos es en el que ‘vive’ lo popular, si estamos de acuerdo en que lo popular se asume como una forma diferenciada de ser y estar en el mundo, en relación con, por lo menos, otra forma de ser y estar, asumida como dominante y hegemónica. Sin embargo es obvio que no estamos hablando de dos universos separados tajantemente. Desde una mirada analítica ya es visible que no hay unos límites fijos entre lo que podemos denominar como culturas diferentes, para el caso, cultura popular y cultura hegemónica.

Como sostenía en un escrito anterior, no hay una solución de continuidad entre una y otra forma de la cultura. Los confines de un ecosistema cultural son indefinidos en relación con otro. En esos confines se funden las culturas y se establecen flujos de intercambio, negociación, hurto, préstamo, rapiña. Aquellos elementos que circulan entre diferentes ecosistemas, son resignificados al interior de estos y adoptados o desechados. Y también hay manifestaciones de la cultura que le son comunes a diferentes grupos o sistemas culturales, en principio diferentes. Entonces, en lo popular coexisten signos y significados (sentidos) de lo hegemónico resemantizado, igualmente, en lo hegemónico existen signos<sup>57</sup> de lo popular. Incluso podemos pensar que existen formas de la cultura popular que permanecen en lo hegemónico, sin mayores transformaciones, y viceversa.

En consecuencia, cuando pretendemos responder ¿dónde está lo popular? tenemos que acudir a los signos de la cultura, es decir a la cultura misma, y evidenciar allí los universos simbólicos que se erigen como signos de lo popular.

En este orden de ideas, la segunda precisión se centra en el objeto de análisis: *la canción*.

Parto de un principio elemental, y es que la canción es un enunciado producido desde una subjetividad, situada en contexto. Como forma discursiva pertenece a un género que se ha constituido socialmente y es reconocido como tal. “Hablamos desde ciertos géneros discursivos, o sea que todos nuestros enunciados poseen ciertas formas lo suficientemente estables y típicas para constituirse en totalidades” (Castaño, 1999).

55 Como se evidencia, apelo a los conceptos de competencia y performancia propuestos por Chomsky, en relación con el lenguaje.

56 Recordemos a Michel de Certeau, citado por Alabraces (p. 28) cuando pregunta “¿existe la cultura popular fuera del gesto que la suprime, de ese gesto que, despreocupado por las consecuencias violentas de la actitud académica, interroga sin más a lo silenciado?”

57 Genéricamente entendemos signo más desde una perspectiva peirciana que desde la clásica definición saussuriana, que restringe el concepto a su construcción mental. Peirce permite asumir (en todo caso con ciertas limitaciones) el signo como un sistema relacional que implica la construcción mental, el mundo extrasubjetivo y el sentido construido socialmente.



A dark, grainy photograph of a street scene. In the foreground, a person is partially visible, possibly walking or standing. To the left, a bicycle is parked. The background shows a building with a window and some architectural details. The overall tone is somber and historical.

La canción popular se sitúa entre la tradición oral y la tradición escrita. Si bien una canción puede ser una forma de expresión que se perpetúa en la escritura (tanto musical como verbal), no cabe duda de que es en la oralidad donde se mantiene viva y vigente. La canción es un dispositivo mnemotécnico propio de la cultura<sup>58</sup>, es un medio de comunicación, y a la vez, un dispositivo portador de sentido. Al respecto, Agudelo (2008) afirma: “La canción latinoamericana, ochenta años después de iniciar un auge perdurable, está ya integrada a la memoria atávica del nativo de cualquier lugar del continente y, sin predominar como lo hizo durante por lo menos cuatro decenios, sigue transmitiéndose gracias al reciclaje de nuevas grabaciones”. Más adelante cita a Vásquez Montalván: “¿Qué fue necesario para estimular una nueva memorización y el desenfreno del consumo canoro? [...] Sin duda la cosificación de la canción, su conversión en objeto-mercancía al alcance del poder adquisitivo de las masas” (Agudelo, 2008).

Volviendo a Castaño, el autor retoma los argumentos de Bajtin sobre la formación de los géneros cotidianos (entre los cuales incluyo la canción popular). El autor plantea que “se observa que la relación discursiva en la cual aparecen y toman su forma acabada [los géneros cotidianos] se divide en dos momentos: la enunciación, que es el hecho del hablante; y la comprensión del enunciado por el oyente, que ya contiene los elementos de respuesta, incluso algunos no necesariamente verbales: gestos, movimientos de cabeza o de manos, etc.” (Castaño, 1999).

La canción entra en esta dinámica que Bajtin considera dialógica, independientemente de que el acto comunicativo se realice en tiempos diferidos entre el *enunciador* y el *enunciario*. Así, “todo miembro de una colectividad hablante se enfrenta a la palabra, recibéndola por medio de la voz de otro y saturada de esa voz. Llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos, poblada de voces ajenas” (Castaño, 1999).

Desde la perspectiva bajtiniana, cada etapa de la evolución histórica hace sentir su influjo sobre el lenguaje a través de dos fuerzas: “centrípetas, de unificación y centralización de las ideologías verbales; y fuerzas centrífugas, de descentralización y estratificación de la lengua” (Castaño, 1999). El efecto es una suerte de plurilingüismo que se manifiesta en la tensión entre el ‘lenguaje oficial’ y la expresión en los géneros de la cultura popular: “en la narración oral tradicional [...], en las improvisaciones y bufonadas de los tablados de feria, en los refranes y anécdotas, en las trovas y canciones callejeras [...]” (Castaño, 1999). La canción (popular) es una forma de enunciación portadora de un sentido particular, propio de las formas de expresión de lo popular. Como discurso (mensaje) son enviadas al oyente, que las apropia y repite, y las convierte en parte de su propio ser. En este proceso se realiza una especie de negociación de sentidos (de manera individual y colectiva) que se reafirman en otros procesos dialógicos de la sociedad y que a la larga establecen nexos identitarios.

Desde esta mirada, podemos afirmar, de manera todavía muy general, que la canción (popular) es portadora del sentido de lo popular, y que por ende, allí, en esa forma discursiva, podemos encontrar algunas pistas que nos acercan a la pregunta formulada inicialmente: ¿dónde leer lo popular?

---

<sup>58</sup> Los cantos épicos son el mejor ejemplo de la posibilidad de mantener vivo en la memoria un relato de gran extensión. La música aparentemente ayuda a conservar la memoria de lo verbal. Las canciones, en general, son dispositivos discursivos que se incorporan en la memoria y pueden reafirmar creencias, formas de actuar, formas de ser, transformarlas, o constituir las. Se erigen como formas colectivas de la memoria y como dispositivos que permiten de alguna manera la cohesión de los grupos sociales.

## El Corpus

La selección de canciones que presento para el escrito, hacen parte de un corpus mayor, constituido por 56 canciones representativas del repertorio andino colombiano, compuestas aproximadamente entre 1900 y 1970. El análisis adelantado hasta ahora en el desarrollo del proyecto, permitió seleccionar algunas canciones que pueden ser ejemplos significativos para efectos de este escrito.

Si bien al asumir las canciones como objetos de análisis no abordamos textos narrativos recogidos directamente de las voces de los actores<sup>59</sup>, sí asumimos que las canciones (particularmente las seleccionadas para este escrito) ‘cuentan historias’ que se refieren a personas (el enunciador empírico –el autor– el enunciatario –el receptor, usuario–, una comunidad). En rigor, las canciones son formas narrativas que dan cuenta de realidades vividas o imaginadas, pero que en el fondo ‘representan’ formas de ser, estar y hacer en el mundo, al igual que formas de imaginar, entender o soñar el mundo.

En el texto (fundamentalmente el verbal, pero no se excluye el musical) de la canción, evidentemente hay rasgos de lo social, de la cultura, de los universos simbólicos, de los sistemas de creencias, e incluso de las formas de poder ‘encarnadas’ en la sociedad. El saber y el creer, también están presentes.

El recorrido lo haré a través de ejemplos de canciones que ‘representen’ sentidos de lo popular; formas que establezcan vínculos identitarios o por lo menos formas de identificación con, que pasan por las concepciones de género, lugar, condición social y posición política.

Estas canciones se sitúan en un punto relativamente medio entre lo popular y lo hegemónico. Como objeto de consumo y uso –desde una perspectiva de Martí-Barbero y otros– circularon indistintamente durante el siglo XX en diferentes clases sociales y sistemas culturales. Esto nos ubica en la idea ya enunciada sobre los confines de las culturas y las formas de circulación entre ellas de los signos y los sentidos.

Además se sitúan en un punto relativamente intermedio entre la cultura letrada y la oralidad, desde, por lo menos, dos puntos de vista. Los compositores son de diverso origen sociocultural: a finales del siglo XIX y principios del XX, hubo artesanos que se dedicaron a hacer canciones, conformaron grupos y finalmente pasaron a la historia como compositores. Otros fueron de alta cuna, intelectuales, poetas, que dedicaban parte de la bohemia a la música tradicional. Y hubo músicos formados en academias que se mantuvieron en el ámbito de la composición de canciones que entraron en el circuito de lo popular. Por otro lado, como ya se anotó, muchas canciones tuvieron una primera difusión oral (incluso a través de las primeras grabaciones fonográficas) y luego fueron escritas para su conservación. Otras nacieron en el seno de lo letrado, pero inmediatamente pasaron a ser parte del repertorio popular. Los llamados ‘cancioneros populares’ dan cuenta de estos fenómenos.<sup>60</sup>

## Aproximación a las representaciones de lo popular en las canciones

Inicialmente seleccionaré algunas canciones que he venido trabajando en el proyecto, que pueden brindar algunas pistas sobre las representaciones de *lo popular*. Realizaré un análisis discursivo elemental, sin entrar en minucias

<sup>59</sup> La canción se actualiza como discurso cada vez que es interpretada o ‘hecha sonar’, sin embargo también existe como un registro textual escrito o como parte de la memoria individual y colectiva, incluso independientemente de su autor o su intérprete.

<sup>60</sup> Dicho sea de paso, hoy en la red existen infinidad de sitios que rememoran los otrora cancioneros, algunos dedicados, en el caso colombiano, a recopilar letras y grabaciones de canciones populares.

metodológicas, con el fin de dar cuenta de aquello que he planteado como presupuesto (hipótesis).

La primera canción seleccionada es **Soy Colombiano**. El título ya es sugerente, pues plantea de entrada una generalización –incluso hiperbólica– que seguramente puede estar ligada a algún sector poblacional del país, pero que indudablemente, por el sólo hecho de ser una canción de la zona andina, no es representativa de la totalidad.

Tomaré esta canción como punto de comparación, por lo tanto haré la transcripción completa y un breve análisis general<sup>61</sup>.

### Soy Colombiano

Autor: Rafael Godoy. Ritmo: Bambuco-1960

El bambuco es uno de los ritmos (aires) característicos de la zona andina colombiana, mestizo y *cuasi* aire nacional, por lo menos en el siglo XIX y parte del XX. Su origen se supone entre los esclavos y los indígenas del sur del país. Por efecto de los procesos independentistas (Miñana), pasó a ser una música interpretada por las bandas que acompañaban a los ejércitos y funcionó como un elemento de identificación por oposición y contraste con las músicas marciales europeas. Luego pasó poco a poco a los salones de baile de la alta sociedad y finalmente se convirtió en un ritmo representativo de la zona andina, seguramente enmarcado dentro de lo que llamamos lo popular.

A mi deme un aguardiente, un aguardiente de caña  
de las cañas de mis valles y el anís de mis montañas.  
No me dé trago extranjero que es caro y no sabe bueno,  
y porque yo quiero siempre lo de mi tierra primero.

Hay una evidente alusión a la tierra, como lugar en el que se habita, pero con un contenido simbólico que establece un nexo, que se contrasta frente a lo extraño, a lo otro. Algunos de los signos que cobran significación más adelante, son los relacionados con el hábitat (la montaña, el valle) y ciertos productos como el aguardiente.

¡Ay! Que orgulloso me siento de haber nacido en mi pueblo.

Si bien se infiere una alusión al país, la nominación como ‘pueblo’ establece un vínculo con el origen y con una condición compartida y sentida respecto al lugar de origen.

A mí cánteme un bambuco de esos que llegan al alma  
cantos que ya me alegraban cuando apenas decía mamá.  
Lo demás será bonito pero el corazón no salta,  
como cuando a mí me cantan una canción colombiana.

Nuevamente relación de oposición con ‘lo otro’. También hace la conexión entre el bambuco y la cotidianidad. Es la música que se oye desde la cuna y por definición del contexto se contemplaría dentro del ámbito de la música popular.

¡Ay! Que orgulloso me siento de haber nacido en mi patria.  
Y para mí una muchacha aperladita o morena,  
una rubia de ojos claros, de suave piel montañera.  
Muchachas, música y trago de la sierra o de mi llano.

<sup>61</sup> Utilizaré en adelante un tipo de letra de menor tamaño y párrafos con sangría para consignar elementos de análisis y retornaré al tipo original para comentarios y avances en el tema.



Esta estrofa establece la reafirmación del sujeto masculino que cosifica a la mujer como objeto de posesión y consumo, a la par del trago y la música. Se establece la oposición masculino-femenino que se subraya con el ser hombre que toma trago. Sería esta una condición de lo popular, enunciado como un principio de machismo, pero bajo el disfraz de una poética elemental y bucólica. Reafirma cierto sentido generalizante de aspecto topológico: la sierra (la montaña) y el llano (el valle). El centralismo propio de un país como Colombia, permite hacer esta generalización; lo andino es lo colombiano, marcado por una forma de ser propia del habitante de la montaña, pero asumida por extensión al de los llanos orientales, las costas o la amazonia.

¡Ay! que orgulloso me siento de ser un buen colombiano.

Se establece la relación de pertenencia al territorio. Sin embargo es una relación que de exclusión. Se es BUEN colombiano bajo las condiciones que propone el texto. Aquí aparece una alusión a lo axiológico. Es notorio cómo el SER COLOMBIANO está asociado a ser del interior, de la cordillera. Hay una forma implícita de exclusión de lo costeño. El narrarse colombiano se asocia también al trago del interior (el aguardiente, que tiene origen europeo) y a la música del interior, representada fundamentalmente en el bambuco, como aire típico, mestizo, pero que sufre un proceso de blanqueamiento al convertirse en música de salón en el siglo XIX (Carolina Santamaría). En este sentido no hay exclusión entre lo popular y lo hegemónico. Al contrario, se asumiría que una canción popular, que habla del pueblo, se reconoce como propia –en la práctica del consumo del mercado musical– por lo hegemónico, como se anotó arriba

al establecer la indefinición de los límites entre sistemas culturales, que podemos entender como espacios intersticiales entre culturas más o menos reconocibles y reconocidas.

Es interesante la comparación entre *Soy Colombiano* y la canción ***Muy Colombiano***, que con una diferencia de veinte años, vuelve sobre los mismos temas.

¡MUY COLOMBIANO!

Autor: Héctor Ochoa

Ritmo: Bambuco-1980 aprox.

Oiga amigo, sírvame un trago  
y después me deja escuchar  
Un pasillo muy colombiano  
y un bambuco pa' recordar  
no me ponga música de esa  
en idiomas que yo no sé  
si es tan bello lo de mi tierra  
lo demás yo no se pa' qué  
Oiga amigo sirva otra tanda  
y sigamos oyendo más  
esta música colombiana  
que lo nuestro no ha de faltar.  
No me ponga música de esa  
en idiomas que yo no sé  
si es tan bello lo de mi tierra  
tanto enredo no se pa' qué  
Si uno está bien enamorado  
qué bonito es poder oír  
un pasillo bien surrunguiao  
y un bambuco que haga sentir  
y que digan que estoy pasao lo que  
piensen  
que más me da  
no me apena ser colombiano yo  
no soy como los demás

Encontramos en este ejemplo una reafirmación de los elementos retóricos de la canción anterior. Son dos canciones distanciadas en el tiempo, pero en las dos se asocia el ser colombiano con un sujeto masculino, macho, toma trago, orgulloso y frentero. Se incluyen algunos elementos de orden lingüístico asociados con lo popular (pa', surrunguiao, pasao).

En el siguiente fragmento del bambuco ***Soy Boyacense***, del compositor Héctor J. Vargas, compuesto hacia 1963, se reafirma lo dicho y se puede ver cómo en una canción de carácter regional se destacan muchos de los rasgos de lo que en las canciones anteriores se tipifica como colombiano. Rasgos ligados, sin duda, a las concepciones de lo popular.

Soy Boyacense de pura raza,  
quiero a mi tierra como a mi mama,  
siempre de abrigo llevo una ruana,  
hecha en el viejo telar de casa.  
Y con mi blanco jipa de paja,  
como armonizan mis alpargatas,  
cuando no hay chicha, bebida grata,  
echo aguardiente por mi garganta.  
Canto bambucos y torbellinos,  
y un viva alegre le echo a mi patria,  
sin hablar mucho marco la pauta  
si de elecciones siempre se trata.

Algunos elementos locales (torbellino, aire musical típico de la región nororiental andina) se destacan en la canción, pero aparecen otros que son recurrentes en el repertorio de canciones populares de la zona andina (alpargatas, el sombrero –jipa de paja– la ruana, el aguardiente) y un elemento ligado también a un sentir popular: la política (si de elecciones siempre se trata). Se destaca el sentido patriótico ligado a las prácticas políticas y la alusión a la raza como un rasgo que connota distinción, prestigio y que está ligado a los procesos reales o imaginados de blanqueamiento de sangre (Castro Gómez y Carolina Santamaría).

En la misma línea, veamos ejemplos de canciones de la región cafetera de Colombia, caracterizada por el 'espíritu' de lo paisa. El paisa es considerado dicharachero, negociante hábil, emprendedor, franco, aguerrido, alegre, exagerado, muy religioso –católico– pero supersticioso... Hay un marcado sello paisa en el país actual, pues la línea de gobierno anterior posicionó a muchos funcionarios de la región en cargos públicos. El paisa es el símbolo de la cultura del café; de hecho, Juan Valdés, el ícono de la Federación Colombiana de Cafeteros, es la encarnación del paisa: ruana o poncho, sombrero de fibra de palma, machete al cinto, alpargatas (calzado), carriel y –por efectos mediáticos y comerciales– también es representación de lo colombiano. Pero –de igual forma se debe anotar– hay una fuerte relación de los imaginarios nacionales con lo paisa a través de la cultura del narcotráfico, con el sicariato y con el paramilitarismo. Algunos de los signos aquí presentes son comunes a la región andina, pero se han relacionado históricamente a la figura del colono paisa.

Muy Antioqueño es un bambuco de Héctor Ochoa, el mismo compositor de *Muy Colombiano*. Los versos tratan de acercar al oyente a la figura característica del paisa:

Mi tierra, la que ayer me vio nacer,  
tiene olor a aguardiente, a trapiche y café,  
la quiero si estoy lejos con más ganas,  
como quiero a mi ruana y a mi viejo carriel.

Soy paisa, aventurero y soñador,  
tengo finca en el cielo y un negocio en el sol,  
 mi orgullo es mi ancestro montañero,  
 para todo soy bueno, y en amores mejor.  
Antioquia, de mi patria corazón,  
cuando digo tu nombre se estremece mi voz,  
por toda tu grandeza y hermosura  
ya no hay duda ninguna: antioqueño es mi Dios!

Los elementos recurrentes se mezclan con la exaltación de lo local, pero en cierto sentido 'universal' dentro del imaginario regional y nacional colombiano. Nuevamente aparece el trago, la mujer y la música como marcadores fuertes de la identidad. Se recurre a la exaltación hiperbólica del SER ANTIOQUEÑO, representada en figuras como 'un negocio en el sol, o 'una finca en el cielo' hasta la afirmación respecto a Dios. Implícitamente es un sujeto masculino, macho, semirural; se da por entendido que la figura femenina sólo aparece como referencia al enamoramiento. Para el paisa un valor fundamental es la estirpe y el ancestro, como también se ve en los siguientes dos ejemplos.

En el bambuco *La Ruana* (1951), se retrata al mismo paisa colono de la región antioqueña, pero con un énfasis en su ancestro europeo (español):

La capa del viejo hidalgo  
 se rompe para ser ruana,  
 y cuatro rayas confunden  
 el castillo y la cabaña,  
 es fundadora de pueblos  
 con el tiple y con el hacha,  
 y con el perro andariego  
 que se tragó la montaña

Continúa:

Abrigo del macho, macho  
 cobija de cuna paisa

Sin embargo aporta un elemento nuevo: es el mestizaje. La tensión europeo (español) indígena no sólo se evidencia, sino que se subraya como marcador de la identidad asociada al territorio y, en este caso, particularmente a un objeto: la ruana. Aparece otro elemento recurrente en el repertorio de la región andina: el tiple, un instrumento musical derivado del guitarrico español, considerado de origen nacional y arraigado en la música tradicional andina.

En *Mi Casta* (1952 aprox.), bambuco de Luis Carlos González, vuelven y se reafirman valores propios de la herencia española y se conjugan con elementos propios.

Nieto de artista y labriego,  
manchego de la montaña,  
 tengo perro y labrantío,  
machete, carriel y ruana.  
Tiple que acuna bambucos,  
 en su par de pentagramas,

y un retacito de cielo,  
Colono de mi cabaña

Aparece luego una alusión a la mujer como compañera:

Aliento de compañera,  
 aroma de mejorana,  
santo cansancio de agujas,  
 remendando ropa blanca

Sin ser una descripción amplia, como hasta ahora hemos encontrado del hombre, hay una clara distinción respecto a la mujer descrita antes como objeto -del deseo, de la conquista-, y se presenta entonces a una mujer abnegada y dedicada a los oficios 'propios' del género.

Siguiendo en esta línea, en los siguientes ejemplos veremos algunas representaciones de la identidad de género, referidas al SER MUJER. Igual que en los textos anteriores, casi siempre es una mujer pintoresca, idealizada, campesina (o rural, en todo caso) y objeto del deseo, o por lo menos en disposición de ser amada. Hay que destacar que, en términos generales, la canción popular colombiana de la zona andina (pero también de otras regiones) es masculina, incluso porque la mayoría de compositores e intérpretes han sido hombres, sobre todo antes de 1970. La imagen de la mujer campesina es estereotipada, incluso entre las mujeres intérpretes que en muchos casos se visten con atuendos campesinos.

Esta manera de representar a la mujer es patente en canciones como *Campesina Santandereana* (bambuco, 1950 aprox.) de José A. Morales, *Antioqueñita* (bambuco, 1926 aprox.) de Pelón Santamaría, *Negría* (danza, 1940 aprox.) de Luis Dueñas, *María Antonia* (bambuco, 1949) de José A. Morales, y muchas otras.

Campesina santandereana,  
eres mi flor de romero,  
[...]  
Cuando bailas la guabina,  
con tu camisón de holán,  
hay algo entre tu corpiño,  
que tiembla como un volcán.  
Es el volcán de tus senos,  
al ritmo de tu cintura,  
campesina santandereana,  
sabor de fruta madura,

Es evidente la connotación machista y el sentido erótico del texto, en el que la mujer es un objeto de deseo. Las figuras retóricas (símil/comparación) reafirman el sentido: la mujer es narrada desde lo masculino; no tiene voz propia. Este es un rasgo característico de una cultura machista, encarnada en lo popular.

Antioqueña que tienes negros los ojos,  
el cabello rizado, los labios rojos,  
[...]  
Antioqueña de dulces labios de grana  
más pura que el rocío de la mañana,  
[...]  
Antioqueña que miras como una diosa,  
y tienes las mejillas color de rosa,  
[...]  
antioqueñita, antioqueñita,  
del jardín de Colombia, la más bonita

Como se lee, el recurso permanente es una idealización de la mujer, por medio de la generalización. En el imaginario colombiano la mujer antioqueña es hermosa y aquí se puede encontrar una fuente de reafirmación de esta idea. Sin embargo no es una mujer real; es la belleza en abstracto, que se manifiesta en la particularidad de cada mujer.

Negrita, tú viniste en la noche de mi amargo penar  
Tú llegaste a mi vida y borraste la herida de mi pena letal  
[...]  
Nadie puede tu imagen de mi pecho arrancar  
Adorable y cautiva estarás en mi vida hasta la eternidad.

Representación de la mujer ideal que redime al hombre de su soledad.

María Antonia es la ventera más linda que he conocido  
Tiene una venta de besos al otro lado del río  
A donde voy to' los días, en de'antes que salga el sol  
A comprarle a María Antonia todos sus besos de amor.

Dentro del repertorio más reciente hay una canción que cuestiona en gran medida lo dicho por el repertorio anterior a 1980. Se trata de

Orgullosamente Mujer, un bambuco, curiosamente compuesto por un hombre (Héctor Ochoa) hacia principios de los años 90. No tuvo la trascendencia ni la recordación que han tenido las canciones nombradas, pero como elemento de contraste transcribo algunos versos.

Soy mujer, ya no soy esclava ni  
reina,  
sé muy bien cuál es mi papel, a  
conciencia,  
ya no soy un concepto inferior,  
tengo iguales derechos que tú,  
con la fuerza de mi plenitud canta  
mi alma.  
Pero vivo orgullosa de ser nueve  
lunas de luz y color,  
la mujer que desea tu amor, la  
que te ama.

Hay una constante en la canción andina colombiana compuestas entre los dos primeros tercios del siglo XX y es el carácter bucólico, pastoril y de ambiente campesino. Es en la mayoría de los casos un escenario idílico, en el que el trabajo, la familia, los hijos, son valores destacados y no aparece el conflicto de manera explícita, sino cuando se trata de situaciones de pareja, por el engaño –generalmente asociado a la mujer infiel–,

Ayer te vi con otro, qué pálida que  
estabas  
Se te veía en la cara las huellas  
de otro amor

o,

No le cuentes a nadie que te he  
querido  
Porque siento vergüenza de ha-  
berte amado  
Y de haber cometido ese pecado  
Sabiendo que tú siempre me has  
engañado

o el abandono,

Dende hace días ando pu'el pueblo  
De tumbo en tumbo, cariagachao  
Porque la india que yo tenía  
Y que quería me ha abandonao

o la muerte,

Dende que murió mi negra qué triste quedó mi rancho.  
ya no hay quien me haga un bocao, ni al surco lleve el guarapo.  
Y quién me cabrestié el macho con la carga p'al poblado  
Ah, ah, qué triste quedó mi rancho, ah, ah, sábelo Dios hasta cuándo.

El sentido de lo rural, campesino, como se dijo, es común denominador en estas canciones. Hay muchos ejemplos, algunos de ellos explícitos, como **Alma Campesina**, de Ana María Naranjo (bambuco):

Quando el alma es campesina orgullo siente por dentro,  
no necesita sombrero, ni machete por respeto,  
pues campesino se lleva como linaje en el pecho,  
pues campesino se llama quien lleva su tierra dentro.

Un caso excepcional, que se sale de la cronología planteada es **Campe-  
pesino de Ciudad**, (pasillo de Alfonso de la Espriella y Eduardo Cabas),  
canción que concursó en el Festival OTI, por los años 80. Si bien describe un campesino desplazado hacia la ciudad, al final aboga por el regreso a la tierra de origen. Es uno de los primeros temas de corte urbano y con sentido crítico, evidentemente enunciado desde una mirada dominante, pero reivindicatoria de lo subalterno.

Yo le canto al campesino, quedan pocos campesinos,  
no le canto a su parcela, ni al río, ni a su morena,  
yo le canto, simplemente porque dejó la montaña,  
porque cambió su vereda por una calle asfaltada,  
y su cielo de abril por un techo de lata,  
y su burro y su buey por un bus de nostalgias.  
Campesino, campesino de ciudad,  
que sigues siendo campesino, campesino de verdad,  
aunque quieras otra vida encontrar  
campesino naciste y un extraño serás.  
Vuelve al campo que la tierra sí te da:  
campesino naciste, campesino serás...

En la misma línea de denuncia quiero hacer una breve presentación de algunos fragmentos que plantean el asunto político de manera más o menos explícita, que rompe con el ambiente bucólico e idealizado de un sujeto aferrado al campo. Son pocos los ejemplos que han quedado registrados en la memoria discográfica y en la memoria colectiva de los públicos: **Ayer me echaron del pueblo** (José A. Morales, 1962) y **A quién engañas, abuelo** (Arnulfo Briceño, 1970 aprox.), son dos bambucos que abordan de alguna manera la violencia con tinte político. Recientemente han aparecido canciones que son más explícitas en el



tema de la violencia, el narcotráfico, la desigualdad y otros temas sociales y políticos. Sin embargo es significativo que, siendo Colombia un país que ha vivido procesos de violencia política a lo largo del siglo XX y con mayor intensidad en la segunda parte, no sea un tema representado de manera frecuente en el repertorio andino. El pueblo, representado fundamentalmente en el universo rural campesino, aparece en los ejemplos como subalterno, mancillado y perseguido. Evidentemente es posible encontrar aquí la idea de lo popular narrado desde otro lugar. Sin embargo hay que tener en cuenta que el enunciador empírico (el autor/compositor) puede ser considerado como poseedor del 'código' del lenguaje de lo popular. Los sentidos que circulan en estos textos son una forma de dar cuenta de algo que posiblemente no se ha vivido directamente, pero de lo que se tiene conocimiento cercano. La voz del enunciador se erige como una voz de denuncia, solidaria por cercanía o por posición política.

Ayer me echaron del pueblo porque me negué a *jirmar*  
La condena *que'l* alcalde a yo *mihubo* de implantar  
Porque tuve con mi mano al patrón que castigar  
Cuando quiso a mi *jamilia*, quiso a mi *jamilia* llegármela a *inrespetar*  
Porque uno es *probe* y carece de *jincas* como el patrón  
*Tan* creyendo que por eso también nos *jalta* el honor  
Entonces hay que enseñarles que en cuestiones del amor

Toiticos semos iguales y tenemos corazón  
Ayer me echaron del pueblo, mañana yo he de golver  
Porque allí dejé mi rancho, mis hijos y mi mujer  
Mi Diosito que es tan güeno me tendrá que perdonar  
Todo lo q'hice y lo que haga en dejensa de mi hogar

Un marcador explícito de identidad es el lenguaje, y en este caso particular, la 'deformación' de las palabras para construir el discurso desde las formas de uso del sector campesino de la zona andina, acerca el enunciado a la praxis del lenguaje popular. Aparte de esto, aparece un relato en el que se evidencia un conflicto de clase, entre lo hegemónico y lo subalterno. Se expresa no sólo en lo dicho, sino en la tensión entre la posesión y la carencia (las fincas vs el honor), o en la idea de igualdad en el amor (tener corazón = ser iguales). Aparece el tema de la creencia religiosa: las acciones en defensa de la familia se legitiman y por lo tanto deben ser perdonadas por Dios.

A quién engañas abuelo, yo sé que tú estás llorando  
Ende que taita y que mama arriba tan descansando  
Nunca me dijiste cómo, tampoco me has dicho cuándo  
Pero en el cerro hay dos cruces que te lo están recordando  
Bajó la cabeza el viejo y acariciando al muchacho  
Dice, tienes razón hijo, el odio todo ha cambiado  
Los piones se jueron lejos y el surco está abandona  
A mí ya me faltan juerzas, me pesa tanto el arao  
Y tú eres tan solo un niño p'a sacar arriba el rancho  
Me dice chucho el arriero, el que vive en los cañales,  
Que a unos los matan por godos, a otros por liberales.  
Pero eso qué importa abuelo, entonces qué es lo que vale,  
Mis taitas eran tan güenos, a nadie le hicieron males.  
Sólo una cosa comprendo, que ante Dios somos iguales.  
Se aparecen en elecciones unos que llaman caudillos  
Que andan prometiendo escuelas y puentes donde no hay ríos,  
Y al alma del campesino llega el color partidizo,  
Entonces aprende a odiar hasta quien fue su buen vecino  
Todo por esos malditos politiqueros de oficio.

Igual que en el caso anterior, se apela al uso del lenguaje con giros y términos de uso campesino. Se expone de manera explícita el conflicto bipartidista del país y las consecuencias violentas que afectan al pueblo raso. Lo popular nuevamente se enuncia como lo subalterno.

A manera de conclusión

Esta mirada retrospectiva sobre las representaciones de lo popular presentes en la canción andina colombiana, permite inferir la existencia, por lo menos imaginada, de un país rural, ligado a la tierra, en el que la figura del campesino es emblemática. Evidentemente es una mirada desde lo hegemónico, sobre una realidad que se resiste a reconocerse en las transformaciones hacia lo urbano, producto del desplazamiento y la migración hacia las ciudades, por efectos de la violencia.

La canción aparece como un eco del 'paraíso perdido', de la tranquilidad bucólica y del sentido pastoril; un romanticismo caricaturesco heredado de finales del siglo XIX y de origen europeo.

Este sentido parece mantenerse en una línea de continuidad hasta entrados los años setenta. Es extraño cómo en ese momento el mercado de la música colombiana andina pierde públicos y pasa a una etapa de recesión. Sólo hacia los noventa comienza un nuevo movimiento autodenominado 'nueva música andina colombiana', que pretende rescatar del silencio los aires tradicionales, acercándolos a nuevas sonoridades, fusiones y temáticas. Sin embargo poco es lo que se ha avanzado en la transformación de las poéticas de las canciones. El tema de lo rural campesino sigue estando presente de manera dominante.

Por otro lado, la canción se enuncia políticamente neutra. No hay una posición expresa en los textos; la poética es iterativa sobre un lenguaje pintoresco, de extracto campesino, o por lo menos utiliza los signos elementales del contexto. Son canciones eminentemente descriptivas que recurren a la metáfora y al símil permanentemente (cuando se trata de la mujer, es evidente). En algunos casos, no necesariamente en las canciones utilizadas, hay lenguajes rebuscados y adornados, pero en general son versos sencillos, sin mayor elaboración, pero que pretenden enmarcarse en el *gusto popular*.

Esa neutralidad y aparente falta de compromiso político, ¿puede ser síntoma de un país que no se reconoce a sí mismo? O ¿las formas de cantarse –contarse– no corresponden con la realidad, por efecto de una forma de desplazamiento o negación, utilizados como mecanismo de defensa?

Aparentemente la representación no es de carácter especular, sino imaginada: hay un país ideal pero anacrónico que se añora. El discurso de la riqueza de nuestros

campos, de la bondad del campesino se ha encarnado de tal manera que sustituye la realidad. Por lo menos, esto se puede coleccionar de los textos verbales de estas canciones. En este sentido, lo popular aparece como una ficción.

Desde el punto de vista musical, es evidente –por lo menos en la muestra amplia y coincidentalmente en la muestra seleccionada para este escrito– la predominancia del aire (ritmo) de bambuco para cantar estas temáticas. Como se anotó, el bambuco fue considerado (desde posiciones hegemónicas que lo adoptaron como tal) el aire nacional por excelencia. Incluso la nominación de ‘música colombiana’ estableció por mucho tiempo que la música andina era la música propia del país y el bambuco su expresión más pura.

Al volver sobre la definición de cultura adoptada, las tramas de significación de lo popular se tejen como subtextos que subyacen a los textos explícitos. Las formas de representación de lo popular –e incluso de lo hegemónico– en las canciones, son una especie de urdimbre de diferentes capas que en ocasiones dejan ver la base del tejido, pero en general, evidencian una suerte de espejismo. El *realismo mágico* puede ser la expresión depurada de esas representaciones que se mueven en el territorio de la ficción, pero que en el fondo son la imagen representada de lo que somos.

En este orden de ideas, algunas de las proposiciones enunciadas por Alabarces (p. 32-36) cobran razón en el análisis hecho, por ejemplo: “[...] el texto popular está doblemente oculto; oculto en el mecanismo de los signos, pero también porque está narrado por la lengua de otro”. Y más adelante, “de Certeau sostiene que los textos doctos sobre lo popular eliminan la infancia, el sexo y la violencia”, Alabarces propone que hoy se ocultan “los cuerpos, la violencia y la política”. Esto se evidencia en gran parte en la canción. Sin embargo, habría que reconsiderar si lo popular siempre es narrado por otro, por lo hegemónico: si lo popular es una invención, lo hegemónico también, y los textos de la cultura son los textos que hablan de la cultura. En este sentido es lícito pensar que aquello que se erige como lo popular tiene posibilidades de auto enunciarse y auto re-conocerse, incluso en la ficción de sus propios textos.

La canción, como un género de enunciación, puede ser uno de los vehículos de enunciación propia de lo popular (¿lo subalterno? Queda la pregunta).

## Bibliografía

- Alabarces, P. (2004). Nueve proposiciones en torno a lo popular: la leyenda continúa. En: *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, Año III, N°23, p.p. 27-38.
- Castaño, G. (1999). La propuesta de Bajtin y los orígenes de la cultura cómica popular. En: Silva V., F. *Las voces del tiempo: oralidad y cultura popular*. Santafé de Bogotá, D. C.: Arango Editores, 1999, p.p. 201-219.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Jaramillo A., D. (2008). *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia: Pretextos.
- Lotman, Y. (1996). *La Semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis, Cátedra.

**CARLOS HERNANDO DUEÑAS MONTAÑO**  
**DUENAS64@GMAIL.COM**

LICENCIADO EN PEDAGOGÍA MUSICAL UPN,  
COMUNICADOR SOCIAL-PERIODISTA  
UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO  
LOZANO, ESPECIALISTA EN COMUNICACIÓN.  
UNIVERSIDAD CENTRAL-BOGOTÁ,  
MG INVESTIGACIÓN EN PROBLEMAS  
SOCIALES CONTEMPORÁNEOS UNIVER-  
SIDAD CENTRAL. DOCENTE UNIVER-  
SITARIO EN ÁREAS DE LA COMUNICACIÓN  
Y EL LENGUAJE, CON EXPERIENCIA EN  
INVESTIGACIÓN EN CAMPOS DE LA CO-  
MUNICACIÓN Y EL ARTE. ACTUALMENTE  
SE DESEMPEÑA COMO DECANO DE LA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA  
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.  
ARTÍCULO RECIBIDO EN ENERO DE 2011 Y  
ACEPTADO EN ABRIL DE 2011

