



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

LA RUMBA CRIOLLA EN BOGOTÁ, 1936-1948

Manuel Bernal Martínez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Departamento de Música
Bogotá, Colombia

2018

La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948

Manuel Bernal Martínez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Musicología

Director:

Doctor Egberto Bermúdez Cujar

Línea de Investigación:

Musicología popular

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Departamento de Música

Bogotá, Colombia

2018

“Lo inmediato, lo que acaba de suceder, la noticia sensacional, lo que está de moda o en el ‘boom’, puede ser, en mayor o menor medida, perecedero y acaso fugaz, pero su eventual validez, en última instancia, estará en dependencia de lo que sucedió antes, de sus antecedentes o raíces, si se quiere, y cualquier novedad está condenada de antemano a la intrascendencia si no forma parte orgánica de un proceso histórico y contribuye de alguna manera al mismo, es decir, si además de su brillo momentáneo no contiene en sí algún valor nutriente del pasado y al menos un vislumbre de futuro”

Leonardo Acosta
Otra visión de la música popular cubana

Agradecimientos

Ante todo, a los docentes y personal administrativo que conforman el programa de Maestría en Musicología de la Universidad Nacional, por su largo y denodado empeño para llevar a buen término un anhelo de varias generaciones de músicos y otros profesionales interesados en la investigación musical en Colombia. Gracias también por permitirme formar parte de esta realidad.

Fueron muy importantes el apoyo y la ayuda en la pesquisa y ubicación de fuentes primarias, que recibí en varias instituciones del país. En primera instancia, agradezco a Jaime Humberto Quevedo, director, y a Diana Rocío Collazos, investigadora en años pasados del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. Su paciencia, su sapiencia, el conocimiento pormenorizado de las colecciones y la dedicación de tiempo para este proyecto las considero invaluable. En la Fonoteca “Hernán Restrepo Duque” de la Gobernación de Antioquia, hubo también tres personas fundamentales, funcionarios amables y conocedores que se pusieron al servicio de este trabajo. Son ellos Jair Gonzalo Taborda Ortiz, Juan Esteban Muñoz Lopera y Nelson Osorno. Un abrazo muy especial a Gloria Millán Grajales, docente del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital y directora del Centro de Documentación para las Artes “Gabriel Esquinas”, de la misma institución. Su generosidad y amplio conocimiento de la discografía en el país dieron luces y orientaciones a este investigador. Y finalmente, pero primero en orden temporal, un agradecimiento especial a Guillermo González Restrepo, alma y nervio de la Fundación Emilio Sierra en el municipio de Fusagasugá, y coorganizador del Festival Nacional de Intérpretes de la Rumba Criolla “Emilio Sierra”. En el año 2001 participé en la primera versión de este festival, me reconecté desde la interpretación con una música entrañable, y desde entonces ha abierto sus archivos y sus vivencias a los intereses de este trabajo.

Por supuesto, a Anamaría. Nada de esto sería posible sin su existencia.

Contenido

	Pág.
Resumen.....	III
Lista de figuras	V
Introducción	1
1. La rumba caribeña y su proceso de transnacionalización	8
1.1 La rumba en Cuba	9
1.2 Música afrocubana en Estados Unidos y su difusión	13
1.3 Difusión latinoamericana	19
1.4 Características de la práctica musical	22
1.5 El contexto colombiano	25
1.6 Bogotá en las décadas de 1930 y 1940	28
1.7 Las orquestas y agrupaciones populares en Bogotá	33
2. La rumba criolla	35
2.1 Una tipología	41
2.1.1 Tipo géneros antillanos	45
2.1.2 Tipo porro.....	47
2.1.3 Tipo bambuco.....	50
2.1.4 Tipo criollo.....	55
2.2 Características de la práctica musical.....	62
2.3 Los textos.....	65
2.4 Interpretación musical	70
Conclusiones	77
3. Anexo 1: Partituras.....	80
Anexo 2: Grabaciones.....	82
4. Bibliografía.....	85

Resumen

Este trabajo se propuso analizar y caracterizar musicológicamente un género musicalailable surgido en la ciudad de Bogotá a mediados de la década de 1930; la rumba criolla. Se ubicaron, recopilaron y estudiaron un total de 58 obras representativas del género y de la actividad musical de las tres principales orquestas bogotanas durante el periodo seleccionado, además de 22 obras de otros géneros, pero de las mismas orquestas y compositores, que circularon simultáneamente y permitieron ampliar el panorama de la producción, circulación y apropiación de este tipo de músicaailable en la ciudad y época. La consulta de variadas fuentes secundarias permitió detectar una serie de imaginarios en conflicto, reconocer las principales tendencias con que ha sido asociada y estudiada la rumba criolla, con sus aciertos y equivocaciones, y llenar algunos vacíos en la poca producción académica sobre el género. Lo anterior condujo a proponer una tipología, con base en la documentación hallada, pero especialmente teniendo en cuenta las diferentes maneras en que sonó la rumba criolla, es decir, basándose en el estilo de su interpretación.

Palabras clave: música caribeña, rumba, rumba criolla colombiana, República liberal, música popular colombiana, musicología popular.

Abstract

This work was to analyze and characterize, from musicology, a dance genre emerged in Bogota in the mid-1930: the Creole rumba. There were collected and studied a total of 58 works representative of the genre and of the musical activity of the three main bogotan orchestras during the selected period, as well as 22 works from other genres, but the same orchestras and composers, than circulated simultaneously and allowed to expand the landscape of production, circulation and appropriation of this type of dance music in the city and period of time. Consultation of various secondary sources, allowed to detect a series of imaginary in conflict, to recognize the main trends that has been associated with and has studied Creole rumba, with its successes and mistakes, and to fill in some gaps in the little academic work on gender. This led to propose a typology, based on

documentation found, but especially taking into account the different ways in which sounded the Creole rumba, i.e. based on its performance style.

Keywords: Caribeann music, rumba, creole Colombian rumba, Liberal Republic, Colombian popular music, popular musicology.

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1. Patrones básicos de palitos y tumbadores para guaguancó y yambú.....	11
Figura 2. Variaciones más comunes de palitos para guaguancó y yambú.....	11
Figura 3. Patrones de palitos y tumbadores (variación ternaria) para columbia.....	11
Figura 4. Variaciones más comunes de palitos y tumbadores para columbia.....	12
Figura 5. Modificaciones de patrones en tumbador y palitos.....	12
Figura 6. Partitura de <i>El manisero</i>	16
Figura 7. Partitura de <i>The Peanut Vendor</i>	17
Figura 8. Partitura de <i>Rumba Tambah</i>	18
Figura 9. Carátulas de tres rumbas publicadas en Latinoamericana.....	21
Figura 10. Artículo “La rumba europeizada”, <i>Estampa</i> , 1 de junio de 1940.....	21
Figura 11. Fragmento del artículo “Vida y ficción de las bailarinas”, <i>Estampa</i> , 10 de diciembre de 1938.....	30
Figura 12. Avisos de prensa con promoción de transmisiones radiales.....	31
Figura 13. La radiodifusión en la vida cotidiana. <i>Estampa</i> , 7 de enero de 1939.....	32
Figura 14. Tres anuncios de las agrupaciones y actividades de Anastasio Bolívar.....	33
Figura 15. Fragmentos del artículo de Morales, 1941.....	37
Figura 16. Selecciones del sello del disco y de la carátula de la partitura de la rumba <i>Mi gallina</i>	39
Figura 17. Fragmentos de rumbas criollas tipo antillano.....	46
Figura 18. Bases ritmo-armónicas de acompañamiento del porro en Sierra y Garavito.....	48
Figura 19. Célula de maracas, en los porros de Sierra y Garavito.....	49
Figura 20. Comportamientos básicos de la guitarra y el tiple en las escrituras del bambuco.....	51
Figura 21. Bases ritmo-armónicas de la rumba criolla tipo bambuco.....	52
Figura 22. Regímenes acentuales en paralelo, en la rumba criolla <i>Mi Gallina</i>	53
Figura 23. Tres ejemplos de síncope en el bambuco.....	54
Figura 24. Bases ritmo-armónicas de la rumba criolla tipo criollo, división binaria.....	55
Figura 25. Bases ritmo-armónicas de la rumba criolla tipo criollo, con división ternaria.....	56
Figura 26. Fórmulas de final de la rumba criolla tipo criollo.....	57
Figura 27. Comportamiento del bajo en la sección A de <i>Benitín</i>	58
Figura 28. Detalle del comportamiento del bajo en la sección A de <i>Benitín</i>	58
Figura 29. Interacción responsorial en la sección B de <i>Benitín</i>	59
Figura 30. Comportamiento de la percusión en la sección B de <i>Benitín</i>	59
Figura 31. Detalle del comportamiento de la percusión en la sección B de <i>Benitín</i>	60
Figura 32. Línea melódica de la sección B de <i>Arrímale algo!</i>	60
Figura 33. Particularidades rítmicas de la línea melódica de la sección B de <i>Arrímale algo!</i>	61
Figura 34. Partitura de <i>Benitín</i> para los instrumentos.....	64
Figura 35. Segunda sección de <i>Mi gallina</i>	72
Figura 36. Segunda sección de <i>Calientito</i>	73

Introducción

La rumba criolla es un género que evidencia una etapa interesante de la música popular en Colombia, las décadas de 1930 y 1940, época en la que confluyeron varios factores que determinaron, en los años siguientes, un cambio de paradigma en la discusión acerca de la identidad musical del país. Desde su surgimiento se reconoció en ella la influencia de géneros populares 'extranjeros' mezclados con elementos de la entonces denominada 'música nacional'. Más aún, algunos cronistas abogaron por una 'música bogotana' cosmopolita y moderna, a la altura de la de otras capitales del mundo, y asignaron a la rumba criolla tal papel. Los desarrollos tecnológicos de la grabación eléctrica, la producción masiva de discos y de aparatos para reproducirlos, la incursión de productoras internacionales en procesos de grabaciones locales, la relativa internacionalización que ello conllevó, y la instalación y afianzamiento de la radiodifusión, fueron algunos de los aspectos que llevaron a la rumba criolla a un primer plano: fue también música de moda.

En la revisión de las fuentes secundarias se encontraron una serie de afirmaciones que brindan una caracterización general. Las primeras halladas, cercanas al auge del género, enfatizan en tres aspectos: en primera instancia, en su vinculación con el 'fandango' como género popular bailable; en segunda instancia, en la influencia de la entonces denominada música antillana y, finalmente, en su carácter moderno¹. En la mayoría de textos de inspiración folclórica la rumba criolla brilla por su ausencia: si bien en el mayor referente en este campo, el Compendio General de Folklore Colombiano (1970) de Guillermo Abadía Morales, no se la nombra, en una de las muchas

¹ Se toma la acepción de moderno, para la música popular, en tanto producto musical con una fuerte relación con la industria cultural y la tecnología de las comunicaciones, y con la capacidad de expresar el presente como tiempo histórico de referencia. Juan Pablo González, "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", en *Revista Musical Chilena*, LV (2001). Para los otros aspectos ver: Próspero Morales Pradilla, "El autor de 'Que vivan los novios' Emilio Sierra", en *Estampa* (13 de diciembre de 1941): 14 y 43; Jorge Añez, *Canciones y recuerdos* (Bogotá: Ediciones Mundial, 1951), 214; y Heriberto Zapata Cuéncar, *Compositores colombianos* (Medellín: Cappel, 1962), 170 y 247.

publicaciones posteriores derivadas de dicho texto encontramos que “fue una variante de la [rumba] cubana, popular de 1925 a 1940 cuando Milcíades Garavito, Emilio Sierra y el chueco Isidoro Chaves la pusieron en boga”². En estas publicaciones se corrobora no solamente la filiación afrocaribeña, sino también el carácter urbano de música y textos.

Ya en la década de 1980, comenzó a construirse un discurso de vinculación de la rumba criolla con géneros locales, especial, aunque no únicamente, con el bambuco. Varios autores incluso afirmaron que el género surgió por la aceleración del bambuco, en una modalidad denominada bambuco fiestero, pero lo cierto es que el *tempo* de las rumbas recopiladas para este trabajo oscila entre 98 y 130 unidades de tiempo por minuto (promedio de c. 117), mientras que, en los bambucos fiesteros grabados por los mismos autores, las mismas agrupaciones y en la misma época, el *tempo* promedio es de c. 210³. Fue central en la aparición de este discurso Hernán Restrepo Duque, quien dedicó parte de sus esfuerzos como productor a re-editar viejos fonogramas, provenientes de discos de 78 rpm., en recopilaciones con el formato de LP⁴. Igualmente, en la misma década se inició la instalación de otro imaginario: la rumba criolla como género ‘intermedio’, que abrió el camino para que la música costeña se tomara el interior del país. De diversas maneras, ambas visiones siguieron, y siguen, siendo compartidas en muchos de los documentos posteriores⁵.

2 Guillermo Abadía Morales, *ABC del folklore colombiano* (Bogotá: Panamericana, 1997), 39. Ver Álvaro Ruiz Hernández, *Personajes y episodios de la canción popular* (Barranquilla: Luz negra, 1983), 112-13.

3 Para las rumbas criollas, la métrica correspondiente es en 2/4. Para los bambucos, esta cifra corresponde a una métrica en 3/4, que figura en todas las partituras de época recopiladas para este trabajo. Incluso si se tomara como referencia una métrica de 6/8 para dichos bambucos, el tempo promedio estaría c. 145 unidades de tiempo por minuto. Ver discusión al respecto de la escritura de este género en el capítulo 2.

4 Considerado en su época como la máxima autoridad en materia de música popular en nuestro país, Restrepo se desempeñó como cronista radial y columnista cultural en diferentes medios periodísticos; melómano y gran coleccionista de música popular, escribió importantes libros al respecto. Fue director de la RCA Víctor en Colombia y director artístico del sello Sonolux, y llegó a detentar un gran poder en el mercado discográfico del país. Ver notas de contracarátulas elaboradas por él en: *De la mano por el viejo Bogotá. Sierra y Garavito* (Medellín: Preludio, 1983) LP; *Capricho bogotano, la músicaailable de los años 40* (Medellín: Preludio, 1985) LP; *Qué sabroso! con Emilio Sierra y su Orquesta* (Medellín: Sonolux, s.d.) LP. Ver también Ignacio Bello Pascua, “La rumba criolla” *Nueva Revista Colombiana de Folclor* 2, 8, (Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1990).

5 Ver José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia* (Bogotá: Plaza y Janés, 1980); Peter Wade, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación – Programa Plan Caribe, 2002), 152-224; Guillermo González Restrepo, *Emilio Sierra el juglar criollo*. (Bogotá: el autor, 1991); Egberto Bermúdez, “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”, en *Revista Credencial Historia*, 120 (Diciembre 1999) <http://www.banrepcultural.org/node/32439> (acceso 20-04-2015); Egberto Bermúdez, “Las canciones de la tierra”, en *Semana* (25-06-2005) <http://www.semana.com/especiales/articulo/las-canciones-tierra/73369-3> (acceso 12-03-2014); Egberto Bermúdez, “From Colombian »national« song to »Colombian

Otra vertiente documental tiene que ver con el proceso de folclorización del género, que se consolidó en la Ordenanza No. 14 del 27 de julio de 1994 de la Asamblea de Cundinamarca, mediante la cual la rumba criolla fue adoptada como el “aire folclórico oficial” de dicho departamento, con coreografía y vestuario alusivos a lo campesino⁶. José Ignacio Pinilla, en 1980, afirmó que Milcíades Garavito Wheeler creó la rumba criolla en 1921, sin suministrar algún tipo de documentación que corrobore este dato; en 1990 Ignacio Bello situó su origen en los campos del departamento del Huila a comienzos del siglo XX; en 1995 José Portaccio hizo una breve revisión de fuentes e incluyó cuatro partituras manuscritas y la letra de ocho rumbas criollas; en una publicación de Guillermo González, de 1991, figura una sección final titulada ‘Análisis crítico de la obra musical del compositor’ que se limita a la descripción general de la forma y de las progresiones tonales, en tres cortos párrafos⁷.

Términos como mezcla y fusión, en relación con la rumba criolla, comenzaron a ser usados ya en el presente siglo, por autores como Peter Wade y Egberto Bermúdez⁸. Estos autores afirman también la consolidación de una música de amplio impacto, de carácter urbano, vinculada a la industria del entretenimiento y a las principales tendencias internacionales de la músicaailable, con indudable éxito en los sectores populares de la ciudad y el país. El renovado interés por las músicas locales que viene desarrollándose a partir de la década de 1990, hizo que se produjeran algunas tesis de pregrado que, ya fuera desde perspectivas históricas, de los estudios culturales y poco desde el campo musical,

song»: 1860-1960”, en *Lied und populäre Kultur* 53. *Populäres Lied in Lateinamerika* (2008): 167-261. www.jstor.org/stable/20685606 (acceso 04-09-2014).

6 Fusagasugá, lugar de nacimiento de Emilio Sierra, adoptó la rumba criolla como género oficial del municipio ese mismo año. Desde 1992 se lleva a cabo el Reinado municipal de la rumba criolla y, a partir del año 2001, el Festival nacional de intérpretes y compositores de la rumba criolla “Emilio Sierra”. Para el proceso de folclorización consultar <https://youtu.be/TL5TZJLvrMQ> (acceso 20-10-2017).

7 José Ignacio Pinilla Aguilar, *Cultores de la Música Colombiana* (Bogotá: el autor, 1980), 25-26; Ignacio Bello Pascua, “La rumba criolla”, en *Nueva Revista Colombiana de Folclor* 2, 8, (Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1990); José Portaccio Fontalvo, *Colombia y su música* 2 (Bogotá: Logos Diagramación, 1995), 162-175; Guillermo González Restrepo, *Emilio Sierra el juglar criollo*. (Bogotá: el autor, 1991).

8 Egberto Bermúdez, “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”, en *Revista Credencial Historia*, 120 (Diciembre 1999) <http://www.banrepcultural.org/node/32439> (acceso 20-04-2015); Egberto Bermúdez, “Las canciones de la tierra”, en *Semana* (25-06-2005) <http://www.semana.com/especiales/articulo/las-canciones-tierra/73369-3> (acceso 12-03-2014); Egberto Bermúdez, “From Colombian »national« song to »Colombian song»: 1860-1960”, en *Lied und populäre Kultur* 53. *Populäres Lied in Lateinamerika* (2008): 167-261. www.jstor.org/stable/20685606 (acceso 04-09-2014).

abordaron la temática de la rumba criolla⁹. El problema fundamental acá es la ausencia de un trabajo sistemático sobre las fuentes musicales primarias, así como el tamaño de las muestras consideradas. La publicación más reciente que dedica parte importante de un capítulo a la rumba criolla es de Oscar Hernández Salgar, y su eje es la discusión alrededor de la construcción musical y discursiva de los mitos de la melancolía andina y de la alegría costeña¹⁰. Allí afirma un carácter emancipador para la rumba criolla frente a la cultura dominante en Bogotá, dado su marco de aproximación al género, pero es lamentable que no hiciera uso de las fuentes primarias originales, sino que realizara transcripciones de versiones grabadas por estudiantinas y tríos vocales femeninos en décadas posteriores a la de 1950. Los planteamientos interpretativo, discursivo, rítmico y tímbrico del género, en sus compositores y orquestas fundacionales, se ve menoscabado de esta manera.

Como se desprende de la revisión anterior, no existe en el país un trabajo que dé cuenta detallada no solamente de todo este entramado cultural y musical alrededor de la rumba criolla, sino especialmente que involucre el análisis de las obras para caracterizarla y establecer la plausibilidad de esa supuesta 'fusión' entre géneros distintos. Como muchas otras músicas afrocaribeñas, la rumba se escribe en metro binario y tiene vínculos con elementos estructuradores como los denominados tresillo y cinquillo cubanos, además de los diferentes tipos de clave y patrones particulares de la percusión. Por su parte, el bambuco se escribe en compases de 3/4 y 6/8 y el pasillo, en tanto su origen está en el vals, en compás de 3/4.

Para la caracterización de la muestra, se tomaron elementos analíticos de tres fuentes principales. En primera instancia, en tanto se designa a la rumba criolla como un género musical, se aplicaron criterios basados en el clásico artículo *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, de Franco Fabbri, así como sus discusiones y desarrollos posteriores¹¹. La insistencia del autor en considerar

9 Rosa del Pilar Rodríguez Garay, *Una mirada cultural de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero*. Tesis de pregrado en Licenciatura y Ciencias Sociales. (Fusagasugá: Universidad de Cundinamarca, 2016); Andrés Cárdenas Hernández, *La música en Bogotá 1938-1950*. Tesis de pregrado en Historia (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2006).

10 Oscar Hernández Salgar, *Los mitos de la música nacional: Poder y emoción en las músicas populares colombianas, 1930-1960* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016).

11 Franco Fabbri, "A theory of Musical Genres: Two Applications" (1981) <https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html> (acceso 07-02-2000); Franco Fabbri "Browsing Music Spaces: Categories and The Musical Mind" (1999) <https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html> (acceso 18-11-2016); Franco Fabbri "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?". Traducción de Marta García Quiñones (2006) www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf (acceso 20-01-2017).

cualquier género como algo que va más allá de unas características del discurso musical para, en últimas, ser una catalogación contingente y variable que depende de las comunidades musicales que otorgan sentido a eventos sonoros, sigue siendo clarificadora. La variedad en el discurso musical de las diferentes rumbas criollas localizadas, la necesidad por parte de músicos y actores culturales de identificar e identificarse con un ‘ritmo’ o ‘aire’ popular novedoso (al decir de la época en Colombia), la dificultad en encontrar esas fronteras intergenéricas, dan cuenta de la utilidad de una concepción abierta y dinámica de género musical.

En segunda instancia, pero derivado de los planteamientos de Fabbri y otros teóricos, se toma para este trabajo una distancia entre género y estilo, adoptando para este último término una estrecha relación con los códigos del discurso musical, mientras que el concepto de género abarca todos los tipos de códigos asociados a un evento musical¹². En consecuencia, para la caracterización estilística de la rumba criolla se tuvo como principal referente el texto *Análisis del estilo musical*, de Jan LaRue, especialmente en los planteamientos relacionados con lo que el autor denomina crecimiento y sus elementos contributivos, así como la importancia del análisis del sonido, en tanto categoría analítica y como elemento expresivo¹³.

Finalmente, dado que para el estudio de esta etapa fundacional de la rumba criolla es importante la comparación con otros géneros, para caracterizar algunos elementos estructurantes en ellos se utilizó una referencia restringida del término ‘tópico musical’, en la que se sitúa esos elementos estructurantes más a nivel sintáctico que semiótico¹⁴. En ese sentido, se designaron como tópicos algunos materiales de uso común, que se encuentran en las obras, y que remiten al reconocimiento

12 Una buena revisión bibliográfica del tema y su problemática puede encontrarse en: Juliana Guerrero, “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, en *Trans*, 16 (2012) www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf (acceso 17-10-2015).

13 Jan LaRue. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. (Barcelona: Labor, 1989). Se recomienda leer los capítulos 1 y 2, pp. 1-29.

14 La utilidad y aplicación de la llamada teoría tópica, en la musicología, ha estado caracterizada por grandes discusiones y críticas. Se reconoce a Leonard Ratner, musicólogo estadounidense, como su enunciador inicial, pero el asunto ha sido tratado posteriormente por autores como Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten, Raymond Monelle y Eero Tarasti, entre otros. Ver: Danuta Mirka, “Introduction”, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Editor, Danuta Mirka (2014) <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001/oxfordhb-9780199841578-e-2> (acceso 23-08-2017); y Nicholas McKay, “On Topics Today”, en *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (2007). <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx> (acceso 30-08-2017).

de un género por un escucha competente: patrones de acompañamiento (bases ritmo-armónicas, bases ritmo-tímbricas) y figuras retóricas (figuraciones ritmo-melódicas, fórmulas de final).

De otro lado, en un conocido artículo, el profesor Carlos Miñana llama la atención acerca de quiénes y cómo han escrito sobre la música popular tradicional en Colombia y, al final, nos hace varios llamados:

En los años 40, cuando los trabajos pioneros apenas comenzaban a contar cómo era la música popular en nuestro país, en otros lugares ya no había música 'tradicional' para transcribir y analizar pues toda, prácticamente toda, estaba editada en cientos de cancioneros, discos y estudios musicológicos que permitían [...] estudios comparativos, análisis macro-musicológicos. Por eso nosotros seguimos necesitando trabajo de campo [...] rigor en la recopilación de la información, cancioneros, transcripciones, análisis, textos didácticos, estudios históricos y también estudios sobre las transformaciones de la música popular. [...] Hoy en día es imposible pretender publicar un panorama general del país como al que nos han acostumbrado los folkloristas con sus manuales. Para acercarnos a esa mirada general necesitamos numerosos estudios locales y regionales en profundidad, construir esos pequeños pedacitos que nos permitirán poco a poco armar ese espejo -trizado- de Colombia, donde podamos mirarnos, reconocernos y proyectarnos.¹⁵

Si bien este panorama ha cambiado en los 18 años transcurridos desde la publicación del artículo, y la llegada al país de profesionales de la musicología formados en el exterior, así como la reciente apertura de programas formativos en musicología en algunas universidades del país, permiten vislumbrar un desarrollo importante de la disciplina en un futuro cercano, aún quedan, al decir de Miñana, muchos pedazos de espejo por integrar. Es allí, en el interés de continuar construyendo comunidad académica y conocimiento musicológico sobre la historia de la música popular en nuestro país, que este trabajo tiene cosas por decir.

El primer capítulo trata sobre la rumba caribeña y su proceso de transnacionalización a través del desarrollo comercial y los cambios que se presentaron en los Estados Unidos, centro principal de grabación y circulación de fonogramas desde mediados de la década de 1920 para este tipo de

15. Carlos Miñana Blasco, "Entre el folklore y la etnomusicología, 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia" *Acontratiempo* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000), 36-49

música. Se hace un breve recorrido que parte del llamado complejo de la rumba en Cuba, pasa por las transformaciones de la rumba de salón, que fueron esenciales para la configuración del estilo de la rumba en los espacios del cabaret y los salones de baile, y toca brevemente su difusión en algunos países latinoamericanos. Se cierra con el contexto de surgimiento de la rumba criolla en Bogotá, presentando el trasfondo nacional, la búsqueda de factores identitarios en la coyuntura del cuarto centenario de la fundación de la ciudad en 1938, las complejas asociaciones del género con el discurso predominante de la 'música nacional', la llegada de la música afrocubana y el desarrollo de la tecnología, que permitió ampliar la base de circulación y consumo de música popular latinoamericana y afroamericana en el país.

El segundo capítulo corresponde a la caracterización musical de la rumba criolla y tiene en cuenta factores analíticos en sus aspectos de lo sonoro, lo textual y la interpretación musical y escénica, a partir de la sistematización de información extractada de las fuentes primarias, que se contrastó con la proveniente de otras fuentes. Se propone en este capítulo una tipología de la rumba criolla que no tiene antecedentes en la bibliografía.

1. La rumba caribeña y su proceso de transnacionalización

Patricia Clavin, en su artículo *Defining Transnationalism*, argumenta que dicho término es mejor representarlo como un panal que prefigura y da estructura, que limita pero a su vez tiene espacios vacíos para ser llenados, antes que como un promotor de redes limitadas¹⁶. Más que una simple transferencia monetaria o de bienes a través de algún tipo de frontera, se trata del movimiento del espacio social que habitan las comunidades, de las redes que se forman en dicho movimiento y de las ideas y prácticas que intercambian sus miembros. Para caracterizar un fenómeno o campo desde los estudios transnacionales, se requiere un mínimo de tres aspectos interrelacionados: en primera instancia la multilateralidad de naciones, en segunda instancia la constitución de interacciones que se producen superando fronteras estatales y que no son controladas por políticas gubernamentales, aunque puede haber actores institucionales y, por último, la efectiva circulación de personas, bienes, ideas y prácticas importantes para la configuración y el desarrollo del fenómeno. Lo transnacional hace evidentes las paradojas: las interacciones pueden disolver algún tipo de barrera nacional y simultáneamente fortalecer o crear otras. Martín Baña escribe al respecto que “la Historia transnacional supone un enfoque que se centra en un amplio rango de conexiones que superan a los territorios políticamente delimitados y que conecta a varias partes del mundo. Lo que la distingue es el reconocimiento del movimiento y la interpenetración”¹⁷. Teniendo en cuenta lo anterior, se presenta a continuación una descripción general del proceso de transformación de la rumba, sin pretensiones de exhaustividad, para dar cuenta de los principales movimientos e interacciones.

16 Patricia Clavin, “Defining Transnationalism”, en *Contemporary European History* 14, 4 (Nov., 2005), p. 421-439. <http://www.jstor.org/stable/20081278> (acceso 2-06-2018)

17 Martín Baña, “Una modernidad musical transnacional. Los límites de la categoría “escuela nacional” para el caso de la música rusa del siglo XIX”, en *El oído pensante*, 4, 2 (2016), p. 7. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/9406/9063> (acceso 2-06-2018)

Más allá de su discurso musical, varios autores consideran a la rumba como un tipo de práctica cultural que históricamente ha combinado música, danza y poesía. En relación con el significado de la palabra rumba, Argeliers León manifiesta que dicho término está relacionado con otros como *tumba*, *macumba* y *tambo*, que designan una fiesta colectiva, no ritual, con orígenes en la población negra, que experimentó diversos cambios, incorporando elementos de otras formas distintas de expresión musical¹⁸. Según la información disponible, la rumba surgió en Cuba a mediados del siglo XIX como baile secular entre la población negra descendiente de varios grupos étnicos africanos, influenciada especialmente por dos danzas seculares: la *yuka* y la *makuta*¹⁹. Durante el siglo XX este dinamismo de cambio de la rumba tomó nuevos caminos bajo la influencia de la tecnología, la mediatización y la comercialización de la música popular. En este capítulo nos detendremos principalmente en los componentes musicales que caracterizan las diferentes modalidades del género, en su dispersión desde los solares de Cuba hasta los salones de baile europeos y norteamericanos, y en sus proyecciones hacia los países latinoamericanos.

1.1 La rumba en Cuba

En el contexto urbano y suburbano de varias provincias cubanas, principalmente de La Habana y Matanzas, las rumbas eran fiestas que se realizaban en vecindades, bares, patios, esquinas callejeras y otros espacios informales. Se trataba de una expresión colectiva en la que los participantes interactuaban, más o menos libremente, expresando elementos de la vida cotidiana. Olavo Alén describe cómo los primeros testimonios hablan del uso de utensilios cotidianos como instrumentos musicales: gavetas, sartenes y cajones. De allí el nombre de rumba de cajón con que también se conocen estas manifestaciones. Dichos cajones eran objetos sonoros elaborados a partir de las cajas de madera en las que se comercializaba el bacalao y otros productos como las velas, que se percutían con cucharas, a los que se sumaron claves o palitos, y un cantante²⁰. Tanto Crook como León y Alén, además de otros estudiosos, reseñan que, en etapas posteriores, los cajones fueron reemplazados por tres tambores con forma de barril y un solo parche, con roles musicales definidos en la característica textura polirrítmica y politémbica de la rumba. Estos tambores se denominaron inicialmente

18 Argeliers León, *Del canto y el tiempo*. (La Habana: Imprenta Andre Voisin, 1988), 119-28.

19 Larry Crook, "A Musical Analysis of the Cuban Rumba", en *Latin American Music Review* 3, 1 (1982) <http://www.jstor.org/stable/780245> (acceso 25-05-2014).

20 Olavo Alén, "Rumba" [sección III. Cuba], en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002), 503-04.

tumbadora hembra o salidor, tumbadora macho o tres-dos, y quinto. Existe también algún grado de consenso en que hacia el primer cuarto del siglo XX se consolidaron tres tipos predominantes de rumba: la columbia, el yambú y el guaguancó²¹. Esta idea de tipos musicales dentro de un gran género que los incluye, dio lugar a la concepción y consolidación de la teoría de los denominados 'complejos genéricos' en la musicología cubana, durante las décadas centrales del siglo XX²².

En los tres tipos de rumba la música es inseparable de la danza. La rumba guaguancó, una danza de pareja, es descrita como un baile de cortejo que tiene su punto climático en la representación del acto sexual mediante un sugestivo movimiento pélvico por parte del hombre, movimiento denominado vacunao, al que la mujer responde mediante la aceptación o el rechazo. La rumba yambú es un tipo de baile mimético, también de pareja, aunque más lento y sin la inclusión del vacunao, en el que "... los bailarores adoptaban una actitud de ancianidad e imitaban la dificultad de los movimientos"²³. En contraste, la rumba columbia se muestra como un baile de pantomima, rápido y desenfrenado: "Al romper la rumba sale al ruedo un hombre solo que baila con gestos acrobáticos, en gran parte tomados de los bailes de fremes o diablitos abakuá. El bailador hace gestos frente al quinto, con quien entabla una especie de controversia rítmica"²⁴.

Un aspecto interesante trabajado por Crook tiene que ver con las transcripciones de los patrones rítmicos básicos y de sus variaciones más comunes en los instrumentos de percusión: claves (a las que llama palitos) y tumbadores ("conga-type drums"). El autor aclara que no se transcribió el tambor quinto, porque su comportamiento es de tipo improvisatorio, es decir, interactúa con lo que

21 Esto se dio a raíz de los planteamientos de Odilio Urfé, en *Factores que integran la música cubana*, de Argeliers León, en *Música folklórica cubana y Del canto y el tiempo*, y de Fernando Ortiz, en *La africanía de la música folklórica de Cuba*.

22 Se recomienda consultar dos documentos al respecto: Jesús Gómez Cairo, "Dos enfoques sobre géneros en la música cubana: Odilio Urfé y Argeliers León", *Clave* (La Habana: Instituto cubano de la música, 2010), 28-49, y Olavo Alén, "Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana", *Clave* (La Habana: Instituto cubano de la música, 2010), 50-55.

23 Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. (La Habana: Letras Cubanas, 1981), 367.

24 Orovio, *Diccionario*, 368. Una descripción completa de estos bailes puede ser consultada en Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*. (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952), y en Argeliers León, *Música folklórica cubana*. (La Habana: Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, 1964).

sucede en los otros instrumentos, en los bailarines y en las voces. A continuación se muestra, en versión digitalizada, lo presentado por dicho autor:²⁵

Figura 1. Patrones básicos de palitos y tumbadores para guaguancó y yambú.

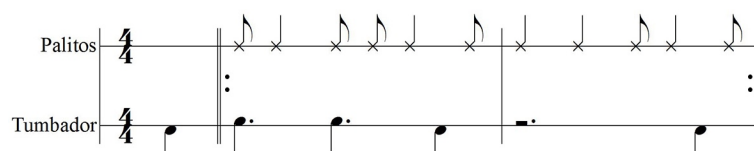
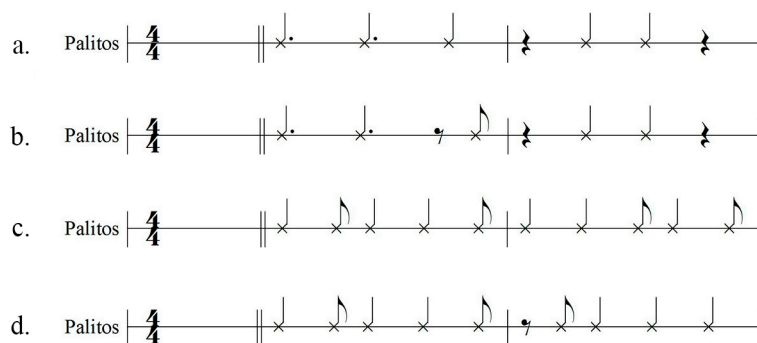
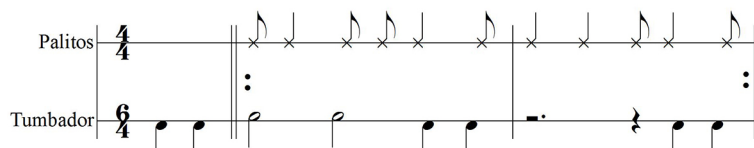


Figura 2. Variaciones más comunes de palitos para guaguancó y yambú.



Las variaciones incluyen en los palitos lo que comúnmente se denomina clave de son (a) y clave de rumba (b). Para efectos del presente trabajo, el aspecto más importante es que para la columbia se describen tanto la superposición de divisiones binaria y ternaria de la unidad de tiempo, como la adopción de variantes de división exclusivamente ternaria.

Figura 3. Patrones de palitos y tumbadores (variación ternaria) para columbia.



25 Crook, "A Musical Analysis", 99-100. Cabe destacar que, para las publicaciones de música comercial de la época, la rumba y otros géneros afrocaribeños se escribían en compás de 2/4. Se decide mantener la escritura del artículo citado tal como aparece.

Figura 4. Variaciones más comunes de palitos y tumbadores para columbia.

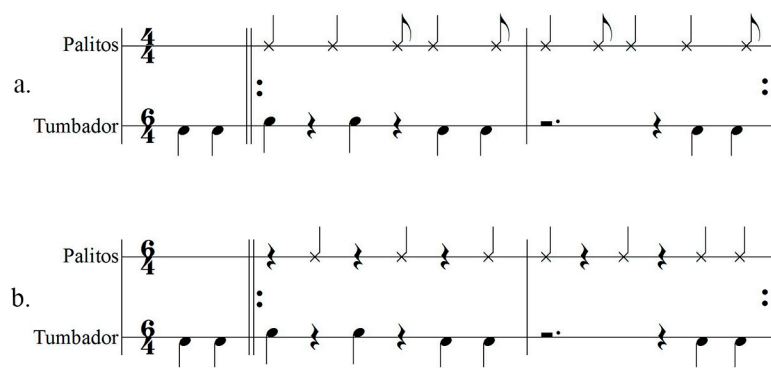
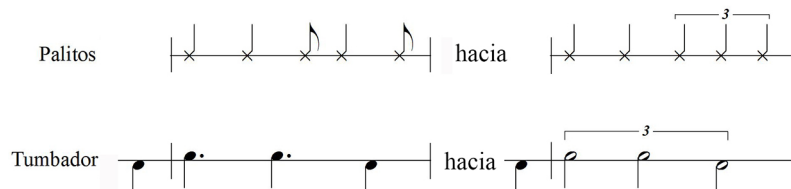


Figura 5. Modificaciones de patrones en tumbador y palitos



Por otra parte, Crook menciona que dichos patrones básicos y variantes de acompañamiento instrumental para los distintos tipos de rumba tienen un comportamiento flexible en su desempeño rítmico, en tanto se presenta una ambivalencia entre las divisiones binaria y ternaria mediante ligeras modificaciones que contribuyen a incrementar la tensión rítmica a lo largo de una pieza musical²⁶.

Los comportamientos rítmicos del quinto y la voz líder exploran variados niveles de subdivisión de la unidad de tiempo y del compás, que Crook agrupa en tres clases: (1) subdivisión binaria y sus múltiplos, (2) subdivisión ternaria y sus múltiplos, y (3) subdivisión quántuple y sus múltiplos. En todos los casos la integridad del compás se mantiene, incluyendo gran cantidad de combinaciones y superposiciones rítmicas posibles.

En relación con lo anterior, considero oportuno mencionar acá que, desde hace más de una década, investigadores y estudiosos cubanos han venido realizando serias críticas a la conceptualización de los complejos genéricos y a sus vínculos más aceptados con elementos como el tresillo, el cinquillo

26 Crook, "A Musical Analysis", 99 y 101.

y las diferentes claves. La tendencia actual es a considerar lo que Leonardo Acosta denomina “un entramado polirrítmico afrocubano, o mejor, afrocaribeño, que contiene y genera a su vez un riquísimo repertorio o arsenal de patrones rítmicos. Tomados estos, en mayor o menor grado, por distintos grupos y comunidades, en diferentes sitios y momentos históricos [...] vendrán a conformar y definir todos estos géneros”²⁷.

El desarrollo de la rumba fuera de estos espacios locales es visto de diversas maneras. Si bien se reconoce que elementos como el carácter sexual de la danza y la asociación con la población más pobre y marginal de Cuba dieron lugar al rechazo del género por parte de las clases medias y las élites sociales cubanas, también se presenta simultáneamente una revaloración de lo local que, a través de complejos procesos de negociación entre las industrias del entretenimiento, el Estado cubano, otros sectores dominantes y las variadas formaciones culturales de los sectores populares urbanos, dieron como resultado diversas transformaciones en la práctica de la rumba²⁸. En todo caso, tanto Crook como Moore coinciden en que las tensiones raciales y de representación identitaria en Cuba en los primeros años de la década de 1920, condujeron a una marginalización de la rumba de barrio, incluso con persecución policiva y legislaciones regulatorias, conducta que no se dio con las inserciones de la rumba en espectáculos de salón o en burdeles. Todo ello dio lugar a una reinención del género, profundamente estilizado, que de esa manera satisfizo los criterios estéticos europeizantes del cabaret y lo hizo aceptable al gusto del público consumidor de clase media, en el que dominaba “un pensamiento cultural-evolucionista en el que géneros como la rumba devenían aceptables solamente después de haber sido ‘elevados’, ‘adecentados’, o ‘universalizados’ ”²⁹.

1.2 Música afrocubana en Estados Unidos y su difusión

La década de 1930 fue especialmente importante en el desarrollo de los medios masivos de comunicación, como la radio y la industria discográfica, ampliamente dominados por empresas estadounidenses. Estas innovaciones tecnológicas abrieron camino internacional a la denominada

27 Leonardo Acosta, *Otra visión de la música popular cubana*. (Barranquilla: La Iguana Ciega, 2007), 59. Se recomienda la lectura del artículo “De los complejos genéricos y otras cuestiones”, 38-67.

28 Robin Moore, “The Commercial Rumba: Afrocuban Art as International Popular Culture”, en *Latin American Music Review* 16, 2 (1995) <http://www.jstor.org/stable/780372> (acceso 25-05-2014).

29 Moore, “The Commercial Rumba”, 166.

‘locura de la rumba’ (*rumba craze*, en la literatura en inglés), y a la difusión masiva de innumerables tipos de música en una escala que había sido imposible antes de ese tiempo. Esta industria prefería contratar músicos y bailarines blancos, así como fusionar géneros considerados ‘exóticos’ con estilos procedentes de los salones de baile europeos, dando lugar a la difusión de representaciones hegemónicas de aquello que era promovido activamente como “auténtica música de baile” antillana o cubana.

Un factor determinante en la adquisición del gusto hacia la música afrocubana por parte de los estadounidenses y otros turistas que viajaban a la isla en busca de diversión, fue la ley prohibicionista que rigió entre 1920 y 1933, “que restringió el consumo de alcohol y tuvo un efecto devastador en los clubes nocturnos [...] El turismo estadounidense se orientó entonces hacia Montreal por el norte, y hacia la frontera con México y el Caribe por el sur, con La Habana como el destino más popular”³⁰. González y Rolle mencionan como las orquestas y géneros provenientes de Cuba comenzaron a llegar a Nueva York en la segunda mitad de la década de 1920, cuando el violinista catalán Enric Madriguera (1904-1973) regresó a dicha ciudad, en donde estaba radicado, y fundó su propia orquesta, luego de una temporada dirigiendo la Orquesta del Casino de la Habana. Con su orquesta realizó programas de radio y grabaciones de un repertorio de danzones y sonos, incluyendo la gran novedad de lo que se consideró ‘verdadera percusión cubana’.

El 26 de abril de 1930, en el *Palace Theater* de Nueva York, la mencionada Orquesta del Casino de La Habana, dirigida entonces por Justo Ángel “Don” Aspiazu (1893-1943), comenzó una exitosa temporada en Broadway. John Storm Roberts asegura que, aún más importante que el repertorio interpretado, fue la manera de hacerlo: “Aspiazú [sic] llevó a las audiencias [norte]americanas, por primera vez, la auténtica músicaailable cubana, completa, con maracas, claves, güiros, bongós, congas y timbales, [instrumentos que] vendrían a ser tan difundidos, que su origen cubano está prácticamente olvidado en la actualidad”³¹. Agrega que esta orquesta permitió que circularan no solamente melodías y “ritmos” cubanos, sino que elementos del estilo cubano fueran incorporados a la música que se hacía en los Estados Unidos.

30 Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. (Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 2003), 523-24.

31 John Storm Roberts, *The Latin Tinge*. (New York: Oxford University Press, 1999), 76. Considero oportuno mencionar que del apellido Aspiazu pueden encontrarse tres variantes: en toda la literatura en español consultada aparece tal cual se escribió, en alguna literatura en inglés aparece como en la cita, Azpiazú, y en alguna otra sin la tilde final.

En contraste con esta afirmación, en el seguimiento que Roberts realiza al éxito de *El manisero* (*The Peanut Vendor*), muestra como lo que predominó en la música de influencia afrocubana producida en dicho país fue una versión simplificada, apta para los oídos del público y que respondió al rechazo inicial por parte de muchos directores de orquesta³². Entre los principales cambios cita la adopción del compás de 4/4 para su escritura, las referencias gráficas y de puesta en escena del vodevil como responsables de gran parte del éxito comercial, la inclusión de variaciones improvisadas a la melodía en las repeticiones instrumentales de las secciones cantadas y, fundamentalmente, la poca caracterización de la rumba como género independiente, porque virtualmente todas las piezas conocidas en los Estados Unidos como rumbas eran “algo más”: pregones callejeros tipo son (*El manisero*), mixturas como tango-conga (*Mamá Inéz* [sic]), danzones (*Siboney*), aunque predominaron las piezas tipo son.

Las dos partituras que se presentan a continuación, de *El manisero* (Fig. 6) y de *The Peanut Vendor* (Fig 7), permiten apreciar claramente las transformaciones mencionadas por Roberts. Mientras que en la primera se identifica el tema como son-pregón y está en compás de 2/4, pueden apreciarse también los comportamientos de maracas y claves, éstas últimas en la modalidad de clave de son. La melodía en la parte instrumental va alternando un compas en semicorcheas o corcheas, con un compás con la fórmula rítmica del cinquillo, característica que se mantiene en la intervención del coro. Cuando entra la voz con el texto principal, la unidad discursiva es de dos compases, con la característica síncopa a partir de la última semicorchea que genera en el segundo compas la figuración de contratiempo. La armonía cambia en la segunda parte de la segunda unidad de tiempo. En contraste, la segunda partitura omite cualquier mención de género, está en compás de 4/4 y, si bien mantiene todas las características rítmicas de la melodía, agrega texto en una sección instrumental y el acompañamiento se simplifica notablemente, en tanto la armonía no presenta la anticipación mencionada.

32 Roberts, *The Latin Tinge*, 76 y siguientes.

Figura 6. Partitura de *El manisero*³³

A RITA MONTAÑEZ

EL MANISERO

SON PREGON

Palabras y Música de Moisés Simons

La-se-ri-ta no le a-cues-ta a dor-mir: sig-co-mar-le un cu-cu-ru-cho de ma-ni

Que sa-brá-si- los ri-cos la
Cuan-do la ca-lla go-la esta

³³ Ubicada en <http://www.manisero-in-all-keys.blogspot.com.co/2016/01/g.html>.

Figura 7. Partitura de *The Peanut Vendor*³⁴

Lyric by
MARION SUNSHINE
and
L. WOLFE GILBERT
Piano

WESLEY L. HAINES
No. M 13
MUSIC LIBRARY

Music by
MOISES SIMONS
Arr. by
TED EASTWOOD

THE PEANUT VENDOR

(EL MANISERO)

Allegretto.

ff

In Cu-ba each mer-ry maid wakes up with this se-re-nade

Pea-nuts! Pea-nuts!

p Fresh roasted They're nice and hot They're roasted I sell-a lo

Chos.

If you have-n't got ba-na-nas, don't be blue, Peanuts in a little bag are call-ing you

mf Don't waste them no turn-my-ache You'll taste them when you a-woke *p* For at the ve-

ry break-of day The pea-nut ven-dor's on-his way, - At dawning that whistle blows

Copyright MCMXXXI by Edw. B. Marks Music Co., 225 West 46th Street, New York City
International Copyright Secured Made in U. S. A. All Rights Reserved

SUBSCRIPTION \$3.00 PER YEAR

34 Ubicada en <http://www.elmaniseroeva.blogspot.com.co/2016/04/el-manisero-es-la-cancion-mas-grabada.html>

Ya en 1931 y apoyados en la industria cinematográfica, se difundieron internacionalmente éxitos de la rumba comercial tales como *El manisero* de Moisés Simons (1889-1945), y *Mamá Inés* y *Siboney* de Ernesto Lecuona (1895-1963). El baile de la rumba comercial y de exhibición se internacionalizó a partir de 1932, cuando se hicieron demostraciones en la Feria Mundial de Chicago. Para mediados de la década se registraron cuando menos diez orquestas cubanas de baile en plena actividad en la ciudad de Nueva York, y a partir de 1934 la orquesta Lecuona Cuban Boys viajó por Europa. La transformación del discurso musical de la rumba comercial y de salón siguió dándose, especialmente a nivel ritmo-melódico. Un buen ejemplo de ello es *Rumba Tambah*, con el subtítulo de rumba negra, que en el sello del disco Columbia CL5491 DF1832 de 1935, producido en Francia, registra “Musique de Hernandez, Léo Blanc. Arr: Oréfiche / Paroles de Chamfleury / Lecuona Cuban Boys / Refrain chanté par A. Bruguera”. En la partitura (Fig. 8) puede apreciarse la simplificación predominante, con muy poca síncopa, a lo que se agrega la presencia de división ternaria a nivel del tiempo.

Figura 8. Partitura de *Rumba Tambah*³⁵

Rumba Tambah 90
(RUMBA NEGRA) R. HERNÁNDEZ-L. BLANC

Allegro

Do Sol7 Do Do Sol7

Do Mi7 La m Mi7 La m Mi7 La m Mi7 La m Re7 Sol Re7 Sol Re7

Sol Re7 Sol Sol Sol7 Do Mi7 Do Fa La m Sol7

¡Oh! Rum.ba ne - gra de mi tie - rra ¡oh! que tris.tes vi - vir ¡Oh! Rum.ba ne - gra

Do Sol7 Do Sol7 Do Mi b dis Sol7 Sol7

de mi tie - rra qui.sie.raál com.pás de tus no.tas mo.rir pás de tus no.tas mo.rir

Sol7 Do Fa La m Sol7 Do Do6

© COPYRIGHT 1933 BY LATIN AMERICAN MUSIC BUREAU
© COPYRIGHT 1935 BY EIMEF - OPERA, PARIS.

35 En *Música del Sur. 100 éxitos ibero-americanos* (Barcelona: Southern Music Española, 1981), p. 90. Puede apreciarse la grabación mencionada en <https://youtu.be/FnPqc7Syiis>

Según Moore, “Las grabaciones que se conseguían en Estados Unidos, Europa, América Latina y en todas partes, en conjunción con varias tendencias internacionales, incluyendo la producción masiva de grabaciones de jazz, y un nuevo interés por parte de intelectuales franceses y europeos en las artes representativas africanas y de otras regiones no occidentales, se combinaron para generar un enorme interés en la rumba comercial”³⁶. Todo ello dio lugar al desarrollo de un clima moderno y cosmopolita para la rumba, que repercutió rápidamente en América del Sur, una región tradicionalmente receptora de influencias y modas europeas y norteamericanas. Con los cambios ya descritos, más los que se explicarán adelante, la rumba y otros géneros fueron mucho más aceptables para el público latinoamericano, que recibió y aceptó estos novedosos bailes, no sin cierto resquemor por la ‘invasión’ de música afrocubana.

1.3 Difusión latinoamericana

Este furor internacional de la rumba y su auge comercial y mediático, dio lugar a que tanto compositores estadounidenses y europeos como los de otros países latinoamericanos, distintos a Cuba, empezaran a escribir y a publicar rumbas, con escaso o ningún conocimiento de las expresiones afrocubanas tradicionales. Basados en los modelos que podían apreciarse en la radio, los discos y el cine, se compuso “para Broadway y Tin Pan Alley, o para adaptar la rumba de salón para orquestas de jazz, con letras en inglés”³⁷, en el caso de los músicos presentes en Estados Unidos, y para las distintas casas editoras de música, en los demás países. Este tipo de composiciones, llevadas al éxito por artistas como Bing Crosby o Cole Porter, entre otros, mezclaban de manera muy libre elementos provenientes de la canción popular estadounidense con aquellos provenientes de diversos países latinoamericanos, no exclusivamente Cuba. Un ejemplo claro de ello se dio en el repertorio de la Orquesta de Xavier Cugat, transmitido ‘de costa a costa’ desde el hotel Waldorf Astoria, que fue compuesto con una confusa mezcla de estilos musicales, con influencias de España, México, Argentina, Brasil y, por supuesto, Estados Unidos y Cuba.

Era también frecuente que músicos que visitaban Cuba, e incluso compositores de la isla, recogieran melodías populares que sonaban en calles y plazas de la Habana y otras ciudades, para luego

36 Moore, “The Commercial Rumba”, 179.

37 Moore, “The Commercial Rumba”, 179.

registrarlas a su nombre. Moore menciona como particularmente ilustrativo el caso de la famosa rumba *Ay mamá Inés*, atribuida en su registro a Eliseo Grenet, pero reconocida posteriormente por Urfé como producto del canto comunitario de trabajadores negros en las haciendas.

Como se desprende de la cita anterior de Moore, los países latinoamericanos con una industria musical desarrollada (léase México, Argentina y Brasil), adoptaron rápidamente la música cubana, mediada por la industria del espectáculo estadounidense, en sus producciones discográficas y cinematográficas, destacándose el género cabaretero mexicano y las orquestas-espectáculo argentinas de música tropical. Todo ello contribuyó también a la presencia de músicos y espectáculos de rumba en distintas ciudades del subcontinente, impulsados por una oferta discográfica, radial y cinematográfica que mantenía una efectiva conexión con lo que se mostraba en diversos espacios de circulación en vivo³⁸.

Otro aspecto a tener en cuenta es la cantidad de mezclas que se dieron entre la rumba comercial y géneros de otros países en los que circulaba y era referente de éxito. De la misma manera en que en Estados Unidos existieron la rumba de salón, el fox-rumba o la tango-congo-rumba, en los países latinoamericanos se publicaron, interpretaron y grabaron denominaciones genéricas como rumba, rumba-tanguillo, rumba-vals, rumba criolla e, incluso, versiones con textos en español de las rumbas compuestas por estadounidenses.

Los tres ejemplos mostrados en la figura 9, son las carátulas de *¿Dónde están las llaves?*, rumba-tanguillo editada por Casa Amarilla en Santiago de Chile, con letra y música de Quintero, León y Quiroga [sic]; de *La Caraba*, rumba editada por Universo Musical en Buenos Aires, sin mención de autoría, pero con la anotación de ser tomada de la película *Secretos de Ana María*; y de *Penas del corazón*, fox-rumba de Al Hoffman con letra castellana de Tito del Sur, también de Casa Amarilla (Ver anexo 1). Estas partituras, entre otras de muy diversos géneros y procedencias, fueron adquiridas por el autor de este trabajo en Bogotá, en la década de 1990, en las promociones de partituras antiguas que hacían casas musicales actualmente desaparecidas, como la Casa Conti y la Casa Jayes. Se trata de ejemplos claros no solamente de las prácticas mencionadas, sino también de la efectiva circulación de partituras de editoras latinoamericanas en las décadas centrales del siglo XX.

38 González y Rolle, *Historia social*, 525-6

Figura 9. Carátulas de tres rumbas publicadas en Latinoamérica.



Este movimiento dinámico de la rumba, con sus transformaciones estilísticas, fue registrado también en Colombia.

Figura 10. Artículo “La rumba europeizada”, *Estampa*, 1 de junio de 1940.

La RUMBA

América le sigue dando bailes a Europa, y Europa, a pesar de la guerra, los recibe encantada.

Antes fue el tango, que cruzó el océano, desde los barrios porteños de Buenos Aires, hasta los cafés cantantes de París, para penetrar más tarde en los salones del alto mundo francés y llegar con su música llorona y lánguida hasta la aristocracia británica.



Esto no tiene nada que ver con lo que aquí llamamos rumba



Ya no es rumba sino acrobacia.

Europeizada

y fuerte. Ahora la rumba se ha europeizado, se ha estilizado, se convirtió primero en baile de salón y después en danza de escena.

Las grandes parejas de baile de Europa bailan ante los soldados en estos días de guerra una rumba nueva, una rumba académica, con largos trajes de raso y fracs irremprochables.

Aquí tenemos varias fotografías de la nueva rumba, con los saltos necesarios, con las acrobacias de uso. Ningún cubano de pura sangre conocerá en estos grupos su dulce baile nativo, que reniega de su origen para triunfar en los escenarios europeos.

Dicen las informaciones de Europa que esta clase de rumba hace hoy furor en los espectáculos continentales, especialmente en Inglaterra y Francia, países donde todavía se baila, a pesar de la guerra.

Vamos a ver si aquí también, en América, la rumba toma estos nuevos caminos y hoy quien nos la presente de golpe como un auténtico baile clásico, adaptándole a ella alguna abertura de Wagner, un nocturno de Chopin, o a lo mejor hasta alguna fuga de Bach. No sería raro ya que para mejores cosas han servido muchas de esas páginas maestras,

Después fue la rumba, la muelle y voluptuosa rumba cubana, baile esencialmente americano, con sus reminiscencias de África, y al parecer hecha para bailarse únicamente en las noches del trópico, con su música dulce como la caña de azúcar, y con sus fáciles posturas de homaca.

La rumba llegó a Europa y dominó a los hombres y a las mujeres del viejo mundo. Claro que más a las mujeres que a los hombres.

Pero Europa ha transformado también la rumba: ya no es el baile mulato, fruto del trópico, revoltoso

La revista *Estampa* del 1 de junio de 1940, contiene algunos artículos dedicados a la rumba y, en el titulado *La rumba europeizada*, dice cosas como: “La rumba llegó a Europa y dominó a los hombres y a las mujeres del viejo mundo. Claro que más a las mujeres que a los hombres. [...] ya no es el baile mulato, fruto del trópico, revoltoso y fuerte. [...] Se convirtió primero en baile de salón y después en danza de escena [...] una rumba académica, con largos trajes de raso y fracs irreprochables. [...] Ningún cubano de pura sangre conocerá en estos grupos su dulce baile nativo, que reniega de su origen para triunfar”³⁹.

1.4 Características de la práctica musical

Nos concentraremos ahora en la descripción de los principales elementos musicales y de interpretación musical y escénica de la rumba en sus manifestaciones comerciales. El cambio estilístico fundamental en el paso de la rumba callejera al teatro vernáculo y luego al espectáculo de cabaret tiene que ver con la instrumentación: la agrupación de percusión es reemplazada por una pequeña orquesta conformada por corneta o trompeta, violín, clarinete, contrabajo, piano, timbales caribeños e incluso timbales sinfónicos. Moore también menciona que, por lo que puede escucharse en las pocas grabaciones de teatro vernáculo existentes, el término rumba era usado prácticamente para cualquier tipo de composición, con una interacción muy variable entre elementos de la rumba de barrio y de la ópera italiana ligera.

Siguiendo a Moore, parece ser que, en los sitios turísticos para las clases obreras, los bailes eran acompañados por formas musicales influenciadas por el son y por el jazz, presentando un comportamiento cada vez más usual: descargas de percusión en las que todos los instrumentos melódicos y armónicos se silenciaban. La rumba devino en un baile de exhibición, en pareja suelta y con algún énfasis en su contenido sexual, si se compara con los bailes europeos y estadounidenses de los que recibió mucha influencia.

En los grandes casinos, la rumba fue completamente transformada hacia el estilo de los bailes de salón europeos y, de manera consecuente, la instrumentación de los conjuntos se asemejaba mucho a la ya difundida en el son urbano desde mediados de la década de 1920: incluía saxofón, trompeta,

39 Sin mención de autor, “La rumba europeizada”, en *Estampa*. (Bogotá: Estampa, 1 de junio de 1940), 30.

conga, bongó, güiro, cencerro (campana, *cow-bell*) y claves, además del piano, el contrabajo y las maracas. Desde el punto de vista estructural, y debido al amplio instrumental en la percusión, estas rumbas tenían elementos como el cinquillo y el tresillo, tomados de algunas danzas finiseculares, o bases ritmo-armónicas y comportamientos ritmo-melódicos de la danza, la contradanza y el danzón, e incluso cambios armónicos del bajo y otros instrumentos en la cuarta unidad de tiempo del compás (en 4/4), una característica que se atribuye al son y a la guaracha⁴⁰.

En relación con las expresiones vocales en la rumba callejera, Crook afirma que sus temáticas tienen que ver con una amplia variedad de tópicos alegres, humorísticos, de la cotidianidad y hasta tristes también, con un amplio uso de interjecciones y sílabas, a veces sin sentido, especialmente en las secciones de improvisación vocal⁴¹. Algunos aspectos pasarán a la esfera comercial, como la forma musical predominante con dos secciones principales: en la primera se presenta el tema de la canción mientras la segunda se caracteriza por un esquema responsorial. En guaguancós y yambús se describe una introducción denominada 'la diana', a cargo de la voz líder, en la que se presenta la gama melódica de la canción a manera de jitanjáfora, utilizando conjuntos de sílabas sin un sentido gramatical específico y, además, se hace una cita del primer coro. Se considera que, de los tres tipos de rumba, es el guaguancó el que permeó más profundamente otros ámbitos de la música cubana, y pasó a identificar al género, tanto a nivel local e internacional en las décadas de 1930-40, como en proyecciones posteriores, incluyendo la salsa.

Moore considera que fue básicamente a través de los textos y sus formas de enunciación que, de alguna manera, las rumbas de cabaret y de salón emplearon elementos de la cultura negra afrocubana. Las referencias abiertas a los negros y a sus formas de cultura devinieron en tópicos descriptivos, tanto de los géneros musicales (rumba y conga) y de las maneras sensuales de bailar de las mujeres negras y mulatas, como de los instrumentos característicos o de los espacios urbanos en que se desarrollaba el baile. Una temática importante fue el aspecto corporal del baile de la rumba y su poder de convocatoria como diversión para cualquiera. Otra manera de hacer esta referencia consistió en parodiar los usos del dialecto afrocubano, práctica también común en las canciones estadounidenses propias de los actores cómicos (*minstrelsy tunes*)⁴².

40 Moore, "The Commercial Rumba", 175-6.

41 Crook, "A Musical Analysis", 93.

42 Moore, "The Commercial Rumba", 176.

En el llamado teatro vernáculo o de variedades, derivado de formas decimonónicas como la zarzuela y la tonadilla, la rumba aparece en los sainetes y farsas de un solo acto. Realizadas en sitios populares distintos a la calle, estas formas representativas seguían los patrones generales de los teatros: alternaron con espectáculos de can-can, arias de ópera, y otros tipos de entretenimiento. Moore menciona como personajes fundamentales del sainete el del 'negrito', ridiculización humorística del hombre negro, el de la 'mulata', mujer mestiza de color intermedio, y el del 'gallego', un español más bien tonto. Estas caracterizaciones eran realizadas fundamentalmente por actores blancos, que pintaban su cara de negro, y canalizaban el deseo masculino usando un tosco humor sexual y enfatizando el desnudo femenino. La rumba era bailada en los entreactos y muchas veces servía como danza final del sainete para que aparecieran en el escenario todos los personajes. Los bailarines usaban camisas muy coloridas, con amplios pliegues plisados en hombros y mangas, mientras las mujeres adoptaban el vestido denominado de 'rumbera' o 'guarachera': ceñido en la parte superior y con una especie de cola también llena de pliegues. Este mismo atuendo, con ligeras modificaciones, pasó a la rumba de cabaret. Tal parece que, en este espacio, la coreografía mantuvo los elementos sexuales de la rumba de solar, y también que, para los músicos del teatro de variedades, el término rumba designaba cualquier movimiento vivaz y desinhibido por parte de los bailadores.

Un dato no menor, que indica la rápida transformación del género hacia la estética del salón de baile estilo europeo, es mencionado por González y Rolle: el conocido maestro estadounidense de baile Lawrence Hostetler, en su libro *Art of social dancing* (1930), dedicó 15 páginas a enseñar la rumba de salón, incluyendo también la descripción de instrumentos característicos como maracas, claves, marímbula y bongó. Mencionan también que, en el salón "la rumba era un baile de pareja enlazada que conservaba cierta distancia para poder balancear las caderas con libertad"⁴³.

Los elementos coreográficos y de movimiento también fueron fundamentales en los cantantes e instrumentistas de las orquestas, aunque en menor medida en estos últimos. Igualmente, orquestas como la de Aspiazu incluyeron conjuntos de bailarines masculinos y femeninos como parte de su rutina usual de presentación, con una rumba de exhibición que frecuentemente adoptaba los vestuarios y coreografías estilizadas asociadas a la mayoría de cabarets en La Habana⁴⁴.

43 González y Rolle, *Historia social*, 524.

44 Moore, "The Commercial Rumba", 175. Puede apreciarse un buen ejemplo de los espectáculos de este tipo de interpretación musical y escénica con el cantante y tresero 'Maño' López en *Oye mi rumba*, con la orquesta Lecuona Cuban Boys, en <https://youtu.be/BKHDvVhk-0> (acceso 7-11-2017).

1.5 El contexto colombiano

En las décadas de 1930 y 1940 tuvieron lugar una serie de hechos políticos y culturales de gran importancia para la organización del país, algunos de ellos con base en el desarrollo de procesos iniciados en Colombia y el mundo años atrás, otros con un aura de novedad indiscutible. La sociedad colombiana atravesó un proceso de cambio muy rápido que, en algunos aspectos, bien puede ser denominado de modernización. Diversas fuentes coinciden en que se trató de un proceso desigual, que aceleró el crecimiento de algunas ciudades, pero casi inmovilizó el de otras; que indujo importantes transformaciones de las relaciones sociales, aunque también de manera muy variada y no sin grandes contradicciones; se volvieron asuntos de primer orden el sindicalismo y los derechos sociales, entre otros muchos aspectos⁴⁵.

En el campo político, el hecho más relevante es el inicio e instalación de la llamada 'República Liberal' (1930-1946)⁴⁶. Dicho periodo estuvo acompañado de importantes realizaciones en el ámbito de la difusión cultural, en un esfuerzo por democratizar y extender 'la cultura', expresado no solamente en programas y políticas gubernamentales de apoyo y promoción al quehacer cultural, sino también en una búsqueda orientada al conocimiento etnográfico de la vida popular colombiana. Si bien la discusión acerca de la conformación deseable de la raza colombiana ya había sido planteada por algunos gobiernos e intelectuales anteriores, orientados por un modelo determinista, la idea de establecer la variedad regional de los "tipos humanos", al decir de la época, tuvo en los intelectuales liberales un énfasis particular. Así como se consideró necesario educar, actualizar y sacar de su estado de postración al pueblo, también se lo vio como portador de unos valores intrínsecos que podían contribuir en las construcciones identitarias.

45 Para miradas generales sobre la historia colombiana ver, entre otros posibles: Frank Safford y Marco Palacios, *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida*. (Bogotá: Norma, 2002); Hermes Tovar Pinzón, *Colombia: imágenes de su diversidad (1492 a hoy)*. (Bogotá: Educar, 2007); Robert H. Dix, *Colombia: the political dimensions of change*. (London: Yale University Press, 1967); Robert H. Dix: "Consociational Democracy: The Case of Colombia", en *Comparative Politics*, 12, 3 (1980).

46 Esta denominación se debe al acceso al poder, mediante el voto popular, del Partido Liberal, luego de una larga etapa de gobiernos conservadores llamada, precisamente, la Hegemonía Conservadora. Entre las causas inmediatas se identifican el que el Partido Conservador llegó dividido a las elecciones de 1930, en parte por la división interna del clero católico en el apoyo a dos candidatos distintos. Para este periodo específico se recomienda consultar: Renán Silva. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. 2a. ed. (Medellín: La carreta, 2012); Jaime Posada. *La república liberal: 1930-1946*. (Bogotá: Universidad de América, 2008); Jacques Gilard. "Colombia, años 40: de la frustración a la imaginación". <http://folitart.blogspot.com/2013/03/ensayo-de-jacques-gilard.html>.

Jacques Gilard advierte como la democracia colombiana de ese periodo, que pretendía ser modelo latinoamericano, fue realmente una democracia restringida a la participación de los blancos, y hace evidentes las contradicciones entre la filiación política liberal, y el discurso de intelectuales como Luis López de Mesa, o las acciones retardatarias del presidente Eduardo Santos, (1938-1942), ante las políticas modernizadoras y más democráticas de su predecesor Alfonso López Pumarejo, y su “revolución en marcha”⁴⁷. La república liberal no fue, ni mucho menos, homogénea, y desde tribunas editoriales en el diario oficialista *El Tiempo*, así como la *Revista de Indias*, se promovió un tipo de nacionalismo que estaba en contra de cualquier influencia o siquiera referencia extranjera, considerada como exótica, corruptora o *snob*: “las inquietudes [internacionales] de la época no tenían espacio en el panorama nacionalista, solo contaba la ilusión de encontrar libre el terreno para la afirmación de la colombianidad”⁴⁸. Lo nacional es entonces la peculiar manera de vivir de ‘nuestro’ pueblo, su ‘postura espiritual’, su supuesta sensibilidad, que estaba básicamente en la idea que tenían del pueblo las élites tradicionales.

Esa manera de emergencia de lo popular entroncó con unos movimientos y discursos internacionales que, como resultado, dieron lugar a pensar la cultura popular desde una referencia folclórica: se la consideró a la vez como típica y como exótica, en ella se encarna el ‘alma nacional’, es depositaria de tradiciones atemporales de referencia para el futuro, todo ello mediante una simplificación idealizada de la vida rural⁴⁹. Esto dio lugar a una vertiente de doble vía: por un lado, se trató de difundir y extender la cultura letrada, mediante programas como el de las bibliotecas aldeanas, y por otro, se buscó conocer las culturas populares, asunto que desembocó finalmente en la Encuesta Folklórica Nacional de 1942. Prácticamente todas las tendencias, y sus tensiones, se aunaron para defender y proteger la ‘pureza del folclor nacional’, y esto enmascaró los problemas raciales en un marco de unanimidad alrededor de los clichés regionales y locales, y su progresiva canonización.

47 Gilard, “Colombia años 40”.

48 Al respecto de estas tendencias en el campo literario, ver un lúcido análisis de Gilard, en “Del nacionalismo literario: una polémica colombiana (1941)”, en *América, Cahiers du CRICCAL*, 21. (Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1998), 237-244. <http://folitart.blogspot.com/2013/03/nacionalismo-literario-jacques-gilard-html> (acceso 17-06-2018); igualmente, una ilustración de los problemas de construcción de identidades en “El debate identitario en la Colombia de los años 1940-1950”. <http://folitart.blogspot.com/2013/03/jacques-gilard-el-debate-identitario-en.html> (acceso 17-06-2018).

49 Silva menciona hechos y eventos como la realización del Congreso Internacional de Folklore (París, 1937) y la creación de la Comisión de Artes y Tradiciones Populares, en Francia (1938). Uno de los principales impulsores del congreso mencionado, Paul Rivet, arribó a Colombia como refugiado de la II Guerra Mundial y, en el año 1941, fue fundador del Instituto Etnológico Nacional, cuyos primeros antropólogos fueron colaboradores iniciales de la Revista Colombiana de Folclor.

El asunto es paradójico porque corrieron simultáneamente, por parte de casi los mismos activistas e intelectuales, discursos e imaginarios opuestos. Gilard describe dos categorías de intelectuales: los autodenominados ‘terrágenas’ o ‘telúricos’ que siguieron apegados a unas supuestas realidades profundas del país y “mostraban su bloqueo frente a los cambios de la sociedad, principalmente de los pequeños pueblos de la montaña que empezaban a conocer el asfalto y el automóvil, la radio y las gaseosas”, y los más innovadores, que “serían aquellos que tendrían la urbanización como un logro y considerarían que el eje de la identidad no era ya el mundo campesino”⁵⁰. Se hicieron loas al progreso, algunas ciudades crecieron, se comenzó a utilizar la radiodifusión como elemento divulgador de cultura, entre muchos otros indicadores de la inevitable modernización, pero al mismo tiempo se reclamó por el cambio de costumbres, que afectaba la efervescencia del discurso folclórico. En medio de todo este complejo entramado, la rumba, en sus modalidades afrocaribeñas, apareció a la vez como referencia indeseable y apocalíptica para la, supuestamente, verdadera cultura popular, y también como necesario conocimiento de los bailes de moda.

Pero en estas épocas de profundas transformaciones, me parece que la copla tradicional, que se consideró inatacable, empieza a ceder terreno ante el avance de lo que pudiéramos llamar, con una palabra actual, las legiones motorizadas que desencadena la radio. Sones, congas, rumbas, corridos y otras canciones de procedencia extranjera, reñidas en su letra con las normas de la poesía, y a veces con las de la decencia, van invadiéndolo todo, sin tregua y sin descanso, en un empeño de vulgarización en el doble sentido de este vocablo⁵¹.

Un joven que haya estudiado a fondo la “Crítica de la razón pura”, y que no sepa bailar una rumba está perdido. [...] En Bogotá, donde la danza es una de las pocas diversiones que están al alcance de todo el mundo, no saber bailar es catastrófico. En los té de sociedad se baila, en las partidas de bridge se baila, en las fiestas benéficas para los pobrecitos hambrientos se baila, en los piqueteaderos se baila, en las salidas domingueras se baila. En todas partes se baila... rancheras, rumbas, bambucos, fox. Lo que sea, pero bailar y ceñir una cintura y sudar...⁵²

50 Gilard, “Colombia: años 40”.

51 Aparte de un discurso pronunciado por Víctor E. Caro, en la Academia Colombiana de la Lengua, con ocasión de la entrega de premios otorgados en uno de los numerosos concursos de recopilación de materiales folclóricos. Citado en Silva, *República liberal*, 219-20.

52 José Vásquez, “El baile”, *Estampa*, 2, 3, 38, (12-08-1939).

Nuevamente Gilard pone el dedo en la llaga, al describir para el país y especialmente para las clases dirigentes centralistas de la época lo que llama un “aislamiento interiorizado”. Se da un desconocimiento de la verdad, se ignoran los procesos externos que, además, se menosprecian en nombre de lo construido ideológicamente como propio, nuestro, genuino⁵³. Este ensimismamiento, como efectiva herramienta de control político y social, conlleva la ausencia casi total de crítica y la entronización del mutuo elogio en torno a los mismos temas locales. Esto explicaría la posibilidad de ser un “reaccionario de izquierdas” o un “liberal derechista”, términos usados regularmente por dicho autor, y de esta manera “contribuir a los valores y a la permanencia en el poder de una clase no culta, ni inteligente, pero si astuta”. Cualquier parecido con la actualidad no es mera coincidencia.

1.6 Bogotá en las décadas de 1930 y 1940

Esta visibilización nacional de “lo popular” a través de la construcción folclórica de lo supuestamente campesino, tiene su correspondencia en una serie de fenómenos urbanos en diferentes ciudades del país. En Bogotá, en relación con espacios festivos de carácter masivo, desde 1919 se comenzó a organizar celebraciones y festividades en espacios abiertos (alboradas, desfiles y campeonatos deportivos), aunque también en espacios cerrados (conciertos y diversos tipos de representaciones). Desde 1922 hasta 1934 se celebró el llamado Carnaval de los estudiantes, con todas las características de las festividades de connotación carnavalesca: elección de reinas, lectura de bandos, montaje y desfile de comparsas temáticas, batallas florales, corridas de toros, conformación de murgas, muerte y entierro del personaje que encarna la festividad (don Pericles Carnaval), entre muchas otras actividades⁵⁴.

Por otro lado, se consolidó un aspecto modernizante en la información escrita, una especie de “nueva prensa”, a la que se suma la edición de importantes revistas. En los periódicos se pasó paulatinamente de la función doctrinaria política hacia la tarea informativa y de relativa y superficial conexión con el mundo. La emergencia de las temáticas populares en publicaciones periódicas como Mundo al día, Estampa y Cromos, por citar tres de las más importantes, son tanto causa como consecuencia

53 Jacques Gilard. *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*. (Paris: Centre culturel colombien, 1989), 11 y siguientes.

54 Consultar Marcos González Pérez, *Carnestolendas y Carnavales en Santa Fe y Bogotá*. (Bogotá: Intercultura, 2005).

del desarrollo de los oficios de reportero y de cronista, que visibilizaron, a veces desde la ficción, la cotidianidad de los espacios y personajes populares. Hubo allí una apuesta a la difusión masiva, por parte de una élite comercial que valoró el potencial de estas industrias culturales, y que dirigió sus estrategias de mercadeo hacia diversos tipos de representación gráfica: ilustración, fotografía, caricatura y diseño de avisos publicitarios⁵⁵.

En esas crónicas de lo popular se mostró la actividad musical y el repertorio de géneros que se bailaron y, por supuesto, allí también estuvo la rumba. El sábado 3 de marzo de 1934, *Mundo al día* publicó una crónica titulada “La alegría de los dancing en Bogotá”, en la cual se describe de manera más bien benévola una noche en el Hollywood Dancing. Allí “la orquesta sigue incesantemente ejecutando tangos, fox trots, valeses, pasillos, danzas [...] en estos tiempos de los liberales, cuando se trata de la libertad dentro de la honorabilidad [...] porque esto de bailar, a más de ser una distracción y un ejercicio higiénico, también es una industria lícita [...] a él [el cronista] le habían hablado de los dancings como antros peligrosos, siendo el refugio de muchas muchachitas necesitadas, que tal vez sirven de válvula de escape a la sociedad que las repudia”⁵⁶.

Pocos años después, en 1938, el tema es retomado en la revista *Estampa*, donde la descripción del ambiente prostibulario es bastante más cruda. Un dato importante en ambas publicaciones es precisamente el del consumo de música muy variada y entremezclada, tanto nacional como extranjera, toda considerada bajo el rótulo deailable.

55 Ver Andrés Vergara Aguirre, *Historia del arrabal: Los bajos fondos bogotanos en los cronistas Ximenez y Osorio Lizarazo, 1924-1946*. (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014).

56 Leandro Reni, “La alegría de los dancing en Bogotá”. *Mundo al día*, X, 2967 (13-03-1934): 10-11.

Figura 11. Fragmento del artículo “Vida y ficción de las bailarinas”, *Estampa*, 10 de diciembre de 1938.



**En el salón de espera, purgatorio de condenadas a pena de infierno
Aguanta el manoseo torpe del anfitrión borracho.**

Rumor de dancing

Por esas catorce ventanas grandulonas, cuyos vidrios se han roto a fuerza de golpes de música, sale a la calle, en altas horas noctur-

nas y en tiernas horas de madrugada, el rumor del dancing, sus rumbas, sus tangos, sus atroces pasos de zorro, sus quejumbrosos bambucos. Este rumor se va, por caminitos del aire, de la mano del viento,

A este panorama de diversidad contribuyó muy activamente la radiodifusión que, desde sus comienzos en la ciudad, tuvo tanto emisoras locales y nacionales, como retransmisión de emisoras estadounidenses, europeas y de otros países latinoamericanos. La siguiente figura ilustra menciones de la rumba comercial en esta actividad, a partir de varios anuncios de prensa de la programación radial.

Figura 12. Avisos de prensa con promoción de transmisiones radiales⁵⁷.

RADIO

W2XAD—Schenectady, N. Y.
Onda corta de 31,48 metros. Programa para hoy 14:
5.00 p. m. Programa de Sun Oil Company.
5.15 Orquesta de Mitchell Schuster.
5.30 Orquesta de Bob Reynold.
5.45 Programa de Sekatary Hawkins. NBC.
6.00 Comedia por oJe and Eddie.
6.15 Tenor Billy Ross.
6.30 Conjunto musical.
6.45 Horse Sense Philosophy.
7.00 Valores del mercado.
7.15 Series municipales.
7.30 Orquesta del Hotel New Yorker.
7.45 El mundo hoy, por Hames G. Macdonald. NBC.
8.00 Piano.
8.15 Cello, por Bernard Silberg.
8.30 Consejo consultivo nacional.
9.00 Orquesta, por Erno Rapee.
10.00 Hora de baile por Lucky Strike Co. NBC.

RADIO COLOMBIA.—Longitud de onda, 31,6 metros. 9494 kilociclos. Programa para la hora de comida, de 5,30 a 6,30, ofrecido por los Almacenes Víctor, de Manuel J. Gaitán, Plaza de Bolívar y primera Calle Real.
Noticias de diarios vespertinos.
Cuentos de Hoffman. Potpourri. Orquesta.
Niño Judío. Canción.
Revetito. Paso doble.
Tengo mucho miedo. Canción criolla.
Me quiero casar. Fox-trot.
Serenata. Tango. Orquesta Internacional.
Serenata China. Orquesta Internacional.
María de la O. Rumba. Orquesta Victor.
Mara. Tango.
Abandonado. Waltz. Orquesta de Marek Weber.
Programa para el lunes, de 7,30 a 8,30 a. m.
Noticias de diarios matinales.
Traviata. Preludio.
Canto Siboney. Rumba.
Serenata China. Orquesta.
Papá, búscame un novio.

HJ3ABD.—Propiedad de Alford's Radio e Instituto de Comercio, Idiomas y Radio. Bogotá: calle 16, No. 88-A.
8 a 9 p. m. Programa musical ofrecido por Alford's Radio. Orquesta.
9 a 10. Música Columbia, ofrecida por los Almacenes de J. V. Mogollón y Compañía.
Por fin toros. Paso doble flamenco.
Pa d'Espagne. Valse.
Rinconcito lejano. Canción.
Un cruel puñal. Canción bolero.
La Estudiantina ABD. tranemi. tirá bellas piezas de música de cuerda y serrucho.
Hora literaria a cargo del señor Urias Pardo Currea.
10 a 11. Música Durium, ofrecida por el Almacén King.
Mercedes. Rumba.
Confesión. Tango.
Sólo Dios lo sabe. Canción.
Felasverdes. Bambuco.
En la estancia sombría. Canción.

EAQ—Madrid (España). Onda corta de 30,40 metros. 9869 kilociclos. Programas todas las tardes de 6,30 a 8,00 p. m. La revista de la Estación EAQ se vende en la Librería Mercurio, 2.a Calle Real.

**COLOMBIA
BROADCASTING**

onda corta: 7.400 kilociclos,
onda larga: 1.100. — Música nació al a cargo del cuarteto nacional. —Jazz y orquesta «CONTINENTAL».
Anuncie en esta radiodifusora, si quiere éxito y desarrollo en sus negocios.
Apartado: 509. Tel. 1.5.5.
Alford's radio. Carrera 7a. número 21.14.
H. J. 3—A. B. D.

**COLOMBIA
BROADCASTING**

PASILLOS, BAMBUCOS,
RUMBAS!
MUSICA POPULAR!
Oigala ejecutada por el
CUARTETO NACIONAL
en las Estaciones de radio
H. J. 3. A. B. D.
(Colombia Broadcasting)

La figura siguiente ilustra la importancia de la radio en Bogotá, no solamente por la diversidad en la oferta musical, sino también por la programación dirigida a franjas específicas de público. Vale la pena destacar que el muy conocido caricaturista bogotano Adolfo Samper Bernal (1900-1991),

⁵⁷ De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, anuncios tomados de: *Mundo al día*, X, 2782, 37 (06-05-1933); *Mundo al día*, X, 2805, 14 (03-06-1933); *Mundo al día*, X, 2788, 27 (13-05-1933); *Mundo al día*, XII, 3019, 5 (09-03-1935); *Mundo al día*, XII, 3027, 16 (04-05-1935)

identificó a la músicaailable de la ciudad con una de las rumbas comerciales más conocidas, y con una persona de raza negra.

Figura 13. La radiodifusión en la vida cotidiana. *Estampa*, 7 de enero de 1939



1.7 Las orquestas y agrupaciones populares en Bogotá

Al igual que con las emisoras, la oferta de agrupaciones musicales de variados tipos fue otra constante en las publicaciones periódicas de la época. En su trabajo sobre lo que denomina colección *Mundo al día*, Jaime Cortés menciona como muchos músicos activos en las cuatro primeras décadas del siglo XX se esforzaron por hacer del oficio musical algo rentable, mediante la estrategia de la versatilidad: había que estar en todas partes, es decir, en muchas prácticas musicales. Se importaron instrumentos, se acogieron repertorios y formatos instrumentales novedosos, se explotaron los oficios de director, arreglista, intérprete y empresario musical⁵⁸.

Figura 14. Tres anuncios de las agrupaciones y actividades de Anastasio Bolívar⁵⁹.

**MUSICA PUBLICADA PARA
PIANO y CANTO POR EL**

**JAZZ-BAND
A. BOLIVAR**

Llame usted al teléfono 42-10 y se le remitirá a su domicilio una de estas piezas a razón de \$ 0,25, además cualquiera otra de novedad internacional, se le puede facilitar

- 1—Rumba “Andan diciendo Pan-cha.”
- 2—Pasillo “Sólo un beso de tu boca.”
- 3—Tango, “Silencio en la noche.”
- 4—Paso doble, “Canta guitarra.”
- 5—Valse “Celosa”.
- 6—Rumba, “Capullito de Alelí.”
- 7—Tango, “Melodías de Arrabal.”
- 8—Pasillo, “Rachaflán.”
- 9—Rumba, coplas “Se estremecerá mi cuerpo.”
- 10—Pasillo, “Fúquene.”*
- 11—Fox-trot, “Muñequita linda.”
- 12—Ranchera, “Me enamoré una vez.”
- 13—Tango, “Cantando.”
- 14—Slow-Fox, “Un amor que se va.”
- 15—Fox-trot, “Con una linda chiquilla.”

Sexteto de Cámara de la
Orquesta Metropolitana,
dirigida por el Maestro Jesús
Ventura

**JAZZ BAND
A. BOLIVAR**

Con las últimas novedades.
Teléfonos 42-10. 53 39.

**Orquesta
Metropolitana**

TELEFONOS 42-10—53-39

HOY SABADO TOCARA
A LAS 11,30 GRAN
FIESTA EN EL

**PALACIO
PRESIDENCIAL**

Anastasio Bolivar, Gerente de la
Orquesta y el Jazz.

58 Jaime Cortés. *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. (Bogotá: Universidad Nacional, Unibiblos, 2004)

59 De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, anuncios tomados de: *Mundo al día*, XI, 2980, 10 (09-06-1934); *Mundo al día*, X, 2689, 13 (14-01-1933); *Mundo al día*, IX, 2683, 10 (07-01-1933)

Uno de los músicos y empresarios más conspicuos en la prensa bogotana fue Anastasio Bolívar (c. 1900-1949), quien apareció constantemente como director y gestor, al decir de hoy en día, de importantes agrupaciones de música variada. La Jazz-band A. Bolívar y la Orquesta Metropolitana, amén de agrupaciones de menor tamaño extraídas del personal de dichas agrupaciones (cuartetos o sextetos), se presentaron cotidianamente en muy diversos espacios de concierto y de entretenimiento, especialmente clubes sociales y salones de los principales hoteles del centro de la ciudad. Igualmente se editaron y vendieron partituras de piezas de actualidad, e incluso se prestó el servicio de enviarlas a domicilio. Allí también aparecieron, al lado de pasillos, tangos, pasodobles, valeses, *fox-trots*, *slow-fox* y rancheras, rumbas latinoamericanas, como *Andan diciendo Pancha*, de los argentinos Vicente Moro y Andrés Moltó e interpretada por Osvaldo Fresedo y su Orquesta Típica, o *Capullito de Alelí*, de Rafael Hernández con numerosas versiones fonográficas.

Entre las orquestas populares más mencionadas, además de las ya citadas de Bolívar, se encuentran la Jazz y Orquesta Continental, la Orquesta de La Voz de la Víctor, la Orquesta de Efraín Orozco y sus alegres muchachos, la Orquesta Ritmo, la Orquesta Velasco, la Orquesta del Café América (desde donde se hicieron transmisiones radiales en directo), la Orquesta y Jazz band del maestro Chávez, y el Jazz Suramérica. En agrupaciones dedicadas a la denominada música nacional están el Cuarteto Nacional, la Estudiantina ABD (que era anunciada presentando música de cuerda y serrucho), el Cuarteto Granadino, el coro Los cosacos de Natagaima, la Rondalla de la Estación HJN, la Estudiantina de las Estaciones ABD, la Estudiantina Santa Fe, las Hermanitas Cataño y, como no, el Cuarteto Garavito desde 1934 y la Orquesta Garavito a partir de 1936.

Los diferentes géneros afrocaribeños, en sus múltiples manifestaciones, no solamente entraron por la radiodifusión, el cine y los discos. Si bien Bogotá para esa época no contaba con un sitio especializado o apropiado para sostener un espectáculo de cabaret al estilo internacional, ello no impidió que agrupaciones y artistas muy exitosos como el Trío Matamoros en 1934, el afamado tenor René Cabel en 1940, al igual que el portorriqueño Rafael Hernández ese mismo año, pasaran por la ciudad como parte de sus giras artísticas. Todo ello aseguró una variada y atractiva programación en muy diversos espacios bogotanos, tanto de élite como populares, lo que contradice las afirmaciones de que solamente se escuchaban, se tocaban y se componían pasillos, bambucos, guabinas y una que otra suite.

2. La rumba criolla

Este capítulo se centra en el estudio de la rumba criolla. Se incluyen acá breves reseñas de los posibles orígenes del género, de los compositores y de las agrupaciones seleccionadas. Igualmente, se hace una caracterización general de las fuentes primarias grabadas y en partitura, se propone una tipología para la rumba criolla con base en su práctica musical y se realiza el análisis correspondiente.

No fue posible encontrar documentación que corroborara la afirmación de que la primera rumba criolla haya sido compuesta en el municipio de Honda, en una fecha tan temprana como 1921, por Milciades Garavito Wheeler (Fresno, 25/07/1901 - Bogotá, 23/04/1953)⁶⁰. Diferentes fuentes secundarias afirman que este músico tuvo una etapa importante en Honda (Tolima), que su llegada a Bogotá se dio hacia 1928 (ó 1934), y que a partir de 1930 (ó 1934) el cuarteto familiar y la Orquesta Garavito se vincularon a la radio y a otros espacios de difusión y trabajo de la música popular. Esas mismas fuentes afirman que Emilio Sierra Baquero (Fusagasugá, 15/09/1891 - Cali, 8/03/1957), se estableció en Bogotá desde 1935 hasta 1945, para luego migrar a varias ciudades del departamento del Valle. Para Antonio Silva Gómez (Bogotá, 17/09/1911 - 20/07/1973), la información es verdaderamente escasa, incluyendo que fundó su orquesta/estudiantina Alma Colombiana en 1942. También figuran dentro del repertorio encontrado compositores como Alfonso Garavito Wheeler (Honda, 16/02/1909 – Bogotá, 27/06/1992), Luis Alberto Osorio Scarpetta (Gigante, 24/09/1907[¿14?] – s.d.,1978), Rafael Lemoine (s.d.), José del Carmen Báez P. (s.d.) y Antonio Escobar (s.d.), así como el letrista y cantante Gabriel Viña Garavito (s.d.).

60 José Ignacio Pinilla Aguilar, *Cultores de la Música Colombiana*. (Bogotá: el autor,1980), 30 y 333; Jaime Rico Salazar, *La canción colombiana. Su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*. (Bogotá: Norma, 2004), 348. Reseñas biográficas de los compositores pueden hallarse, además, en Jorge Añez, *Canciones y recuerdos* (Bogotá: Ediciones Mundial, 1951) y Heriberto Zapata Cuéncar, *Compositores colombianos* (Medellín: Carpel, 1962).

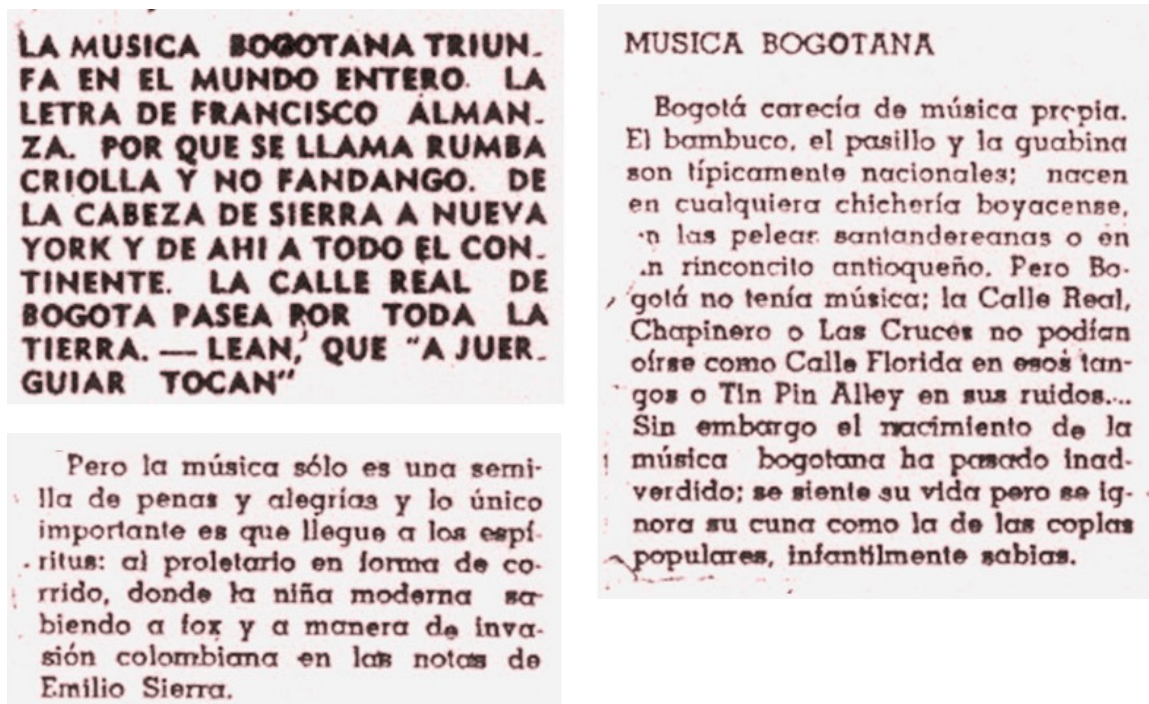
Un aspecto común a los principales compositores de rumba criolla es el de su formación musical, inicialmente desde la práctica de instrumentos locales o de banda, aprendiendo el oficio en espacios más o menos informales. Se desempeñaron desde temprana edad en conjuntos de música popular, en formaciones corales en la iglesia o en las bandas de viento municipales, en donde ejercieron como instrumentistas y directores, y en donde realizaron sus primeras composiciones y arreglos. Algunos de ellos accedieron a estudios musicales formales, ya en Bogotá o en Cali, a una edad relativamente avanzada. Es decir, estamos ante músicos prácticos que tuvieron accesos diversos y no totalmente sistemáticos al estudio de la teoría musical, pero con las competencias necesarias para desarrollar labores como compositores, arreglistas, directores de agrupaciones e instrumentistas de música popular. Los relatos de biógrafos y conocedores sitúan a estos músicos como muy activos en la geografía local, con giras artísticas y desempeñando trabajos musicales desde los inicios de su carrera en diversas poblaciones de los departamentos centrales de Colombia. Emilio Sierra, Milcíades Garavito Wheeler y Antonio Silva Gómez, al frente de sus agrupaciones, fueron protagonistas de la escena bogotana y colombiana, y algo en el extranjero por la distribución internacional de sus discos, durante el periodo de tiempo en que la rumba criolla en formato orquestal estuvo de moda.

Pese a los esfuerzos para encontrar en los anuncios de publicaciones periódicas de la época la denominación genérica de rumba criolla, ello no ocurrió hasta 1941, cuando el semanario *Estampa* publicó una entrevista a Emilio Sierra. Un antecedente importante es la publicación de la llamada colección *Mundo al Día*, por parte de este periódico bogotano, entre 1924 y 1938, y la discusión que se dio en sus páginas acerca de lo que debía entenderse como música nacional. Tal parece que esta relación y las tensiones alrededor de dicha discusión no incluyeron a la rumba criolla, que siempre estuvo en un espacio evidentemente comercial, de músicaailable y de actualidad, razón por la cual no encajó claramente en ese vago concepto. Las declaraciones de Sierra al respecto no dejan duda: “Mi música ha triunfado porque es de actualidad [...] estas rumbas criollas constituyen la música de 1941 y están de moda”⁶¹. Tampoco deja duda el hecho de que ninguna rumba criolla fuera publicada en la citada colección, aunque algo tiene que ver en ello que de las 266 publicaciones solamente diez se hicieron después del año 1935, en los últimos tres años de existencia del periódico.

61 Próspero Morales Pradilla, “El autor de ‘Que vivan los novios’ Emilio Sierra”, *Estampa* (13-12-1941): 14 y 43.

A pesar de ello, hubo un acontecimiento particular que puso interés en esta música, claramente reconocida como urbana, con influencias extranjeras y no folclórica. En 1938 se conmemoró con lujo de detalles el cuarto centenario de fundación de Bogotá, dando lugar a una serie de festividades y celebraciones en las que se quiso proyectar una imagen cosmopolita y moderna, con visión de futuro. Algunos periodistas y activistas culturales se empeñaron en buscar una identidad musical exclusivamente bogotana, algo que ya se había intentado, pero en este nuevo contexto el asunto era distinto. La figura siguiente presenta selecciones del artículo de 1941 de Próspero Morales Pradilla, que ilustran a cabalidad tanto esta búsqueda identitaria, como la comparación de Bogotá con espacios internacionales con los que se quiso hacer parangón⁶².

Figura 15. Fragmentos del artículo de Morales, 1941



⁶² Morales es descrito por Gilard como un joven periodista que entreveía la dimensión y las conexiones mundiales de lo que se vivía en el país, aunque seducido por algunos aspectos nacionalistas, quien “deseaba ingenuamente una confrontación ‘cordial’ entre los valores de la colombianidad y los del vasto mundo, pero poseía el sentido de la época”. Gilard, “Colombia: años 40”.

Los tres compositores ya mencionados, y otros compositores de rumba criolla, fueron muy activos en la producción de partituras de música popular, partituras que editaban algunas casas musicales de la ciudad, especialmente la Casa Conti, o imprentas como las de Luis M. Aguillón y Aguillón & Vega, en formato de guía para piano o piano y voz. Para el caso de Sierra, tuvo un periodo en que sus obras fueron publicadas por la firma J. Glottmann, representante para el país de la RCA Víctor, con la que hizo un acuerdo comercial. Es lamentable que muy pocas de esas publicaciones tengan fecha de edición.

Se localizaron un total de 34 partituras de rumba criolla y 20 de obras relacionadas, incluyendo en estas últimas obras en otros géneros, de los mismos compositores que, presumiblemente, circularon en la misma época (ver Anexo 1). Dichas partituras están localizadas en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en la colección de la Fundación Emilio Sierra en el municipio de Fusagasugá y en mi colección personal.

Editora	Rumbas		Relacionadas	
	(#)	(%)	(#)	(%)
Aguillón & Vega	9	27,3	2	12,5
Conti	17	51,5	5	31,3
J. Glottmann S.A.	2	6,1	5	31,3
Luis M. Aguillón	-	-	1	6,3
Southern Music Publishing Co.	1	3	-	-
Tipografía Velásquez	1	3	-	-
Cooperativa de músicos	-	-	2	12,5
Sin datos	2	6,1	-	-
Manuscritos	1	3	1	6,3

Es oportuno hacer notar que, como lo mencionan González y Rolle para el caso chileno, “[se dio] una tendencia habitual en la industria musical de la época, que cambiaba arbitrariamente la denominación genérica del repertorio comercializado, en 1935 la revista *Para Todos* obsequiaba a sus lectores la partitura del corrido tradicional mexicano *La cucaracha*, presentado como rumba. Lo mismo sucedía con *Aquellos ojos verdes* (1929), bolero [...] ofrecido [por la citada revista] como

rumba y por Casa Amarilla (1933) como fox-rumba⁶³. Ahora bien, es evidente que lo que ambos estudiosos chilenos denominan arbitrariedad, ilustra claramente la problemática de las definiciones y caracterizaciones de género en música popular, e implica ese acercamiento amplio propuesto por Fabbri, en el que plantea `reglas` (*rules*) de variadas índoles: formales y técnicas, semióticas, de comportamiento, sociales e ideológicas, económicas y jurídicas. Igualmente, dentro de las comunidades musicales en que se puede enmarcar un género popular están no solamente las nociones comunes de compositor, intérprete, promotor (*manager*), público, crítico, entre otros, sino que también la inserción en la industria musical y del entretenimiento implica otros roles, como los de productor musical o editor de partituras, cuyos intereses comerciales y de difusión también afectan aspectos como la denominación genérica. Ello sugiere que lo `arbitrario` podría ser casi intrínseco a la clasificación de géneros en música popular.

En Colombia puede apreciarse también esta tendencia mencionada, al igual que discrepancias entre la denominación genérica en la discografía y la correspondiente a la misma pieza musical en la partitura: para el caso de *Mi/La gallina*, del compositor Rafael Lemoine y grabada por la Estudiantina Alma Colombiana, en el sello del disco de 78 rpm. aparece la denominación rumba criolla, mientras en la partitura aparece con el aún más vago de “aire boyacence” [sic].

Figura 16. Selecciones del sello del disco y de la carátula de la partitura de la rumba *Mi gallina*.



63 González y Rolle, *Historia social*, 527.

Otro ejemplo muy diciente de dicha tendencia, que suma a lo anterior el asunto de las atribuciones de autoría de obras similares en varios países latinoamericanos, es el de la pieza *Éntrale en ayunas* (Ver Anexo 1). A pesar de que de dicha obra no fue posible ubicar partitura de la época en Colombia, ni grabación por la orquesta de Emilio Sierra, su presunto autor, en numerosa discografía posterior aparecen tanto la denominación de género, rumba criolla, como la autoría de Sierra. En la colección particular del autor de este trabajo se dispone de una partitura bajo dicho título, con *copyright* de la Promotora Hispano Americana de Música S.A. (México, 1940) y derechos internacionales de Peer International Corporation, en la que figura como polka, con letra de Víctor Huesca y música de Eugenio Camacho. Lo paradójico de esta denominación de género es que la partitura aparece escrita en compás de 6/8, inusual para una polka. La melodía es prácticamente idéntica a la atribuida a Sierra, aunque en las versiones colombianas grabadas se da una modulación hacia el IV grado en la tercera sección. Es importante aclarar que, entre las obras de Sierra referenciadas en las partituras del mismo compositor, no figura esta obra.

Las grabaciones recopiladas son 46 y 29 relacionadas. Al igual que para las partituras, se consideraron únicamente las correspondientes a las agrupaciones en estudio o, en pocos y relevantes casos, las realizadas por orquestas similares y de la misma época en Argentina y Chile (ver Anexo 2). Un buen número de las grabaciones acopiadas no procede de los discos originales de 78 rpm de la época si no de diversas recopilaciones posteriores ya que, aunque la gran mayoría fueron localizadas en discos de 78 rpm. en la Fonoteca Hernán Restrepo Duque (Medellín), las políticas de dicha entidad permitieron la consulta y audición *in situ*, pero solamente suministraron al investigador 30 segundos de muestra de cada obra solicitada. Es así como la mayor parte de la música de Emilio Sierra está contenida en el disco LP titulado *Que sabroso..!* (s.f.), con sello RCA Víctor y prensado por Sonolux bajo la etiqueta “Coleccionista”⁶⁴. Gran parte de las grabaciones de la Estudiantina Alma Colombiana están contenidas en el disco LP titulado *Capricho Bogotano. La músicaailable de los años 40* (1985), de Producciones Preludio⁶⁵. De la misma procedencia está el disco LP titulado

64 En la contracarátula se especifica que esta etiqueta “... distingue una grabación de gran interés histórico y musical. [...] se ha reeditado para satisfacer la enorme demanda del público”. Esta colección fue una iniciativa de Hernán Restrepo Duque a partir de 1958, mientras fue Director Artístico de RCA Víctor Colombia.

65 Preludio es una compañía antioqueña fundada en 1975 por Hernán Restrepo Duque. Periodista, hombre de radio, comentarista de discos, manager de artistas, promotor discográfico y director artístico en sellos como Sonolux (1953-1974) y RCA Víctor de Colombia (1958-1974), después de su retiro creó este sello que combinó la grabación de nuevas producciones con la reedición de colecciones de fonogramas antiguos. Esta labor de prensaje culminó algún tiempo después de la muerte de Restrepo, pero aún subsiste una página web

De la mano por el viejo Bogotá, Sierra y Garavito, Célebres rumbas criollas (1983), en el cual está parte de la música de la Orquesta Garavito. El resto proviene casi en su totalidad de un CD titulado *Los reyes de la rumba criolla*, producido por el sello Sonorecuerdos para el Club Internacional de Coleccionistas de Discos. De esta producción procede también algo de la música de Sierra y los dos ejemplos de la Orquesta de Porfirio Díaz. Dichos discos, así como los originales de época en sencillos de 78 rpm, están localizados en la Fonoteca “Hernán Restrepo Duque” de la Gobernación de Antioquia, en la Colección Cuéllar del Centro de Documentación de las Artes “Gabriel Esquinas” de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital, en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, en la colección de la Fundación Emilio Sierra, en mi colección particular y en algunos sitios web, especialmente el canal Clásicas Colombianas en *YouTube*.

2.1 Una tipología

De los principales compositores de rumba criolla solo ha podido localizarse un testimonio directo: Emilio Sierra, en una entrevista publicada en diciembre de 1941, afirmó que “En verdad, esta clase de música se llamaba fandango [...] pero al ser grabada se denominó rumba criolla, y el bautismo remacha como el matrimonio, de manera que seguirá siendo rumba criolla o rumba bogotana, según la apellidan en el exterior”. Igualmente, en dicha entrevista proporcionó una pista que no fue posible desentrañar antes de la culminación de este trabajo. Refiriéndose al fandango, Sierra citó un breve fragmento de texto, dándolo por muy conocido: “[...] recuerde aquello de ‘Vamos a bailar fandango hasta que le...’ que tiene el mismo ritmo”⁶⁶. Trataremos de documentar estas pistas.

En relación con el fandango en la época enmarcada para este trabajo, Gnecco Rangel Pava, en su libro *Aires Guamalenses* de 1948, lo situó como una modalidad de la cumbia “que sin descontarle el alborozo del Porro, sus notas se desgranán con mayor afinamiento y dulzura. Es este el aire que por su delicada formación suelen acomodarlo entre los aires de la cumbiamba con el nombre de Corrido

en la que se ofrecen servicios de edición de CD con base en un catálogo que recoge parte de la colección de Restrepo Duque.

66 Próspero Morales Pradilla. “El autor de ‘Que vivan los novios’ Emilio Sierra”, *Estampa*, 13 de diciembre de 1941, p. 14 y 43.

o Paseo”⁶⁷. Rangel relaciona la música de ‘cumbia’, y por lo tanto a porro y fandango, con formatos instrumentales de banda u orquesta, mientras la ‘cumbiamba’ se realiza con flauta de millo o acordeón. Lamentablemente para los fines de este trabajo, entre las partituras publicadas en este libro no se encuentra un ejemplo de fandango, aunque si los hay de cumbia, merengue, son, puya, mapalé o currulao, zambapalo, chandé, pilanderas y malla (maya), así como una melodía en que se entonan las décimas. En relación con los textos allí recogidos, predominan las formas literarias de 4 versos octosílabos, con rimas *abba*, *abab* y *abcb*. En los casos de zambapalo y chandé se inserta un estribillo (coro) entre los dos primeros versos (pie) y los versos tres y cuatro (entroje); para las pilanderas hay una cuarteta de hexasílabos con rima *abcb* que funge como estribillo; finalmente, para la malla hay un mismo verso que se expone después de cada uno de los de las cuartetas. En las temáticas se presentan las amorosas, de reflexión sobre las relaciones de pareja desde una mirada patriarcal, de comparación metafórica entre lo humano y la naturaleza, y las religiosas, especialmente en la música vinculada a la época de navidad.

Posteriormente, autores como William Fortich Díaz y Guillermo Valencia Salgado, posiblemente influidos por las publicaciones de Fernando Ortiz Fernández, al referirse al origen del actual fandango sinuano mencionan algunos bailes de origen africano (calenda, calinda o caringa, congó, yuca, chica y chuchumbé), y describen luego una práctica musical con dos tambores y palmas por instrumentación, una textura responsorial entre las cantadoras y el público, rítmica muy marcada en compás de 6/8, baile alrededor de los músicos en una amplia rueda, mitad hombres y mitad mujeres, de la que van saliendo parejas, una por vez, y en el que la mujer mueve las caderas y mantiene quietos cabeza y hombros⁶⁸. Esta práctica, denominada bailes cantados y que incluye varios géneros más, se mantiene todavía en otras subregiones cercanas al río Magdalena, pero en las poblaciones sabaneras a orillas del río Sinú cambiaron, desde finales del siglo XIX, hacia un género exclusivamente instrumental en formato de banda de vientos, conocido popularmente como banda pelayera. Se mantienen tanto el compás de 6/8, solo que en *tempo* muy vivo, como la textura responsorial, que ahora pasa a los distintos grupos instrumentales. Algo también característico es la armonía, que oscila entre I y V7. Finalmente, Victoriano Valencia Rincón comenta acerca de “cierto repertorio

67 Gnecco Rangel Pava. *Aires guamalenses*, (Bogotá: Editorial Kelly, 1948), p. 94. Una excelente reseña de esta publicación puede consultarse en Egberto Bermúdez. “Gnecco Rangel Pava, Aires Guamalenses”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 10. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005) p. 263-279.

68 William Fortich Díaz. *Con bombos y platillos. Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*, (Montería: Domus Libri, 1994); Guillermo Valencia Salgado. *Córdoba: su gente y su folclor*, (Montería: Casa de la Cultura, 1987).

urbano clasificado como fandango con diversos rasgos (binario, de tiempo ágil, o, como la puya atlanticense o el mapalé, melódicamente binario y ternario en percusión) y en distintos formatos”⁶⁹. Esto nos muestra, aparentemente, una contradicción con el fandango de banda, pero ilustra cómo las denominaciones de géneros varían entre los diferentes espacios de producción y consumo.

En la industria discográfica colombiana es difícil establecer fechas de publicación de fonogramas, pero una revisión, no exhaustiva, de grabaciones de fandangos, sitúa a los principales compositores, intérpretes y agrupaciones a partir de mediados de la década de 1940 y con mucha mayor presencia a partir de la década de 1950. En los discos originales y archivos digitales hasta ahora revisados, no ha sido posible encontrar el fragmento de texto mencionado por Sierra en su entrevista de 1941.

Ya pasando a los aspectos del discurso musical de la rumba criolla, hay una serie de características en las cuales no se profundizará, comunes a toda la muestra, que se mencionan a continuación. Desde el punto de vista formal se presenta una estructuración en secciones claramente diferenciadas, de 8 y de 16 compases la mayoría, aunque ocasionalmente aparecen de 12 y de 20 compases, casos en los cuales esto sucede por repetición de una de las frases de 4 compases. Es muy poco frecuente otro tipo de estructura en las secciones. Es así como el 37% de la muestra tiene una forma con dos secciones, un 33% tiene tres secciones, un 14% tiene Introducción y dos secciones, otro 14% tiene Introducción y tres secciones y un 2% posee más de tres secciones.

La armonía es tonal, diatónica, con cromatismo ornamental, con pocas agregaciones en los acordes, tonalizaciones breves a otros grados de la escala mediante dominantes secundarias, y planes tonales en los que cada sección tiene una tonalidad cercana a la de las otras secciones: se dan relaciones entre tonalidades relativas, hacia cuarto y quinto grados o a tonalidades paralelas. Las principales cadencias son I-V7-I, I-IV-V7-I, I-ii-V7-I, IV-I-V7-I, y sus correspondencias en tonalidad menor.

En el aspecto melódico se presentan cuatro características fundamentales. En primer lugar, diseños melódicos basados en notas de los arpeggios con algunas notas de paso, y fragmentos de escalas en grado conjunto. Los intervalos más amplios son de sexta y de octava. En segundo lugar, la presencia

69 Victoriano Valencia Rincón. *Práctica musical de las bandas pelayeras de la costa atlántica colombiana*, Beca de Investigación Ministerio de Cultura, 1999. Sin publicar. Pudo consultarse únicamente el Capítulo I en https://pdfdokumen.com/download/bandas-pelayeras-cap1_59d31fdb1723dda1d18a1714.pdf

de segundas voces homorrítmicas y en intervalos consonantes de tercera o sexta. En tercer lugar la presencia de cortos motivos ritmo-melódicos que, cual módulos, van pasando por los diferentes grados de la armonía. Finalmente, aunque en una proporción cercana al 65%, la presencia de tensiones melódicas tésicas, casi siempre sextas o novenas, que se resuelven en la segunda mitad de la primera unidad de tiempo, o muy ocasionalmente en la segunda unidad de tiempo. Es muy poco frecuente hallar, por ejemplo, suspensiones de cuarta. Estas características le dan a las melodías un carácter cantable y de fácil recordación.

De acuerdo con todo lo anterior, se expone a continuación una caracterización del género rumba criolla, en la producción de las orquestas y autores ya señalados, en Bogotá y en el marco temporal propuesto, a partir del análisis de las fuentes primarias obtenidas. Al inscribir la conformación del género en un espacio transnacional, con sus movimientos y flujos cambiantes, al optar por una definición amplia de género musical, ya discutida, y al incluir como elemento comparativo la producción de los compositores en otros géneros, que se identifican como relacionados, se busca ser consecuente con el hecho de que las rumbas de esta muestra son variopintas en las características de su discurso musical. Se propone entonces una clasificación que tiene que ver con los elementos musicales estructurales que las caracterizan y su relación, o no, con estos elementos en otros géneros populares de la época. El siguiente cuadro presenta las denominaciones de la tipología propuesta, su presencia parcial en la muestra y, para cada tipología, el desglose en cantidad de partituras, cantidad de grabaciones y cantidad de coincidencias, es decir, de obras de las que se tiene tanto partitura como grabación. Para estas últimas tres columnas, los porcentajes expresados hacen referencia al subtotal de la muestra del tipo, no de la muestra completa. Como complemento, la última fila presenta los datos para la muestra total.

Tipología	Parcial		Partituras		Grabaciones		Coincidencias	
	(#)	(%)	(#)	(%)	(#)	(%)	(#)	(%)
Tipo géneros antillanos	7	11,9	3	42,9	6	85,7	3	42,9
Tipo porro	3	5,3	-	0	3	100	-	0
Tipo bambuco	2	3,5	1	50	2	100	1	50
Tipo criollo	46	79,3	25	54,3	38	82,6	16	34,8
Total	58	100	29	50	49	84,5	20	34,5

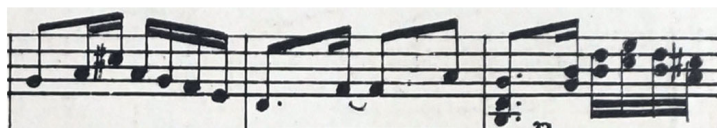
Pareciera inadecuado hablar de una 'rumba criolla tipo criollo', pero ello responde a las características de las fuentes. En algunos casos, como el de las dos que conforman el tipo bambuco, la audición daría elementos de juicio para catalogarlas simplemente como bambucos, pero en los sellos de los discos originales de 78 rpm. aparece la denominación de rumba criolla: se considera entonces que hay una clara intencionalidad por parte del compositor o del grabador, o de ambos, de inscribirse en el rótulo del género, amén de ciertas diferencias en el discurso musical y en los textos, que se analizan en el aparte respectivo. En el caso de las tres que conforman el tipo porro, es a partir de la audición, y de la comparación con partituras de porros, que se establece la relación intergenérica. Las siete agrupadas bajo el tipo géneros antillanos conservan muchos elementos de la rumba comercial y de otros géneros afrocaribeños. La mayor cantidad en la muestra, casi un 80%, tienen unas características particulares que les dan su originalidad, considerada esta originalidad dentro de la variedad de la rumba transnacional; es por ello que se tomó la decisión en la denominación del tipo.

2.1.1 Tipo géneros antillanos

En las 7 rumbas criollas de esta tipología predominan elementos ritmo-melódicos relacionados con los denominados tresillo y cinquillo cubanos, así como figuraciones melódicas de 4 y más semicorcheas seguidas.

En el 50% de las grabaciones recopiladas está presente la clave 'de son' que, como se vio en el capítulo 1, se presenta también en algunas variedades de rumba cubana y transnacional. Es oportuno mencionar que, para las orquestas locales, es solamente en la rumba criolla *Calentadora* y en la primera mitad de *Es algo que tiene gracia*, ambas interpretadas por la Orquesta Garavito, que se trabaja este tipo de clave. En la práctica musical tanto de la Orquesta de Emilio Sierra como de la Estudiantina Alma Colombiana, nunca aparece dicho elemento. En todos los casos, en la línea del bajo se da una preponderancia de la figuración del tresillo cubano, alternando con la de negra y dos corcheas y, en menor cuantía, con la de cuatro corcheas.

Figura 17. Fragmentos de rumbas criollas tipo antillano.

*Calentadora**No digas nada**Calientito*

Se ubicaron en esta tipología dos temas del compositor huilense Luis Alberto Osorio Scarpetta, *Jugando* y *San Pedro*, este último también reportado con el título de *Sanpedreando*, grabados por la orquesta del chileno Porfirio Díaz. Igualmente, se incluyó la rumba *Calientico* o *Calientito*, letra y música de Antonio Escobar, localizada en un casete sin referencias en la Fonoteca Hernán Restrepo Duque⁷⁰. En estos tres casos tenemos una instrumentación y un estilo de interpretación diferentes a los de las orquestas colombianas, ya que se presentan acompañamientos en bloques de instrumentos (*background*), se destaca la tímbrica de las trompetas con sordina y una participación más activa del

⁷⁰ La página de la DAHR (*Discography of American Historical Recordings*) reporta dos grabaciones del tema *Calientito*, de este autor, una de "marzo de 1936 o antes" con el cantante Rafael Hernández y la Orquesta del Grillón, <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200020149/MBS-90655-Calientito> (acceso 10-10-2017), y otra del 27 de septiembre de 1939 con el vocalista Machito y la Orquesta Waldorf-Astoria dirigida por Xavier Cugat, <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200040217/BS-042742-Calientito> (acceso 10-10-2017). Por la descripción que se da de ambas grabaciones, es pertinente considerar que la versión de la que se tiene, es de Cugat. Igualmente se reporta una grabación con este título, pero sin mención de autoría, realizada el 23 de octubre de 1936 por la Orquesta Eva Garza, <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200025491/BS-02843-Calientito> (acceso 20-05-2018).

piano, con algunos solos instrumentales. Igualmente, la textura contrapuntística de contra-melodías que interactúan con la melodía principal presenta mayor actividad.

Se documentó un caso particular con la obra *Petronila*, cuya partitura tiene la denominación genérica de rumba, no tiene mención de autoría, no tiene texto, pero sí mención de arreglo por Leonor Madero de Conti (ver Anexo 1). En ella se presenta una base ritmo-armónica de habanera o, en Colombia, danza, que coincide con la grabación publicada en el canal de *YouTube* Clásicas Colombianas⁷¹. Por el contrario, en dicha grabación la línea melódica, estructurada con la rítmica del cinquillo, no coincide con la partitura. Pudo localizarse otra versión, grabada por la Estudiantina Alma Colombiana, con diferencias en el texto, en el carácter y en la interpretación, en la que tampoco figura autoría, pero se menciona “Arr: A[ntonio] Silva Gómez – M[arco]. A. Fonseca”. Esta última versión está interpretada con las características de una rumba criolla tipo criollo.

2.1.2 Tipo porro

Debe tenerse claridad en cuanto a que el término porro es polisémico. Egberto Bermúdez plantea que, en lo musical, incluye desde los vestigios de un complejo ritual africano en Colombia, con similitudes en otros lugares y países latinoamericanos, hasta la designación de un género popular bailable en formatos de banda de vientos y orquesta popular. Menciona que dicha denominación se les asigna a algunos tambores, ya sea en contextos rituales o no, y también a diversas variantes de música campesina en formatos de gaiteros y cañamilleros⁷². El porro que nos interesa como referente para este análisis es el que, desprovisto de su contexto ritual y de las interacciones instrumentales en sus formatos campesinos o pueblerinos, empieza a surgir a finales de la década de 1930 en el ámbito

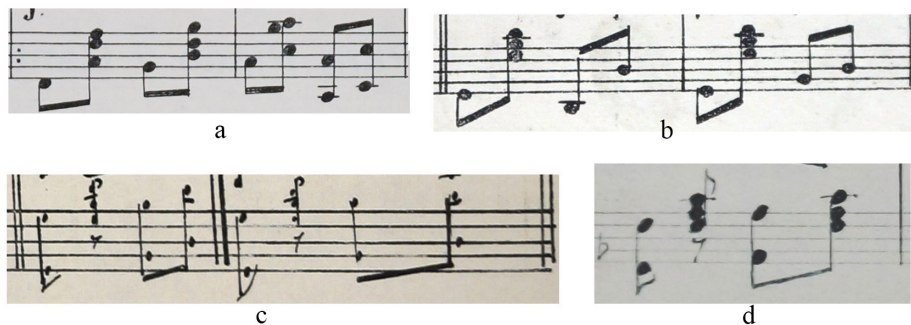
71 Ver <https://youtu.be/oNIJl7YSI2I>. Quien lo publicó proporciona los siguientes datos: “Petronila. Canción. Ángel María Camacho y Cano. Grabado por Margarita Cueto con el cantautor venezolano Lorenzo Herrera con el respaldo de la Orquesta Internacional de Víctor Talking Machine Co., dirigida por el Maestro mexicano Eduardo Vigil y Robles. La grabación se realizó el día jueves 1° de agosto de 1929, en el estudio que tenía la compañía Víctor en la calle 46 de Nueva York. [...] La grabación tiene la sigla de matriz BVE-55182 y salió en el disco con el número 46429.” (acceso 10-10-2017)

72 Ver Egberto Bermúdez. “Porro-sande-bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia”, en *Ensayos, historia y teoría del arte*, VII, 7. (Bogotá: Universidad Nacional, 2003), 5-56.

de la grabación comercial, con orientaciones internacionales, en formatos instrumentales de pequeña orquesta popular⁷³.

Con una clara vocación hacia la música de baile, los compositores de rumba criolla también compusieron, publicaron, interpretaron y grabaron obras a las que designaron como porros. En relación con las partituras en este género, de Emilio Sierra se ubicaron *Estoy copetón* y *Perucho*; y de Milcíades Garavito *Cómo son las mujeres*, *Papel quemao* y *Qué diablos de mujeres* (Ver anexo 1). En las grabaciones figuran *Barranquillera*, *El negrito satanás*, *En el curubito*, *Esto es bailar*, *Estoy copetón* y *La mariposa*, de Emilio Sierra, y *Encontré mi linda mujer*, *Ala ¿cómo estás?*, *Como son las mujeres* e *Ingrata mujer*, de Milcíades Garavito (Ver Anexo 2).

Figura 18. Bases ritmo-armónicas de acompañamiento del porro en Sierra y Garavito.



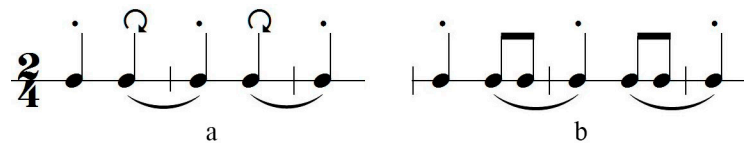
Tanto en las partituras como en las grabaciones, figuran unas bases ritmo-armónicas de acompañamiento características, con preponderancia de la célula señalada en (b) que, cuando se ejecuta en el bajo, omite la ejecución de la segunda corchea de la primera unidad de tiempo. En relación con la melodía, la presencia de diseños basados en el cinquillo es ocasional. Otro elemento diferenciador es la inclusión de maracas, con una célula rítmica característica de diversos géneros del caribe colombiano, como la cumbia, la tambora, el perillero y la gaita, entre muchos otros⁷⁴.

73 Para una caracterización de los principales comportamientos ritmo-tímbricos de los instrumentos de percusión, tanto en el porro campesino de gaiteros y cañamilleros como en el porro pueblerino de bandas pelayeras, se recomienda consultar: Victoriano Valencia Rincón. *Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical*. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004). Puede consultarse la versión digital en http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/128415.

74 Ver: Valencia, *Pitos y tambores*.

Dicha célula tiene dos maneras de presentación, que en muchos casos se confunden, y su asignación a uno u otro género depende de factores regionales y locales, así como de los estilos interpretativos de los músicos. En su forma (a), el sonido correspondiente a la segunda negra del compás se produce haciendo girar la maraca, de allí la convención utilizada.

Figura 19. Células de maracas, en los porros de Sierra y Garavito.



En esta tipología se ubican tres temas: *Mulatica perdida*, *Mi bogotanita* y *Por un querer*, interpretados por la Estudiantina Alma Colombiana, las dos primeras sin registro de autoría y la tercera de Antonio Silva Gómez (ver Anexo 2). En todas están presentes las maracas, con los comportamientos descritos arriba, y las guitarras tienden a desempeñarse en una base ritmo-armónica rasgueada que destaca los contratiempos. Es curioso constatar que, al contrario que para los porros de las orquestas de Sierra y Garavito, en estas tres piezas el comportamiento rítmico en cinquillo de las melodías está muy presente. Igualmente, la fórmula de final utilizada en todas es la de las rumbas criollas tipo criollo, cosa que no sucede en los porros mencionados.

Al trazar esta tipología surgió inmediatamente la pregunta de por qué, con estas características del discurso musical, las tres obras no fueron grabadas con la denominación genérica de porro. Consultando las publicaciones de la época que hizo el almacén J. Glottmann en el periódico *El Tiempo*, promocionando los discos de la RCA Víctor de la cual fue representante durante algún tiempo, puede verse que para el repertorio de porros Silva Gómez escogió un formato de orquesta, mientras que para el repertorio de rumbas criollas, bambucos, pasillos y otros géneros relacionados, escogió el de estudiantina. Es plausible pensar que, para este compositor radicado en Bogotá, la relación sonora porro-orquesta popular fuera más importante que las mismas características del discurso musical, ilustrando así otro caso de supuesta 'arbitrariedad' en la denominación, que se justificaba con el tópico de la fórmula de final.

2.1.3 Tipo bambuco

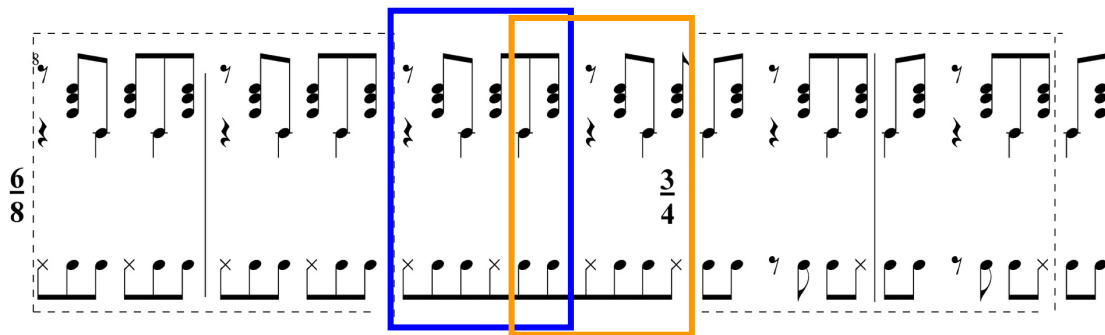
Como se mencionó en apartes anteriores, existe una tendencia a relacionar la rumba criolla con el bambuco, sin embargo, dicha relación, y a veces confusión, se construyó y consolidó en décadas posteriores a su surgimiento en Bogotá. Con anterioridad se mencionó la referencia al fandango que hizo Emilio Sierra en una entrevista, en el año de 1941. Igualmente, como las citas de autores más o menos contemporáneos, Añez en 1951, o de la década de 1960, Zapata en 1962, enfatizan la relación con géneros caribeños. Ya en la década de 1980, el periodista Hernán Restrepo Duque, en las notas de contracarátula de algunos discos LP que recopilan fonogramas originales de las orquestas de Sierra y Garavito, en que él mismo hace la selección del repertorio y la producción, atribuye a este mismo compositor lo siguiente: “[Sierra declaró alguna vez que] las rumbas criollas no eran más que una especie de fandango -ritmo que se considera hermano menor del bambuco-, mezclado a los aires de moda y con un nombre que pretendía capitalizar el éxito de los estilos cubanos en boga”⁷⁵. Igualmente escribió “Emilio Sierra mismo en una entrevista periodística dijo la verdad sobre la rumba criolla. Era simplemente un fandango, hermano menor y más alegre del bambuco, y tan colombiano o más que aquel”⁷⁶. Como puede observarse, es Restrepo Duque quien introduce la alusión al bambuco, inicialmente entre guiones para indicar que era una observación suya, pero en la siguiente cita ya no es posible saber qué tanto proviene de las palabras de Sierra y que tanto otro de su propia cosecha. Esta relación entre rumba criolla y bambuco no se menciona con anterioridad a la década de 1980 en las fuentes secundarias consultadas.

Sin profundizar en lo relativo a la extensa y más o menos documentada discusión acerca de la escritura del bambuco, cabe destacar que, en ciertos tipos de bambucos, o mejor en ciertos tipos de práctica interpretativa de algunos bambucos, se da la superposición de dos regímenes acentuales, superposición en la que no coinciden en un mismo punto los acentos principales de ambos regímenes, lo que da lugar a un desplazamiento entre las resoluciones melódicas y las de la armonía. Esta característica hizo que, al ser trasladado a la notación occidental, no hubiera una sola signatura de compás, con su isocronía métrica, que satisficiera lo sonoro. En términos generales, si se les da prelación a los elementos melódicos, se prefiere el compás de 6/8 en bimetría con el de 3/4; por otro lado, si se prioriza el comportamiento de los bajos y los cambios en la armonía, se usa el compás de 3/4.

75 Varios autores. *De la mano por el viejo Bogotá, Sierra y Garavito* (Medellín: Preludio, 1983) LP

76 Emilio Sierra y su Orquesta. *Que sabroso.!* (Medellín: RCA Víctor, s.f.) LP

Figura 20. Comportamientos básicos de la guitarra y el tiple en las escrituras del bambuco



“Lo cierto es que los músicos adoptan uno u otro de los regímenes acentuales y/o se mueven entre ellos mezclándolos de diversas maneras y con distintos criterios. Esta discusión de la escritura queda para los académicos y, de todas maneras, ha sido y sigue siendo trascendida por unas prácticas que provienen de muy distintas tradiciones mezcladas e hibridadas”⁷⁷. Aunque se conservan ejemplos de partituras con ambos tipos de escritura desde mediados del siglo XIX, se le ha atribuido a Pedro Morales Pino (1863-1926), y a la denominada generación centenarista, la decantación hacia la signatura en 3/4, en la que los bajos fundamentales ocupan las unidades de tiempo primera y tercera, los cambios armónicos ocurren en la primera unidad de tiempo y las resoluciones melódicas en la segunda unidad de tiempo, si bien es común que en los finales de sección el cambio en la armonía se retrase una unidad de tiempo para coincidir con la resolución melódica. Los fraseos y algunas figuraciones rítmicas de la melodía responden, en general, a una distribución en dos unidades de tiempo con unidad métrica de $\frac{1}{2}$, solamente que a partir de la segunda unidad de tiempo. Para la época que nos ocupa, esta manera de escribir e interpretar bambucos era la más difundida, por lo menos a nivel urbano: clara muestra de ello es que en la colección publicada en el periódico Mundo al día (1924-1938), todos los 17 bambucos incluidos están escritos en 3/4. Si bien un texto de Daniel

⁷⁷ Manuel Bernal Martínez, “Del bambuco a los bambucos”, en *Anais do V Congresso IASPM*, Rio de Janeiro (2004). <https://drive.google.com/file/d/0B3CBL YX406q2SEhhdmlGM0d6SUK/view> (acceso 29-09-2016). Para una aproximación al tema recomiendo tres artículos: Ana María Ochoa Gautier, “Tradición, género y nación en el bambuco”, en *A Contratiempo*, 9 (Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997) 33-44; Carolina Santamaría Delgado, “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la permanencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”, en *Latin American Music Review*, 28, 1 (2007): 1-23 <http://www.jstor.org/stable/4499322>; y Martha Enna Rodríguez Melo, “El bambuco, música ‘nacional’ de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*, XXVI, 26 (2012): 297-342 <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> (acceso 19-08-2012)

Zamudio de 1935 planteó una 'polirritmia sucesiva' con combinación de compases de 6/8, 5/8 y 7/8, las mayores discusiones al respecto se dieron en las décadas posteriores a 1950 y es hacia las décadas de 1970-80 que se establece el predominio de la escritura e interpretación en la bimetría 3/4 6/8.

Entre las partituras publicadas por los principales compositores de rumba criolla, se localizaron los siguientes bambucos: de Emilio Sierra *Adiós guayabo*, *El solterón*, *Juan Tenorio*, *Mis aguinaldos* y *Opi...ta*; de Milcíades Garavito *San Pedro en El Espinal*; y de Antonio Silva Gómez *Campesina de mi amor* y *Te estoy esperando* (ver Anexo 1). Por otra parte, se localizaron grabaciones de los siguientes bambucos: por la Orquesta de Emilio Sierra *Adiós guayabo*, *El pataleo*, *El solterón*, *On tabas* y *Opi...ta*; por la Orquesta Garavito *Guayacán* y *San Pedro en el Espinal*; por la Estudiantina Alma Colombiana *Te estoy esperando* y *Don Vicente*; y por la Orquesta de Eduardo Armani *Mi bella* y *San Pedro en El Espinal*, ambos autoría de Garavito (ver Anexo 2). Todas las partituras están escritas en compás de 3/4 y todas las grabaciones permiten apreciar el característico desplazamiento entre las resoluciones de la melodía y las de su acompañamiento armónico y el bajo.

Lo anterior significa dos cosas. La primera que, para los compositores de rumba criolla estudiados, la práctica del género denominado 'bambuco' remite a unas características que no son las predominantes desde la década de 1970 hasta la actualidad y, por lo tanto, que muchas de las afirmaciones sobre la cercana relación entre dicho género y la rumba criolla son producto del anacronismo y de la dificultad en la consulta de fuentes primarias. La segunda que, en clara paradoja con este imaginario tan extendido, solamente pudieron localizarse dos rumbas criollas que cumplen la tipología: *Bailemos chatica* y *Mi gallina*, ambas de Rafael Lemoine, grabadas por la Estudiantina Alma Colombiana de Antonio Silva Gómez, de la segunda de las cuales se localizó partitura. En ambas grabaciones predomina la célula (c) como figuración de la línea del bajo, mientras en los instrumentos de acompañamiento ritmo-armónico se presenta la célula (a).

Figura 21. Bases ritmo-armónicas de la rumba criolla tipo bambuco



Lo descrito anteriormente para algunos bambucos, en relación con el desplazamiento entre el régimen acentual de la melodía y el de su acompañamiento, es ilustrado a continuación en la introducción de la rumba criolla *Mi gallina*, pero es extensible a toda la obra (ver partitura completa en el Anexo 1). En la figura siguiente, por encima de la selección de la partitura se presenta, en paralelo, la figuración rítmica de la melodía. Se agruparon las figuras como en un compás de 6/8, destacando y prolongando esta división de compás sobre el pentagrama superior de la publicación para establecer mejor el paralelo. Igualmente puede apreciarse como en el último compás mostrado se hacen coincidir las resoluciones de la melodía y de la armonía.

Figura 22. Regímenes acentuales en paralelo, en la rumba criolla *Mi Gallina*

The image displays two systems of musical notation for the introduction of the rumba criolla 'Mi Gallina'. Each system consists of a melody line (top staff) and an accompaniment line (bottom staff). Above the melody line, a series of rhythmic figures are written, grouped into measures by vertical red lines. These figures represent the melodic rhythm, which is being compared to the accompaniment's rhythm. The first system is marked 'Allegro' and 'mf' (mezzo-forte). The second system is marked 'f' (forte). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The vertical red lines are used to align the melodic figures with the corresponding measures of the accompaniment, illustrating the parallel rhythmic regimes.

¿Qué es lo que hace que estas dos obras, desde el punto de vista estructural muy similares a los bambucos de los compositores de la época, hayan sido grabadas y reportadas como rumbas criollas? Es plausible considerar dos elementos. En primera instancia está la denominada 'síncopa caudal' del bambuco -que es tal si consideramos la escritura en bimetría 3/4 6/8-, un tópico ritmo-melódico en que la nota de la última corchea de un compás se prolonga hacia el siguiente compás y, en el caso

de un cambio de armonía entre ambos compases, hace que la resolución melódica se produzca en la segunda corchea del segundo compás. Cabe aclarar que esta síncopa puede darse ya sea mediante ligadura de prolongación o mediante un silencio en la primera corchea del segundo compás, que cumple aproximadamente el mismo efecto. Para la notación en 3/4, ya descrita, esta síncopa se presenta entre la segunda corchea de la primera unidad de tiempo y la primera corchea de la segunda unidad de tiempo de un mismo compás. En la figura siguiente vemos ilustrado este comportamiento en algunos de los bambucos recopilados en este trabajo como obras relacionadas. En las dos grabaciones de las rumbas criollas tipo bambuco, y en la partitura de *Mi gallina*, tal comportamiento ritmo-melódico es prácticamente inexistente.

Figura 23. Tres ejemplos de síncopa en el bambuco



En segunda instancia, se considera que el otro elemento diferenciador es el texto. Si bien en algunos tipos de bambucos el aspecto jocoso es fundamental, especialmente en modalidades campesinas o de espacios suburbanos que sirven como tonada para la entonación de coplas que, “Picantes, satíricas o críticas, [...] hacen mofa o comentan todo tipo de temas”⁷⁸. Para Rodríguez (2012) un paso importante en la construcción del “bambuco de tradición inventada” incluye el establecimiento de repertorios mediante la notación, por una parte y, por otra, la adopción de textos poéticos, evocativos y de casto amor, en un lenguaje culterano lleno de símiles y metáforas. Este proceso “puede verse como una confrontación entre la oralidad y la escritura, donde la primera, a pesar de su fuerza, es excluida de un posible plano estético frente a una cultura escrita, privilegiada como rasgo de civilización”. Es así como se da “el surgimiento de poetas populares [cuyos consumidores] abandonaron como un lastre costumbres y prácticas que los ligaban a un pasado indeseable”. Esa poesía, esa consolidación del texto urbano de autor en la canción popular vinculada a la industria

78. Rodríguez, “El bambuco, música `nacional””, 323.

desde la década de 1910, es rota por las letras de la rumba criolla que, como ya se expuso, están inmersas en una visibilización de las capas sociales trabajadoras urbanas, ese nuevo ‘pueblo’ no campesino. En *Bailemos chatica*, el llamado es al baile, por supuesto, pero no a las recatadas coreografías de pareja suelta y pasos en un orden establecido con que comenzaron a identificarse y ser difundidos los géneros folclorizados, sino al baile de pareja enlazada que conduce al beso real, no candorosamente mimetizado detrás de un sombrero: “[...] apretando la cintura / con su hermosura yo gozaré / besando sus labios rojos / ese es mi antojo, yo moriré”. Por otro lado, la susodicha gallina que es protagonista de la rumba criolla homónima no está en el campo: pasa volando a la casa vecina, es montada por un gallo y pone el huevo del asunto “allá arriba en la azotea”.

2.1.4 Tipo criollo

Lo más característico en estas rumbas, que constituyen prácticamente el 80% de la muestra, es una estructuración rítmica en la que predomina la superposición de divisiones binarias y ternarias a nivel de unidad de tiempo, aunque también a nivel de compás. Las partituras recopiladas, con una única excepción, se encuentran escritas en compás binario de división binaria (2/4) y los elementos birrítmicos se presentan tanto en la línea melódica como en los comportamientos de las bases ritmo-armónicas de acompañamiento.

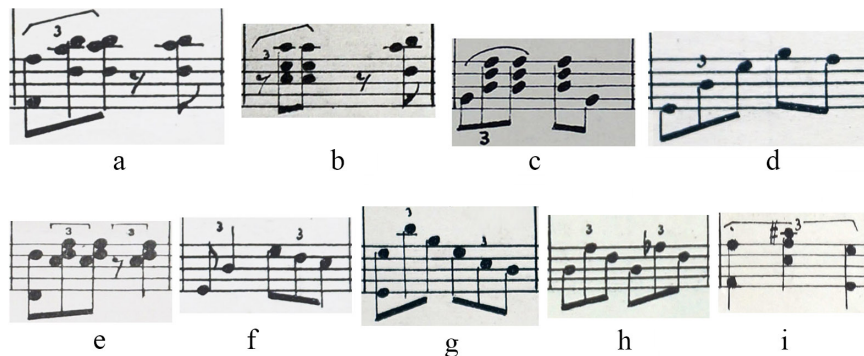
Figura 24. Bases ritmo-armónicas de la rumba criolla tipo criollo, división binaria.



Predominan, como base ritmo-armónica de acompañamiento en el piano o en la guitarra, la célula rítmica (a) y en menor grado la (b). Las células (c) y (d) se presentan en comienzos o finales de frases y secciones, o como elementos de contraste o apoyo rítmico de la melodía. Si bien la célula (e) y su variante (f) son menos frecuentes en las partituras, esta es la figuración que más se presenta en la línea del bajo en las grabaciones.

Siguiendo con las partituras, en algunas ocasiones los acompañamientos combinan la primera unidad de tiempo en división ternaria con la segunda en división binaria e incluso, aunque de manera ocasional, puede encontrarse solamente división ternaria de la unidad de tiempo.

Figura 25. Bases ritmo-armónicas de la rumba criolla tipo criollo, con división ternaria.



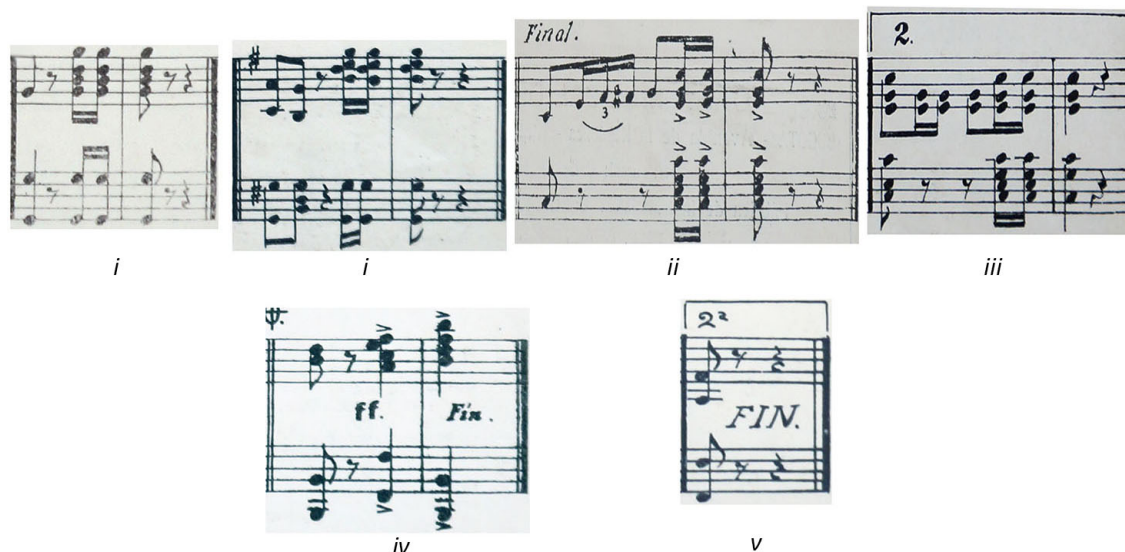
Claramente, las células (a), (b) y en alguna medida (e) son correspondientes con las dos primeras de la figura anterior y, en las rumbas criollas que incluyen división ternaria de la unidad de tiempo, también muestran alto predominio. De manera análoga, la célula (i) es la más usual en la línea del bajo.

Del total de 25 partituras de rumbas de esta tipología, solamente 7 (28%) no presentan algún tipo de células de división ternaria, ya sea en el nivel melódico o en la base ritmo-armónica. En las otras 18 (72%) se encuentran muy diversas maneras de combinar divisiones binaria y ternaria de la unidad de tiempo y del compás. Se dan casos como el de *La loca Margarita*, en que dos publicaciones distintas difieren en las bases de acompañamiento.

Todo lo anterior da lugar a un espacio interpretativo muy variable, en el que la ambigüedad rítmica fue la norma para los intérpretes, que tomaron decisiones de muy diversa índole. Esto hace que se presenten sensibles diferencias entre los contenidos ritmo-melódicos de muchas de las partituras y las grabaciones correspondientes.

Otro tópico característico es el empleo de fórmulas ritmo-melódicas de final. En este aspecto hay un alto predominio del elemento $\text{♪|♪} \text{ } \text{||}$, casi siempre antecedido por un silencio de corchea (i)

Figura 26. Fórmulas de final de la rumba criolla tipo criollo.



Para ilustrar y estudiar algunos aspectos importantes del tratamiento rítmico de las rumbas criollas tipo criollo, se presentarán a continuación gráficas elaboradas a partir del programa *Sonic Visualiser*, que permite hacer análisis rítmico mediante espectrogramas de las ondas⁷⁹. Las gráficas presentan en la parte superior el espectrograma del rango melódico (*melodic range spectrogram*), en el que se marcan mediante líneas verticales color violeta los eventos de la grabación que se desea destacar y analizar. En la parte inferior se situó la onda del archivo sonoro (*waveform*) y, entre ambas secciones y en los sitios pertinentes, se insertaron fragmentos que muestran la organización rítmica que se busca referenciar, tanto en escritura musical como en proporciones de duración. Es oportuno aclarar que, precisamente debido a la ambigüedad rítmica descrita y a las diferencias entre la notación musical y la interpretación en las grabaciones, es que este recurso se aplica exclusivamente a esta tipología de rumba criolla.

Se presentan algunos casos de alto nivel de correspondencia entre partitura y grabación, especialmente en las obras en que se emplea exclusivamente la división binaria, como *A juerguilar tocan*, interpretada por la Orquesta de Emilio Sierra. De igual manera, cuando se emplean

⁷⁹ *Sonic Visualiser* es un programa desarrollado para graficar datos de audio a partir de grabaciones, para diversos tipos de análisis musical. Es un programa gratuito desarrollado por el *Centre for Digital Music Queen Mary*, de la Universidad de Londres. Ver <http://www.sonicvisualiser.org/>

sistemáticamente bases de acompañamiento binarias con líneas melódicas ternarias, como en *Benitín* o *Alegres bailemos*, del mismo compositor y orquesta, puede apreciarse cierta estabilidad en la superposición de ambos regímenes de división.

Figura 27. Comportamiento del bajo en la sección A de *Benitín*.

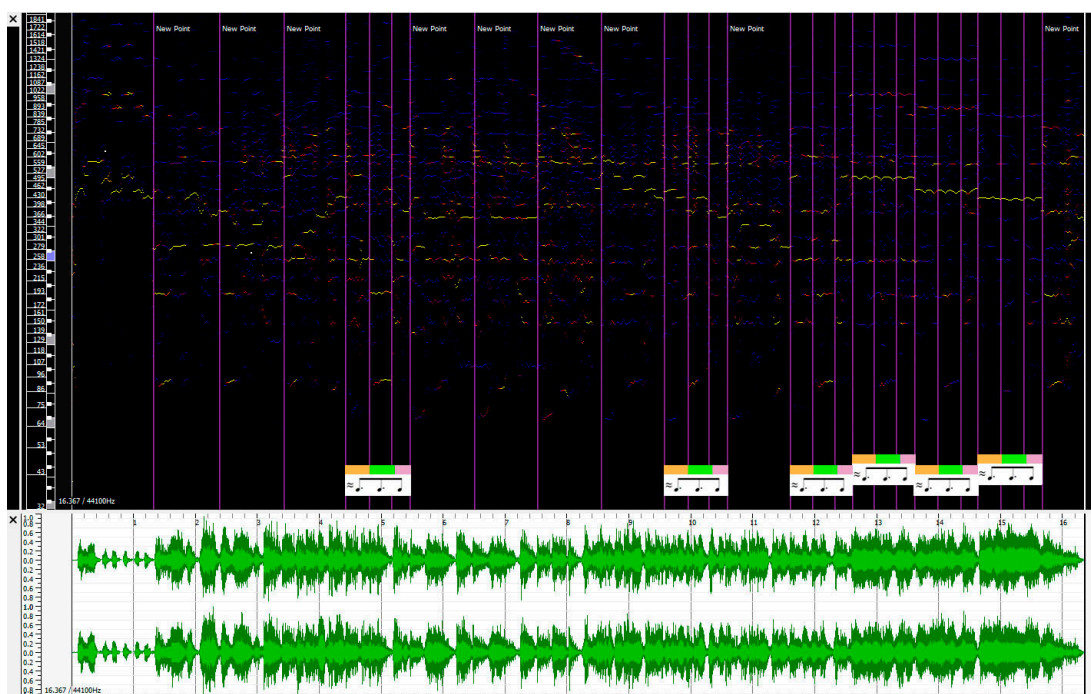
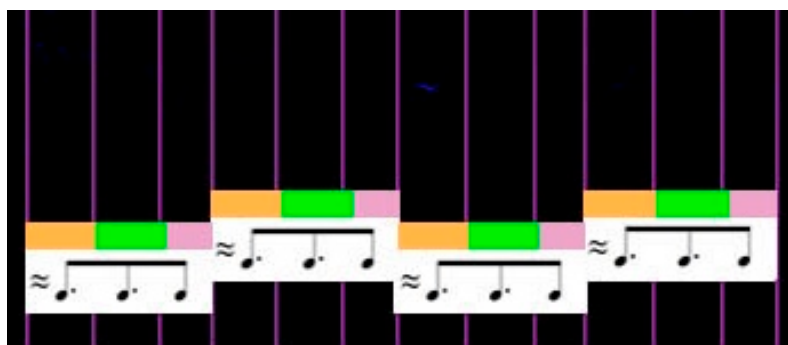


Figura 28. Detalle del comportamiento del bajo en la sección A de *Benitín*.



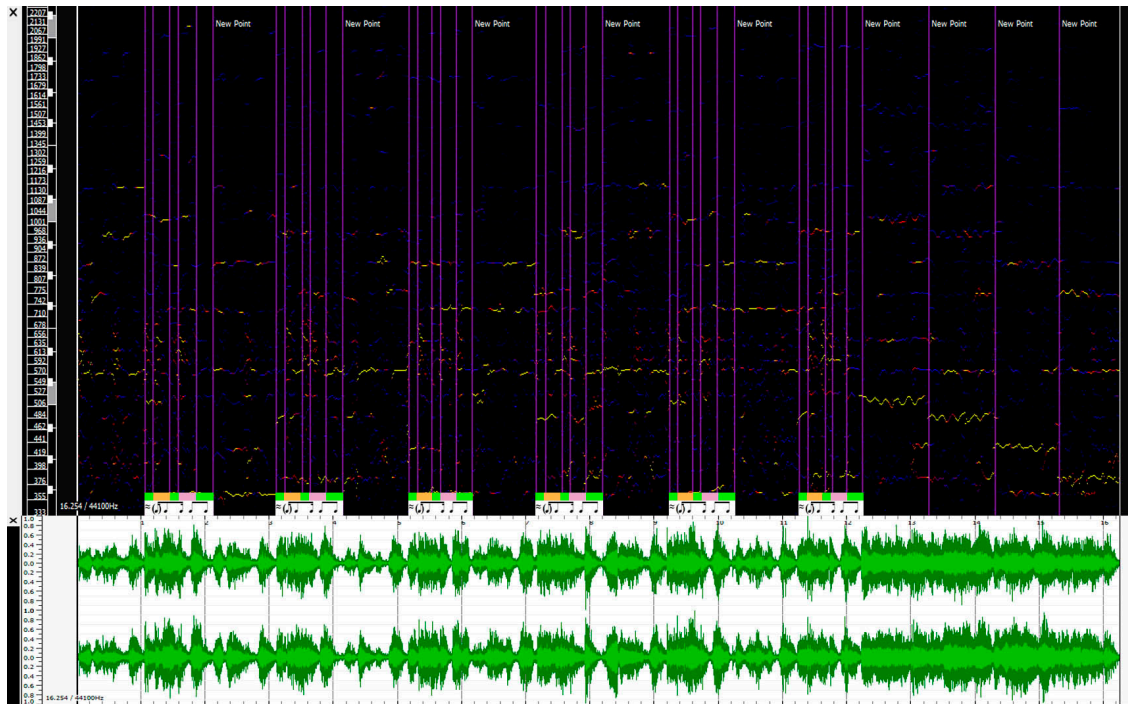
Como puede apreciarse en esta selección (00:00 a 00:17 de la grabación), aunque no hay una coincidencia precisa entre lo interpretado y el cuadro de proporciones de duración, si está clara la

intención de producir una organización sonora que se acerca a la figuración del tresillo cubano, mientras la melodía está articulada en división ternaria de la unidad de tiempo. Por otra parte, en la sección B de la misma rumba, se presenta una interacción responsorial, en unidad de dos compases, entre la línea melódica y un instrumento de percusión.

Figura 29. Interacción responsorial en la sección B de *Benitín*.

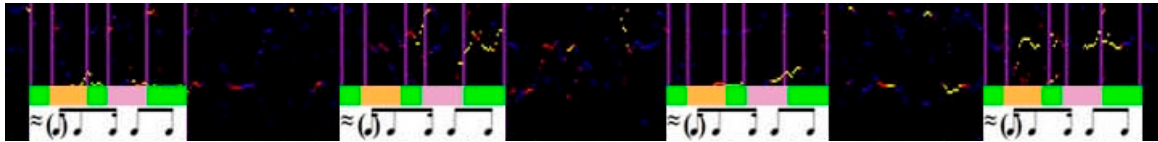


Figura 30. Comportamiento de la percusión en la sección B de *Benitín*.



La selección (00:32 a 00:48 de la grabación, en la gráfica) muestra esta misma intencionalidad de conservar una base de referencia en división binaria.

Figura 31. Detalle del comportamiento de la percusión en la sección B de *Benitín*.



En el otro extremo del panorama, están obras como *Arrímale algo!...*, de Alfonso Garavito, interpretada por la orquesta familiar, en la que solamente hay ¡5 de 45! compases sin división ternaria (ver Anexo 1). En esta partitura predomina un tipo de acompañamiento como en (a) y (g) de la figura 24, y la consecuencia más común, en la interpretación, es que los elementos de división binaria tienden a ser interpretados en figuración de división ternaria, lo cual puede apreciarse claramente en los compases 1-4 y 9-12 de la gráfica. Paradójicamente, las figuraciones ternarias de la partitura en los compases 6-7 y 14-15 tienden a ser interpretadas con la misma duración.

Figura 32. Línea melódica de la sección B de *Arrímale algo!...*

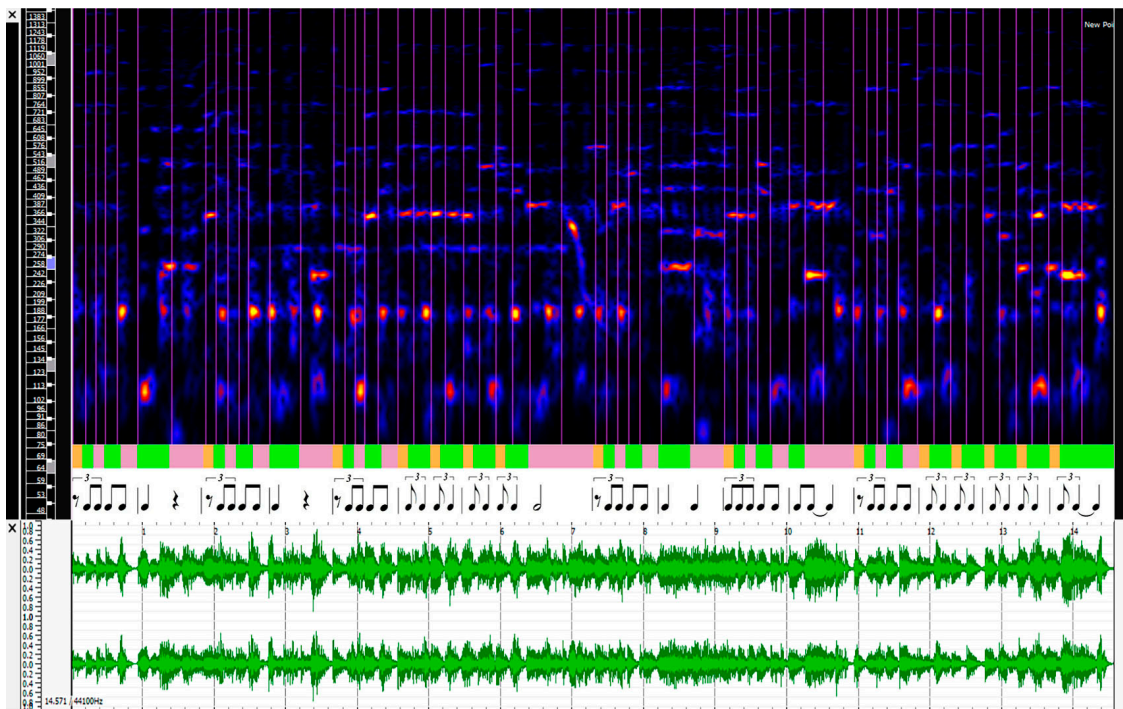
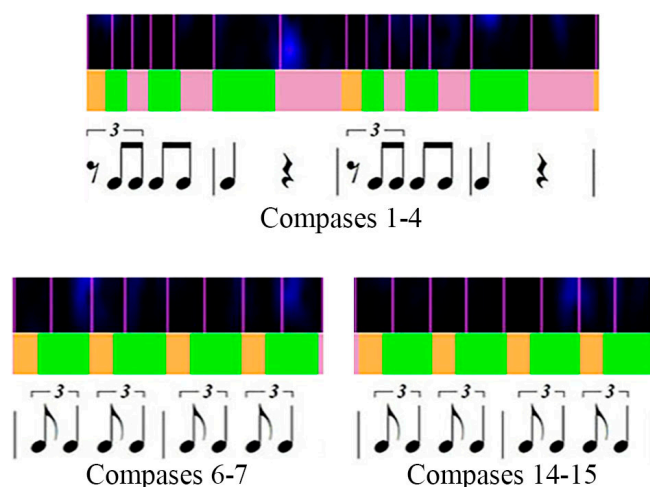


Figura 33. Particularidades rítmicas de la línea melódica de la sección B de *Arrímale algo!...*

Hay un par de casos particulares que bien vale la pena tratar. El primero de ellos es la obra titulada *Es algo que tiene gracia*, de Milcíades Garavito, que podría considerarse una declaración de principios (ver partitura en Anexo 1 y escuchar grabación del Anexo 2). La primera sección (compases 1-32 en la partitura, 00:00-01:30 en la grabación), en tiempo moderado, es instrumental y cumple con las características reseñadas para las rumbas criollas tipo géneros antillanos: presencia de la clave de son, predominio de figuras ritmo-melódicas en cinquillo cubano y sus variaciones, comportamiento del bajo en tresillo cubano. Además, presenta el mismo perfil melódico de la sección B. Viene enseguida un puente (compases 33-43; 01:31-01:43), estructurado en 4+1+4+2 compases que, en la grabación más no en la partitura, introduce la aceleración súbita del tempo. En los primeros cuatro compases se presenta un motivo que, mediante el quinto compás que sirve para hacer una modulación también súbita, se repite en los segundos cuatro, pero en la tonalidad que va a persistir de allí en adelante, un tono por debajo de la inicial. En la partitura, los últimos dos compases de este puente tienen la indicación de “*Tempo di Rumb [sic] Criolla*” y el acompañamiento pasa a ser la base ritmo-armónica (a) de la figura 24; por otra parte, el último de los compases sirve para introducir el texto. En la grabación, la estructura de este puente es 4+2+4+2, más coherente desde el punto de vista formal, y los dos grupos de dos compases presentan alto protagonismo de la percusión. La sección B (compases 44-Fin; 01:44-03:34) tiene, en la partitura, las características de una rumba tipo criollo: se da continuidad a la base ritmo-armónica ya señalada y la melodía combina figuraciones en divisiones binaria y ternaria. Como ya se anotó, el perfil melódico se mantiene, pero cambia la figuración. A pesar de que la sensación auditiva es que se pasa más o menos gradualmente

a una interpretación en compás de 6/8, manteniendo el tempo establecido en el puente, lo cierto es que sigue habiendo superposición de elementos tanto en régimen de división binaria como en régimen de división ternaria de la unidad de tiempo.

El otro caso que muestra esta reafirmación de las características interpretativas polimétricas y bimétricas de la rumba criolla tipo criollo, se presenta en *Divina perjura*, también autoría de Milcíades Garavito e interpretada por su orquesta. Es una de las pocas partituras que tiene año de publicación (1945), y es la única que está escrita en compás de 6/8, sin presencia de división binaria de la unidad de tiempo. No se justifica entrar en el nivel de detalle de la descripción anterior; basta con escuchar la grabación (ver Anexo 2), siguiendo la partitura (ver Anexo 1).

2.2 Características de la práctica musical

La característica fundamental y predominante en la organización del discurso musical en la rumba criolla, es un estilo de interpretación que puede considerarse como una etapa previa al arreglo. De alguna manera, es posible establecer semejanzas con el denominado estilo *dixieland*, en la historia del jazz. Se tiene allí un grupo más bien pequeño, de entre cinco y ocho integrantes, con una textura característica en la que se presenta una base rítmica y armónica, conformada por piano, contrabajo, batería y banjo -que ocasionalmente asumen un papel protagónico-, y unos pocos instrumentos melódicos como protagonistas: trompeta, clarinete, trombón y ocasionalmente saxofón. Los instrumentos de la base tienen un desempeño predominantemente estable, con patrones ritmo-armónicos y ritmo-tímbricos que admiten algunas variaciones. Los instrumentos melódicos se encargan de crear una textura que puede ser tanto homofónica y homorrítmica como contrapuntística, en la cual se van rotando el rol melódico principal con la realización de roles melódicos secundarios, más o menos acordados entre los músicos, o improvisados.

Esta descripción es perfectamente aplicable a la interpretación que realizaron las agrupaciones colombianas seleccionadas, con diferencias en la conformación instrumental. Las partituras recopiladas, escritas supuestamente para el piano, son realmente guías, a manera de reducción, para quien dirige y organiza el discurso desde ese instrumento. En muchas de ellas se encuentran *divisi* de instrumentación, ya sea con indicación específica del instrumento que debe ejecutarlos o como sugerencia de interpretación.

Un aspecto fundamental en el discurso musical de las orquestas de Sierra y Garavito, tiene que ver con la instrumentación, la elección y combinación de timbres y la frecuencia y grado de contraste tímbrico. La orquesta de Sierra mantuvo una instrumentación más o menos estable: contrabajo, piano, 1 o 2 trompetas, 1 o 2 flautas, 1 o 2 violines, cantantes (femenina, masculino o dueto) y una sección de percusión de difícil identificación auditiva, pero en la que se distinguen maracas (¿esterilla?), una especie de caja de madera (*wood block*, o unas claves), y uno o dos tambores (o dos alturas distintas, que bien podrían ser un set de bongós). Ocasionalmente figuraron clarinete(s) y saxofón(es). La Orquesta Garavito le dio prelación a clarinetes y saxofones en vez de flautas.

Sierra utilizó una estrategia de organización del discurso basada en una combinación flexible de líneas obligadas y de elementos improvisados: pueden distinguirse claramente una línea melódica principal con su segunda voz homorrítmica, una o dos líneas melódicas secundarias, una base ritmo-armónica de acompañamiento en el piano y una línea de bajo que afianza la armonía (casi siempre tocando en arpeggios). Esa textura básica se presenta de manera muy variada mediante el constante cambio tímbrico debido a relevos instrumentales, reiteración de frases en diferentes combinaciones de instrumentos y voces, instrumentos que se suman en los últimos sonidos de un frase o motivo, secciones antifonales, principalmente. Los instrumentos melódicos que no están participando en el tejido de voces tienen tres opciones: toman un elemento derivado o complementario de la base ritmo-armónica para sumarse a ella, realizan secuencias de notas largas que se desplazan en movimiento conjunto por las secuencias armónicas, o improvisan contramelodías más o menos libres. La percusión tiene un alto grado de libertad en su realización, pero siempre en relación con los elementos formales de frases y secciones. Los Garavito fueron más cercanos a los arreglos, especialmente al uso de bloques de instrumentos en disposición de *background*; igualmente, el piano tiene más presencia de elementos contramelódicos.

No en vano el conjunto de Silva se llamaba estudiantina: hay una base de guitarras, tiples y bandolas a la que se suman contrabajo (no siempre), 1 o 2 trompetas, 1 o 2 violines y 1 o 2 flautas. La percusión, maracas, no está presente en todas las obras. La textura básica descrita anteriormente se mantiene, pero hay cierta tendencia a la duplicación de líneas en unísono o en octavas.

Existe una única publicación que da cuenta de esa estrategia interpretativa. La partitura de *Benitín* se publicó con una primera página para el piano conductor, y una segunda con las líneas melódicas para violín, flauta y trompetas.

Figura 34. Partitura de *Benitín* para los instrumentos

BENITÍN.
RUMBA. EMILIO SIERRA.

= VIOLÍN =

2^a

Pizz. arc. Pizz. arc. Pizz.

arc. D.C.

BENITÍN.
RUMBA.

= FLAUTA =

2^a

D.C.

BENITÍN.
RUMBA.

= TROMPETAS =

Tutti

D.C.

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Benitín' by Emilio Sierra. The top staff is for Violin, the middle for Flute, and the bottom for Trumpets. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is written in a Rumba style, characterized by frequent triplets and syncopated rhythms. The Violin part includes markings for 'Pizz.' (pizzicato) and 'arc.' (arco). The Flute part also includes 'Pizz.' and 'arc.' markings. The Trumpet part includes a 'Tutti' marking. The score is divided into three systems, each corresponding to one of the instruments. The first system is for Violin, the second for Flute, and the third for Trumpets. Each system contains four staves of music. The Violin part has a first ending bracketed and marked '1º'. The Flute part has a first ending bracketed and marked '1º'. The Trumpet part has a first ending bracketed and marked '1º'. The score concludes with a double bar line and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Como puede apreciarse, en la sección A las líneas melódicas son prácticamente iguales, con excepción de los compases 4 y 12, en que la flauta y las trompetas realizan una melodía de conexión entre frases, durante las notas largas del violín. Igualmente, se propone un *divisi* para flauta y trompetas en los compases 13-16. En la sección B se plantea como elemento central un corto motivo de dos compases, con características de pregunta-respuesta entre el violín y las trompetas, que se realiza seis veces, para luego ir a un unísono en la última frase de 4 compases. La flauta tiene una melodía continua que alterna entre unísonos con el violín, complementos de conexión entre motivos, y segundas voces. En la frase final se suma al unísono. Al escuchar la grabación correspondiente, se nota como hay sutiles y no tan sutiles diferencias en la interpretación de cada reiteración de las secciones. En los unísonos de la primera sección se presentan *tuttis* con igual intensidad de los instrumentos, pero también trabajo dinámico para destacar a uno de ellos en alguna de las reiteraciones; en una ocasión el violinista decidió acompañar una sección tocando arpeggios en *pizzicato*; el flautista escoge qué secciones tocar; las trompetas hacen notas largas que conducen la armonía en la última frase de cuatro compases. En fin, hay cierto evidente grado de libertad.

2.3 Los textos

Uno de los aspectos fundamentales para caracterizar la rumba criolla, como se ejemplificó en la tipología presentada anteriormente, es el de sus textos. Del total de 58 rumbas recopiladas, 45 (77,6%) tienen letra. En ese sentido, Restrepo Duque recoge en la presentación de los discos que son recopilación de grabaciones más antiguas, un hecho que puede ser corroborado en partituras y grabaciones.

Las letras no se hacían a base de [sic] endecasílabos, de grandes poemas centenaristas o de trozos líricos, sino con trozos de pueblo, aprovechando los dichos bogotanos, sus emociones y sus gustos. El propio maestro Sierra, Francisco Alberto Almanza y el célebre periodista 'Mojicón' eran los encargados de esas fórmulas literarias que tenían que convertirse en éxito rotundo porque estaban fijando con notas musicales las charlas de los ciudadanos humildes que transitaban por la calle Real o tomaban chicha en Egipto o en Las Cruces⁸⁰

80 Hernán Restrepo Duque, texto de la contracarátula del disco *Qué sabroso! con Emilio Sierra y su Orquesta*. (Medellín: Sonolux, s.d.) LP

Por su parte, y refiriéndose al mantenimiento en el siglo XX de una forma genalizada de hacer canciones que aparece en América Latina durante el siglo XIX, Egberto Bermúdez distingue entre la lírica popular y la lírica popularizante, que “usaba las expresiones y el vocabulario de los ‘rústicos’ (campesinos y clases bajas urbanas) pero que no era obra de ellos sino que era creada por intelectuales, compositores y poetas de extracción burguesa y urbana”⁸¹. Es claro acá que, como se tratará enseguida, es en esta manera de creación que podemos ubicar los textos de la rumba criolla.

Es extenso el uso de bogotanismos, así como la utilización de los diminutivos como práctica constante que viene del habla de la ciudad (antecitos, vueltica, calientico, bogotanita). También son muy frecuentes términos tales como chatica, china o chinita, calentanita, negra o negrita (para referirse a la mujer), trago (bebida alcohólica), arrimador (refiriéndose al licor que desinhibe y permite el acercamiento), maña o mañita (por astucia o ardid), pipiolo (joven de sexo masculino), remachar (contraer matrimonio). Igualmente, modificaciones del habla popular como ‘horrados’ (por ahorrados), güeno y requetegüeno (por bueno), entre muchos otros. Al uso de expresiones locales como “pa’ requerirla de amores”, “dele que’s por áhi [desplazamiento del acento]”, “estoy que trino”, se suma en algunos casos la cita textual de coplas que circularon por la ciudad y que, en no pocos casos, tienen sus equivalentes en otras regiones del país y, sin duda, de América Latina. Dos ejemplos:

Las muchachas d’este tiempo
son como dice mi abuela
no saben fregar un plato
pero sí que dan candela

La mujer que no se peina
el piojo le abre carrera
los pipiolo le desprecian
y se quedará soltera⁸²

El análisis temático de los textos presentes en grabaciones y partituras nos arroja varios tópicos, relacionados entre sí. En muchos casos, los títulos de las obras son descriptivos al respecto.

81 Egberto Bermúdez, “Jacques Gilard y la música popular colombiana”, en *Caravelle*, 93, Dic-2009. (Toulouse: Presses Universitaires du Midi), 31-32. <http://www.jstor.org/stable/40855135> (acceso 21-05-2018). Ver también de Bermúdez, “From Colombian »national« song to »Colombian song«: 1860-1960”, en *Lied und populäre Kultur* 53. *Populäres Lied in Lateinamerika* (2008): 167-261. www.jstor.org/stable/20685606 (acceso 04-09-2014).

82 En la región del Pacífico colombiano se reporta una variación así: Las plumas del pavo real / valen más que’l oro fino / la mujer que no se peina / el piojo le abre camino. Ver: Víctor Manuel Patiño Rodríguez. *Mis amores son del monte. Coplas de la costa colombiana del Pacífico*. (Cali: Universidad del Valle, 2006), 81.

- Celebración del baile y la festividad popular.

Tenemos títulos como *A juerguiar tocan*, *Bailemos chatica*, *En lo fino de la fiesta*, *Alegres bailemos* y *Que siga la fiesta*. *El moño de Pascuala* se menea de una manera muy particular cuando la negra baila y “mueve la cadera de modo fatal”; en *Ceñidita más y más* se hace un llamado al “bailar de corazones en ritmo loco de carnaval”; *Pim-pam-pum* “es la rumba que bailo yo”. En *Esto es candela* se tocan clave, bongó y bandoneón mientras la mujer “mueve su cuerpo sensual”; ante la pregunta de ¿cómo bailas tú?, la respuesta es directa: *Calientito*, “dando pasos muy corticos y los dos muy pegaditos”. “Qué bueno que es parrandear / con una china sabrosa / porque muy quedo se puede / proponerle alguna cosa” ... ¿Qué será eso?

- Consumo de licor.

En este tópico hay diferentes correlaciones. En *Borrachita y parrandera* se trata de borrar las penas y adquirir insensibilidad ante las adversidades de la vida; una fiesta de cumpleaños, cuando la “vidita” cumple *Mis quince abriles*, es motivo para emborracharse; en una rumba, de la que no fue posible saber su título, el protagonista dice que “tomando trago, yo toco mi saxofón”; otra se titula *Trago a los músicos*. La *Noche de farra* se pasa bailando y tomando porque “la rumba enloquece, libemos licor”. No falta la alusión a las bebidas populares de fabricación casera que, a pesar de su prohibición en favor de la cerveza, seguían fabricándose en numerosos sitios de Bogotá, tal como la denominada *Tapetusa*.

- Vida afectiva.

Con la *Caleñita* el amor está supeditado a la aprobación de los suegros; otro tanto sucede en *Mañana nos casaremos*, porque “la suegra me dijo sí, el suegro me dijo bueno” y “para el porvenir nos remacha el cura”; a la *Coqueta* habrá que conquistarla para no sufrir con la tortura de solo verla. *Déjate querer* es una súplica porque los ojos “aunque me maten quiero, que me miren siempre a mí”; igualmente una mujer *Mariquiteña*, “tan picante y ardiente cual rayo solar” no puede dejar de quererse, aunque sus “divinos ojos serán mi perdición”; unos *Ojitos picarones* hacen caer porque “Ay que me muero por ellos y ellos se burlan de mí”. En *Lanzallamas* hay una alusión a la guerra, comparando el armamento con las miradas de la amada que “son cual tanques, como aviones, bocas de cañón”; otra comparación peculiar es la de *Loco corazoncito*, ya que este es un motorcito del amor que se aceita con besos y “no se controla sino con maña”.

Tal vez la rumba criolla más difundida, que no ha perdido vigencia en serenatas y matrimonios pueblerinos, y algunos ciudadanos, es *Vivan los novios*; *Arrímale algo!*... [sic] es casi procaz, con cuartetos como “Arrímale algo enseguida / a esa mujer tan huraña / arrímale lo que puedas / pero arrímale con maña”. ¿Y qué decir de títulos como *Calentadora* o *Después de un besito?* (instrumentales ambas). Querer estar cerca de una mujer “pa’ requerirla de amores” *Es algo que tiene gracia*; con *La Trepadora* hay que tener cuidado porque “besando sus labios bermejos me vuelvo loco”.

No faltan los textos picarescos que crean expectativas con algún verso, siguiendo la tradición del coplerío amoroso: “*Cuándo mi vida cuándo* / me lo tienes que dar... / el lunarcito aquel / con que te hiciste amar”; o los estribillos que se prestan a doble interpretación por su relación con lo narrado, como en “*Petronila* no te agaches / porque te lo cojo yo”.

Son contadas las temáticas de amores trastocados, pero una *Divina perjura*, con sus engaños, vino “a romper el idilio que alegra nuestra vida”. De la misma manera, se sufre *Por un querer* que nos abandonó “porque es amargo el vivir / sin amor, sin ilusión”; hay mujeres que se la pasan *Jugando* con los sentimientos: “Juega siempre con mi amor / solo por mirarme afligido de dolor”.

- Descripción de personas y de personajes populares.

A *La fusagasugueña*, una trapichera, hay que ir a buscarla a su pueblo para besarla, mientras que la *Llanerita* es una “Venus de arena cincelada por el sol”. Hubo una época, hasta finales de la década de 1960, en que la fuerza policiaca era asignada a los diferentes barrios, en estaciones que muchas veces eran casas del vecindario. Esto motivó relaciones muy cercanas con la comunidad, que sentía a algunos de estos servidores públicos como propios: eran los denominados ‘policía de la esquina’. Por supuesto, era muy común que ellos buscaran el amor entre las empleadas del servicio doméstico del barrio, también llamadas muchachas o sirvientas, y es de allí que sale el texto de *El policía*: “Como soy policía / yo tengo mi sirvienta / que me abre la ventana / y destranca la puerta”.

Reseña aparte merece *La loca Margarita*, una rumba criolla que describe a la más famosa de los ‘locos’ de la ciudad que, toda de rojo hasta los pies vestida, se la pasaba en la zona céntrica

de la ciudad, muy cerca al Congreso y a otros edificios gubernamentales. El rojo es el color del Partido Liberal, y se estaba en plena República Liberal. Ella se la pasaba diciendo “que vivan los rojos [...] que mueran los godos”, esto último en alusión a los miembros del Partido Conservador, que seguían lamentando la pérdida del poder. Fue un personaje que se utilizó tanto para exacerbar los ánimos partidistas, como para hacer un llamado a la reconciliación porque “con ella todo el mundo goza / Y esos godos que ella aborrece / son casi siempre sus anfitriones / pues comprenden bien que no merece / hacer caso de sus opiniones”. En relación con este personaje hay otra rumba criolla, prácticamente desconocida, titulada *Margarita se fue al cielo*.

- Crítica social.

Tal vez la más conspicua es *Me voy pa'l salto*, en que se hace burla de la costumbre de algunos bogotanos de suicidarse arrojándose a las aguas del río Bogotá desde la cascada (salto) del Tequendama: “Que risa me da / del que se suicida / con agua tan sucia / con agua tan fría / con seguridad / que'l que así termina / de gallo no es na' / y mucho'e gallina”. Por otra parte, la mirada machista hacia la esposa que traiciona a su marido, ella quedando como pecadora “pues no se la da un comino / lo que es suyo regalar” y él siendo el “pobrecito [porque] su mujer lo va a arruinar”, está presente en *La mujer de Belarmino*. Un comentario acerca de la plaga de piojos que se daba en la ciudad debido a la pobre oferta de servicios públicos y a las malas costumbres higiénicas está en el trasfondo de *La mujer que no se peina*.

Hay algunas temáticas aisladas dentro del conjunto del repertorio, pero en relación con el contexto social y cultural de la ciudad o del país. En la búsqueda de identificar a Bogotá como una ciudad cosmopolita y moderna, empeño en el que estaban algunos personajes de la vida política y del periodismo cultural, tiene pleno sentido *Por vivir en Bogotá*, ya que la vida se pasa soñando, no hay necesidad de mucho dinero para divertirse, “qué mujeres, qué bullicio / cuanta alegría sin par”. Por otra parte, es también excepcional el caso de *San Pedro*, o *Sanpedreando*, cuyo texto se refiere a la festividad que se celebra en junio y es muy famosa en ciertas poblaciones del departamento del Huila: “Quiero recorrer hasta El Espinal [...] hoy en el Gigante con San Pedro parrandé”.

2.4 Interpretación musical

Ante la ausencia de documentos audiovisuales que den cuenta de la práctica musical, de la del baile y de la interpretación de la rumba criolla en la época en estudio, en las partituras y grabaciones localizadas es posible rastrear esbozos de los aspectos escénicos y de interpretación que caracterizaron a la rumba afrocaribeña. Hay una partitura en particular, la de la pieza *Mi Gallina* de Rafael Lemoine, que ilustra con didascalias explícitas e implícitas lo que se pide a los cantantes para apoyar, con gestos y exclamaciones, tanto pasajes específicos del texto y la melodía, como el carácter alegre de la música⁸³. La temática es humorística: una gallina se pasa de su patio a la casa de la vecina, es montada por un gallo y pone un huevo en la azotea. El asunto centra el ‘conflicto’ en el pollito que nace y que le pregunta al gallo, su padre, por su origen. A continuación, el texto transcrito de la grabación:

Ay mamá, mamá, mamá
que pena me da
la gallina se voló
y el gallo se subió
¿Y en dónde?, ¿Y en dónde?
En casa de la vecina
y anda coqueta gallina
y anda coqueta gallina
no te puedo soportar.

Y el pollito le dice al gallo (recitado)

83 El concepto de didascalias explícitas e implícitas aplicado a la música, fue tomado de la conferencia «¿Para acabar con los maitines qué haremos, qué haremos?» *Evidencias de teatralidad en los villancicos religiosos iberoamericanos durante los siglos XVII y XVIII*, realizada por el musicólogo Omar Morales Abril en el *Coloquio Iconografía musical e historia de la música en Europa y América Latina: fuentes y problemas*. International Musicological Society Study Group “Early music and the New World”, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de Cartagena. (Cartagena, 2015). Morales citó como fuente a Alfredo Hermenegildo, investigador del teatro castellano antiguo, y su texto *Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández*. (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015). Consultar en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckm183>

Ay papá, papá, papá
Por qué estoy aquí
Si mi mamita me puso
Allá arriba en la'zoteá
¿Y en dónde?, ¿Y en dónde?
En casa de la vecina... soportar

Mi gallina ca-ca-ca-ca-
ca-ca-ca-ca-ca-ca-reá
Cuando pone su huevito
Su huevito en la'zoteá

El texto que aparece en la partitura para ser recitado es más largo: “Y el pollito le dice a su papacito, muy triste y afligido, lleno de frío”, cuya enunciación quedaría apresurada en el corto espacio musical disponible; de allí, se presume, la decisión de recortarlo en la versión grabada.

Lo que nos ilustra el aspecto de interpretación musical escénica son tres elementos, el primero con el carácter de didascalia implícita, mientras los otros dos encajan en el de didascalias explícitas. En primera instancia, tanto las exclamaciones con que se apoya el comienzo de cada estrofa (¡Ay!) como el sentido de la interrogación en la pregunta que se repite (¿Y en dónde?) con una interacción entre la voz masculina del dueto y la orquesta, en función armónica de dominante. En segunda instancia, la presencia de dos sitios en los que se encuentran las indicaciones “(Dar un grito alegre); (grito alegre)”, que son correspondientes en la partitura y en la grabación. En tercera instancia, la anotación “Imitando el cacareo de la gallina” en la sección onomatopéyica del texto, que además tiene un llamado a pie de página, con instrucciones a los cantantes sobre la mimesis a ejecutar: “Debe imitarse a la gallina en su cacareo, y al pollito con una figura cómica: medio acurrucado, parpadeando y con las manos simulando las alas de este”.

Figura 35. Segunda sección de *Mi gallina*.

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of staves. The first system includes the lyrics "gi. do lle. no de frío" and a second line with "Mi gallina ca. ca. ca. ca. ca. ca. ca. ca." and a green highlight with the instruction "Imitando el cacareo de la gallina (*)". The second system has the lyrics "ca. rea cuando pone su huevito, su hue. vi. to en la ca. so tea". The third system has a green highlight with the instruction "(Dar un grito alegre)". The fourth system has a green highlight with the instruction "(un grito alegre)". The fifth system ends with "FIN." and a green highlight with the instruction "(*) Debe imitarse a la gallina en su cacareo, y al pollito con una figura cómica: medio acurrucado, parpadeando y con las manos simulando las alas de este.".

Aunque en el conjunto de partituras estudiadas hay pocos ejemplos más de este recurso explícito de notación de gestos y exclamaciones, son numerosos los casos de didascalias implícitas que están en los textos y que los cantantes se encargaron de llevar a la grabación, o de intervenciones improvisadas tanto en las secciones instrumentales del repertorio cantado como en el repertorio exclusivamente instrumental. En textos como el de *La loca Margarita* (¡que vivan los rojos / dice Margarita / ¡que mueran los godos / ella siempre grita), en lo sugestivo de la letra de *Arrímale algo!*

(Arrímale algo en seguida / a esa mujer tan huraña / arrímale lo que puedas / pero arrímale con maña), o de *La mujer de Belarmino* (Pero ¿qué yo he de pedirle / que no haya dado a ninguno? / Tan solo puedo decirle / que entre tantos yo sea uno), o en la serie de exclamaciones ocasionales en *Después de un besito* (Ahí la llevo, óle, ¡ju!; Así es como me gusta; De la vueltica mi negra; Negrita, negrita, negrita no se tire; Dele que's por ahí, ¡jea!; Pero qué sabrosa rumba) es posible apreciar elementos que nos permiten inferir la utilización escénica de acciones corporales de los cantantes, de opciones de interacción con la letra mediante énfasis, entonaciones, modificaciones de la emisión e interjecciones y otros sonidos.

Puede inferirse también que se dieron interacciones entre los cantantes y el público, mediante la incitación al seguimiento de algunos versos por parte de este, ya sea sumándose al canto exclamativo o interrogativo, corporizando en el baile las intenciones y alusiones de los textos, o participando en diseños responsoriales. En este último sentido, es ilustrativa la letra de *Calientito*, que en su segunda sección plantea un esquema responsorial en el que se alternan frases como “Cómo bailas tú; Qué lindo es bailar; Cómo duermes tú” con la respuesta, cuyo texto da título a la canción.

Figura 36. Segunda sección de *Calientito*

The image displays a musical score for the second section of the song "Calientito". It consists of two systems of music, each featuring a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line is written in a single staff, while the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The lyrics are written below the vocal line, with some words in Spanish and others in a stylized, possibly phonetic, representation. The lyrics include: "tú", "Ca-lien - ti - to", "quelin - does bai - lar", "Ca-lien", "ti - to", "como be - sas tú", "Ca-lien - ti - to", "ti - to", "como duermes tú", "Ca-lien - ti - to". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ppzf* and *zf*. The score is presented on a yellowed background, suggesting it is a scan of a physical document.

Un muy buen ejemplo de estrategias de acción escénica que se registran en el sonido de los discos se presenta en *Me voy p'al salto*, grabada en Argentina por Eduardo Armani y su orquesta con el cantante Luján Cardillo.

Me voy pa'l salto mi vida
pero no es a suicidarme
ni a que me tomen retratos
antecitos de botarme

Acaso por qué razón
yo he de querer condenarme
más bien me unto de jabón
y a Tunja voy a bañarme

Qué risa me da / del que se suicida
dejando lo bello / que tiene la vida
con seguridad / que'l que así termina
de gallo no es na' / y mucho'e gallina

Me voy pa'l salto vidita
no te preocupes por mi
que si he de morir chinita
será por quererte a ti

Pero por si algo me pasa
no será en el Tequendama
quiero morir en mi casa
y acostadito en mi cama

Qué risa me da / del que se suicida
con agua tan sucia / con agua tan fría
con seguridad... gallina

La acción sobre el texto se presenta en los versos del estribillo que no solamente mencionan aspectos que se prestan al efecto, como la risa y el calificativo de gallina designando al hombre cobarde, sino que muestran el elemento de la postura de crítica social burlona, en este caso, sobre la temática del suicidio en el salto del Tequendama⁸⁴. Luego de la primera presentación del estribillo se repiten por parte del cantante los cuatro últimos versos, hablando y exclamando con entonación particular, mientras otra voz en segundo plano imita onomatopéyicamente el cacareo de la gallina. Más adelante, después de la segunda presentación de dicho estribillo, se pronuncian exclamaciones a manera de comentario, como “Qué risa me da; De gallo no es na’, pues claro; Que me voy chinita... pa’l salto no más”, intercaladas con risas del cantante e interacciones entre este y una voz en segundo plano, que también provee risas y cacareos.

Como puede apreciarse en la anterior tipología y en la caracterización analítica de la rumba criolla, se trata de un género con prácticas muy diversas que, a nivel de estilo, resultan ser bastante homogéneas.

⁸⁴ El salto del Tequendama, a 30 km Bogotá y relacionado con la mitología indígena, fue escenario predilecto de suicidios desde la década de 1930. Era común que los suicidas dejaran una nota de despedida e incluso que se tomaran fotografías momentos antes de arrojarse.

Conclusiones

En “marzo de 1936 o antes”, se tiene la certeza de una grabación de la rumba *Calientito*, de Antonio Escobar, vuelta a grabar tres años más tarde por la orquesta de Xavier Cugat y en la voz de Machito. He ahí el punto de partida: un autor local que obtiene resonancia internacional con uno de los géneros más importantes, si no el más importante, de la escena musical y comercial de la época. Si bien la gran mayoría de partituras localizadas no muestra fecha de publicación, hay una referencia que está presente en algunas carátulas y que da razón de la continuidad temporal en la práctica del género: la mención del IV centenario de fundación de la ciudad de Bogotá, en 1938, como marco de la publicación. Cuando aparece la primera mención importante en algún medio escrito de amplia circulación, en 1941, no se trata de un artículo que busque promocionar a un artista o al género, sino que da reconocimiento a uno y otro por el éxito ya alcanzado, a lo que suma una pretensión identitaria para la ciudad. Estamos ante un fenómeno comercial de moda.

La rumba criolla del periodo estudiado es un género musicalailable único en el país, con unas características musicales e interpretativas desarrolladas en un periodo también particular de la historia de Colombia. Las dinámicas culturales que se dieron, el ascenso de un proyecto político que intervino de muy diversas maneras en las relaciones sociales del país, la implantación inicial del folclor como referente para pensar las culturas populares y sus productos musicales, las paradójicas consideraciones entre proyectos modernizantes y miradas conservaduristas, son algunos de los elementos que le dan contexto a esta práctica musical. Al quedar en una especie de ‘limbo simbólico’, la rumba criolla y sus practicantes en los formatos orquestales que la caracterizaron en esta etapa, que denomino fundacional, no lograron trascender la época para perdurar en la memoria colectiva urbana, con la excepción de unos pocos ejemplos. Otro asunto, que no fue objeto de este trabajo pero que queda en el horizonte investigativo, tiene que ver con los cambios que fue experimentando la rumba criolla en las décadas de 1950-80, hasta ser declarada patrimonio folclórico

de un departamento y de un municipio. Desde el punto de vista denominativo el género perduró; los cambios en las comunidades musicales en que siguió moviéndose la rumba criolla le dieron otra fisonomía, otro lenguaje, otro estilo.

Las fuentes primarias localizadas y analizadas también fueron ubicadas en su contexto de producción y de consumo musical. Vemos unos compositores e intérpretes que se movieron hábilmente en un escenario cambiante, que estuvieron presentes en la práctica musical de lo que todavía se consideraba con el rótulo de música nacional, pero que también practicaron e inventaron, como es el caso de la rumba criolla, géneros emergentes que socavaban el poder simbólico de esa práctica.

Logró documentarse que parte de los equívocos alrededor del género se ha dado por efectos del anacronismo: en la gran mayoría de publicaciones sobre la rumba criolla se han aplicado referentes contextuales y musicales varias décadas posteriores al fenómeno que se estudió. Es así como la confrontación de estas fuentes con la producción musical e interpretativa de sus mismos protagonistas (compositores y agrupaciones), permite entender más claramente aquellos tópicos que la caracterizan como género musical. También permiten cuestionar los arraigados imaginarios que sobre ella han venido construyéndose desde la década de 1970. Todo ello condujo a proponer y justificar una clasificación de la producción musical de rumbas criollas, durante la época planteada, en cuatro subtipos, con la descripción y corroboración de las características comunes y las diferenciadoras a partir del repertorio mismo, apoyándose especialmente en el documento más importante para la música popular: la grabación.

Por otra parte, todavía quedan aspectos en los que vale la pena seguir profundizando. Uno de ellos tiene que ver con la relación entre la rumba criolla y el fandango, promulgada por uno de sus principales compositores e intérpretes. Si bien hay autores que arrojan luces sobre la relación entre los porros campesinos y sus modalidades urbanas, así como del tránsito musical hacia las orquestas populares, incluidas las de Sierra, Garavito y Silva, otro tanto no ocurre con el fandango. En los sellos de los discos, en las carátulas, en las diversas notas de prensa del marco temporal propuesto, el fandango brilla por su ausencia.

La documentación sobre los músicos protagonistas de la producción y circulación de la rumba criolla es muy escasa y, si eso es aplicable a los principales y reconocidos compositores del género, directores de sus propias orquestas, cuánto más falta por investigar sobre los integrantes de sus

agrupaciones, sobre la manera en que se insertaron en las dinámicas simbólicas y comerciales que el género encarnó, para dar más luces a una época en que sucedieron tantos cambios.

En 1945, en pleno auge de la rumba criolla, Emilio Sierra decidió radicarse en el municipio de Tuluá, Valle del Cauca, donde retomó sus actividades de director de banda, mientras recorría con su orquesta las poblaciones del occidente colombiano. Finalmente se estableció en la ciudad de Cali, donde murió en marzo de 1957, a la edad de 66 años. Milciades Garavito continuó su labor musical en diferentes espacios de la vida bogotana hasta su prematura muerte, a la edad de 51 años, en abril de 1953, lo que determinó la disolución de la orquesta que dirigía. Antonio Silva, después del auge de la rumba criolla orquestal, decantó su práctica hacia los conjuntos denominados 'típicos', en los que sus habilidades como intérprete de instrumentos de cuerda pulsada (bandola, tiple y guitarra), fueron muy apreciadas. Falleció en Bogotá en julio de 1973, a la edad de 62 años, y sin duda fue fundamental en el tránsito de la rumba criolla hacia el formato de estudiantina, con todos los cambios que ello implicó.

Ya desde 1943 la orquesta de Lucho Bermúdez estaba presente en la discografía, con una sonoridad moderna, que arrasaría en las décadas siguientes: el estilo de la *big-band*, con sus arreglos en bloques instrumentales, sus solos virtuosos y su espectacularidad en la puesta en escena. En los anuncios de prensa, en las fiestas sociales, en la discografía y en la radio aparece cada vez más, en desmedro de la sonoridad, ya caduca, de las orquestas de rumba criolla que, al parecer, no actualizaron su estilo. En 1946 retorna al poder el Partido Conservador, dando lugar a ciertos aspectos regresivos en las políticas culturales, entre otras cosas. El asesinato del candidato liberal Jorge Eliecer Gaitan, en abril de 1948, y la consecuente revuelta popular cambiarían la fisonomía de Bogotá y darían inicio a una época conocida como 'la violencia'. Tal parece que ya no quedó espacio para las sonoridades y textos de la rumba criolla fundacional. En las décadas siguientes, y hasta la actualidad, es presentada como la música de la nostalgia de una ciudad y una época positivas, que ya nunca volverán. No tuvo un vislumbre de futuro.

3. Anexo 1: Partituras

Se entregan en formato PDF. Se presenta a continuación el listado general. Las rumbas criollas están ordenadas inicialmente por autor y por orden alfabético. Los géneros relacionados, por orden de mención en el texto del documento.

Rumbas criollas	Tipo	Localización
A juerguiar tocan (a)	Criollo	Biblioteca Nacional
Trago a los músicos (a)	Criollo	Biblioteca Nacional
A juerguiar tocan (b)	Criollo	Biblioteca Nacional
Trago a los músicos (b)	Criollo	Biblioteca Nacional
Alegres bailemos	Criollo	Biblioteca Nacional
Benitín	Criollo	Biblioteca Nacional
Déjate querer	Criollo	Biblioteca Nacional
La fusagasugueña	Criollo	Biblioteca Nacional
Lanza llamas	Criollo	Biblioteca Nacional
Mis quince abriles	Criollo	Biblioteca Nacional
Vivan los novios	Criollo	Fund. Emilio Sierra
Calentadora	Géneros antillanos	Biblioteca Nacional
Chitalegre	Criollo	Colección Manuel Bernal
Después de un besito	Criollo	Biblioteca Nacional
Divina perjura	Criollo	Biblioteca Nacional
Espinita venenosa	Criollo	Biblioteca Nacional
La camarada	Criollo	Colección Manuel Bernal
La loca Margarita (a)	Criollo	Biblioteca Nacional
La loca Margarita (b)	Criollo	Biblioteca Nacional
La mujer de Belarmino	Criollo	Biblioteca Nacional
Margarita se fue al cielo	Criollo	Biblioteca Nacional

Mariquiteña	Criollo	Biblioteca Nacional
Por la carretera	Criollo	Colección Manuel Bernal
Que siga la fiesta	Criollo	Biblioteca Nacional
Tapetusa	Criollo	Biblioteca Nacional
Arrímale algo!...	Criollo	Biblioteca Nacional
Es algo que tiene gracia	Criollo	Biblioteca Nacional
Ros Isa	Criollo	Biblioteca Nacional
Cuando mi vida cuándo	Criollo	Biblioteca Nacional
Mi gallina	Bambuco	Colección Manuel Bernal
Ilusiones perdidas	Criollo	Colección Manuel Bernal
No digas nada	Géneros antillanos	Colección Manuel Bernal
Calientito	Géneros antillanos	Biblioteca Nacional
Petronila	Gén. antillanos / Criollo	Fund. Emilio Sierra

Géneros relacionados	Género	Localización
¿Dónde están las llaves?	Rumba tanguillo	Colección Manuel Bernal
La caraba	Rumba	Colección Manuel Bernal
Penas del corazón	Fox-rumba	Colección Manuel Bernal
Éntrale en ayunas	Polka	Colección Manuel Bernal
Estoy copetón	Porro	Biblioteca Nacional
Perucho	Porro	Biblioteca Nacional
Cómo son las mujeres	Porro	Biblioteca Nacional
Papel quemao	Porro	Colección Manuel Bernal
Que diablos de mujeres!	Porro	Biblioteca Nacional
Adiós guayabo	Bambuco fiestero	Biblioteca Nacional
El solterón	Bambuco	Biblioteca Nacional
Juan tenorio	Bambuco fiestero	Biblioteca Nacional
Mis aguinaldos	Bambuco fiestero	Biblioteca Nacional
Opi...ta	Bambuco fiestero	Biblioteca Nacional
San Pedro en El Espinal	Bambuco tolimense	Biblioteca Nacional
Campesina de mi amor	Bambuco colombiano	Biblioteca Nacional
Te estoy esperando	Bambuco	Biblioteca Nacional
Bogotá en pie	Pasillo	Biblioteca Nacional
Villavicencio	Pasillo	Biblioteca Nacional

Anexo 2: Grabaciones

Para consulta abierta, se incluye el vínculo URL en la web, si es el caso. Se presenta a continuación un listado general.

Rumbas criollas		Vínculo
1	A Juerguiar Tocan	https://youtu.be/k6LxwZduQzo
2	Alegres Bailemos!...	https://youtu.be/ceuA0vg456w
3	Amorcito lindo	https://youtu.be/sOOI4VNZevc
4	Benitín	https://youtu.be/zloU7z0B0to
5	Borrachita y parrandera	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
6	Caleñita	https://youtu.be/EaAyhLHoEMA
7	Ceñidita más y más	https://youtu.be/dsmAws-KwDY
8	Coqueta	https://youtu.be/Hxpfqtl5950
9	Esto es canela [candela]	https://youtu.be/uwSiUksL3hw
10	La fusagasugueña	https://youtu.be/GH0ZapuwCPA
11	Llanerita	https://youtu.be/KjZuWKyaFSo
12	Loco corazoncito	https://youtu.be/YIX9f3r95DI
13	Mañana nos casaremos	https://youtu.be/eLN_ToUCmYM
14	NN	Colección Manuel Bernal
15	Noche de farra	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
16	Pim Pam Pum	https://youtu.be/mGqN1BPTjy0
17	Vivan los novios	https://youtu.be/Nf6Qu-bvOnk
18	Arrímale algo!	https://youtu.be/TjEmgAzLiME
19	Es algo que tiene gracia	https://youtu.be/vmFjRgsDOs0
20	La trepadora	https://youtu.be/w_CJqihjdk

21	Me voy pa'l salto	https://youtu.be/G2fLjKAazGU
22	Calentadora	https://youtu.be/qdPO9UUXR0I
23	Después de un besito	https://youtu.be/hDnJUrIvhw
24	Divina perjura	https://youtu.be/CyoLzEqqpK0
25	En lo fino de la fiesta	https://youtu.be/TTOm7mpbD8g
26	Espinita venenosa	https://youtu.be/nYEv8M5_PZg
27	La loca Margarita	https://youtu.be/SnySPRGBg3Q
28	La mujer de Belarmino	Colección Manuel Bernal
29	Por vivir en Bogotá	https://youtu.be/i9VO2216He4
30	Tapetusa	https://youtu.be/bsTFizuBHUg
31	Cuando mi vida, cuando	https://youtu.be/yQHxYgyc6rI
32	El Moño de Pascuala	https://youtu.be/mLzi9h2jEvQ
33	Ojitos Picarones	https://youtu.be/x6z2vT0AIT8
34	Pedacito de cielo	https://youtu.be/g_Z7YyLJZUQ
35	Por un querer	https://youtu.be/zgDKUqHWbAM
36	La Mujer que no se peina	https://youtu.be/IH8e3FVkhk0
37	Mi Bogotanita	https://youtu.be/25QEzfmMj28
38	Mulatica Perdida	https://youtu.be/x78vLJyIpVE
39	Petronila	https://youtu.be/uVGe4-eFklU
40	Bailemos Chatica	https://youtu.be/gwAOoBnKRbc
41	El policía	https://youtu.be/kucnvBcRIaY
42	La Gallina	https://youtu.be/rm6YjpeQzr4
43	Qué será eso	https://youtu.be/a-aFwPz_XXY
44	Calientito	Colección Manuel Bernal
45	Jugando	https://youtu.be/LdLpm9PXoPQ
46	San Pedro	https://youtu.be/AXF2NieGb64

OBRAS RELACIONADAS

1	Petronila	https://youtu.be/oNIJ17YSI2I
2	El ventarrón	https://youtu.be/ptbOicX-Itc
3	Sigan la conga	https://youtu.be/NUPeagAUHd8
4	Ala ¿cómo estás?	https://youtu.be/zT-t9xju9pE

5	Cómo son las mujeres	https://youtu.be/ahdb99HZkSc
6	Encontré mi linda mujer	https://youtu.be/TkECZFoJlgw
7	Guayacán	https://youtu.be/vQJCHYLSCmU
8	Te estoy esperando	https://youtu.be/uVGe4-eFklU
9	Que alegre estoy	https://youtu.be/ndgIQ3op2uY
10	San Pedro en el Espinal	https://youtu.be/FDFgzu_P9y0
11	Don Vicente	https://youtu.be/uVGe4-eFklU
12	Adiós guayabo	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
13	Barranquillera	https://youtu.be/EaAyhLHoEMA
14	Canta un jilguero	https://youtu.be/F1cg3rLHeAo
15	El negrito satanás	Colección Manuel Bernal
16	El pataleo	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
17	El solterón	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
18	En el curubito	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
19	Esto es bailar	https://youtu.be/50EUHfCxZSs
20	Estoy copetón	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
21	Juan tenorio	Colección Manuel Bernal
22	La mariposa	https://youtu.be/pR3ywE4fayU
23	La reina de la alegría	Colección Manuel Bernal
24	Mis aguinaldos	Colección Manuel Bernal
25	Nos comió el tigre	https://youtu.be/T_Qpqno3I4w
26	On tabas	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
27	Opi.. Ta	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM
28	Porro' e la negra	https://youtu.be/OdUCH5_M4jE
29	Que sabroso	https://youtu.be/kj7f3FwRxuM

4. Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS PUBLICADAS

Báez P., José del C. *Ilusiones perdidas*. (Bogotá: Casa Musical Humberto Conti, [¿1938?]).

_____. *No digas nada*. (Bogotá: Casa Musical Humberto Conti, [¿1938?]).

Escobar, Antonio. *Calientito (Calientico)*. (México: Southern Music Publishing, 1936).

_____. *Petronila*. [Bogotá?], n.d.

Garavito Wheeler, Alfonso. *Es algo que tiene gracia*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti, n.d.

Garavito Wheeler, Alfonso, y Viñas Garavito, Gabriel. *Arrímale algo!..* Bogotá: Editorial Musical Humberto Conti, n.d.

Garavito Wheeler, Milcíades. *Calentadora*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti, n.d.

_____. *Chitalegre*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti, n.d.

_____. *Después de un besito*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti, n.d.

_____. *Espinita venenosa*. Bogotá: Ediciones Musicales Aguillón Vega, n.d.

_____. *La camarada*. Bogotá: Casa Musical Humberto Conti, n.d.

_____. *La loca Margarita*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti, n.d.

_____. *La loca Margarita*. Bogotá: Ediciones Musicales Aguillón Vega, n.d.

_____. *La mujer de Belarmino*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti, n.d.

_____. *Margarita se fue al cielo*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti, n.d.

_____. *Mariquiteña*. Bogotá: Ediciones Musicales Aguillón Vega, n.d.

_____. *Por la carretera*. Bogotá: Casa Musical Humberto Conti, n.d.

_____. *Que siga la fiesta*. [Bogotá?]: [Conti?], n.d.

_____. *Tapetusa*. Bogotá: Ediciones Musicales Aguillón Vega, n.d.

Garavito Wheeler, Milcíades, y Reyes, Juan F. *Divina perjura*. Bogotá: Editorial Musical de Humberto Conti, 1945.

Lemoine, Rafael. *Mi gallina*. Bogotá: Editorial Musical Humberto Conti, 1948.

- Sierra Baquero, Emilio. *A juerguiar tocan*. Bogotá: Ediciones Musicales Aguillón Vega, n.d.
- _____. *Alegres bailemos*. Bogotá: Ediciones Musicales Aguillón Vega, n.d.
- _____. *Benitín*. Bogotá: Ediciones Musicales Aguillón Vega, n.d.
- _____. *Déjate querer*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti, n.d.
- _____. *La fusagasugueña*. Bogotá: J. Glottmann, n.d.
- _____. *Lanza llamas*. Bogotá: Ediciones Musicales Aguillón Vega, n.d.
- _____. *Mis quince abriles*. Bogotá: J. Glottmann, n.d.
- _____. *Trago a los músicos*. Bogotá: Casa Musical Humberto Conti, n.d.
- _____. *¡Vivan los novios!* [Bogotá?]: [Aguillón?] n.d.
- Silva Gómez, Antonio. *Campesina de mi amor*. Bogotá: Ediciones Musicales Luis M. Aguillón, n.d.
- _____. *Cuando mi vida cuando*. [Bogotá?], n.d.
- _____. *Te estoy esperando*. [Bogotá?], n.d.

FUENTES PRIMARIAS GRABADAS

Rumba criolla

- Eduardo Armani y su orquesta, dir: Eduardo Armani. Garavito Wheeler, Alfonso. *Me voy pa'l salto*. Sencillo 78 rpm Odeon 70539-A
- Emilio Sierra y su orquesta, dir: Emilio Sierra Baquero. Sierra Baquero, Emilio. *A juerguiar tocan*. LP, RCA Víctor 05(0131)00241 A, 2
- _____. _____. *Alegres bailemos*. LP, Preludio Vol. 12-015 A, 2
- _____. _____. *Benitín*. LP, RCA Víctor 05(0131)00241 B, 4
- _____. _____. *Caleñita*. Sencillo 78 rpm, Odeon
- _____. _____. *Ceñidita más y más*. LP, RCA Víctor 05(0131)00241 B, 5
- _____. _____. *Llanerita*. CD, Sonorecuerdos 21 12
- _____. _____. *Mañana nos casaremos*. LP, RCA Víctor 05(0131)00241 B, 2
- _____. _____. *Pim-pam-pum*. LP, RCA Víctor 05(0131)00241 B, 6
- _____. _____. *Vivan los novios*. LP, RCA Víctor 05(0131)00241 A, 5
- Estudiantina Alma Colombiana, dir: Antonio Silva Gómez. Lemoine, Rafael. *La gallina*. LP, Preludio 11046 A, 1
- _____. _____. *Bailemos chatica*. LP, Preludio 11046 B, 1

- _____. _____. *El policía*. Sencillo 78 rpm, RCA Victor 26-0638 A
- _____. Silva Gómez, Antonio. *Cuando mi vida cuando*. LP, Preludio 11046 A, 2
- _____. _____. *Ojitos picarones*. LP, Preludio 11046 B, 2
- _____. Silva Gómez, Antonio, y Fonseca, Marco A. *El moño de Pascuala*. LP, Preludio 11046 B, 6
- _____. *Petronila*. LP, Preludio 11046 A, 5
- _____. *Mulatica perdida*. LP, Preludio 11046 A, 7
- _____. *Mi bogotanita*. LP, Preludio 11046 B, 7
- _____. *La mujer que no se peina*. LP, Preludio 11046 B, 4
- Orquesta Garavito, dir: Milcíades Garavito Wheeler. Garavito Wheeler, Alfonso, y Viña Garavito, Gabriel. *Arrímale algo!..* LP, Preludio Vol. 12-015 A, 5
- _____. _____. *Trepadora*. Sencillo 78 rpm RCA Victor 83623-A
- _____. Garavito Wheeler, Milcíades. *Calentadora*. LP, Preludio Vol. 12-015 B, 5
- _____. _____. *En lo fino de la fiesta*. CD, Sonorecuerdos 21 10
- _____. _____. *Espinita venenosa*. CD, Sonorecuerdos 21 2
- _____. _____. *La loca Margarita*. CD, Sonorecuerdos 21 3
- _____. _____. *Que alegre estoy*. CD, Sonorecuerdos 21 7
- _____. _____. *Tapetusa*. CD, Sonorecuerdos 21 4

Producciones relacionadas

Eduardo Armani y su orquesta, dir: Eduardo Armani. Garavito Wheeler, Alfonso, y Reyes, Juan Francisco. *Ala ¿cómo estás?* Sencillo 78 rpm ODEON 70242 Matriz BVE-55182 ¿?/12/1944

FUENTES SECUNDARIAS

- Abadía Morales, Guillermo. *ABC del folklore colombiano* (Bogotá: Panamericana, 1997).
- Acosta, Leonardo. *Otra visión de la música popular cubana*. (Barranquilla: La Iguana Ciega, 2007).
- Alén, Olavo. “Rumba” [sección III. Cuba], en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002).
- _____. “Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana”, en *Clave*, 12, 1 (La Habana: Instituto cubano de la música, 2010).

Añez, Jorge. *Canciones y recuerdos* (Bogotá: Ediciones Mundial, 1951).

Baña, Martín. “Una modernidad musical transnacional. Los límites de la categoría “escuela nacional” para el caso de la música rusa del siglo XIX”, en *El oído pensante*, 4, 2 (2016).

Bello Pascua, Ignacio. “La rumba criolla”, en *Nueva Revista Colombiana de Folclor* 2, 8, (Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1990).

Bermúdez, Egberto. “Syncretism, Identity, and Creativity in Afro-Colombian Musical Traditions”, en *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America*, ed: Gerard Béhague, 225-238. (New Brunswick: Transaction, 1994).

_____. “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”, en *Revista Credencial Historia*, 120 (Diciembre 1999) <http://www.banrepcultural.org/node/32439> (acceso 20/04/2015).

_____. “Poro-sande-bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia”, en *Ensayos, historia y teoría del arte*, VII, 7. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003).

_____. “Las canciones de la Tierra”, en *Semana* (25-06-2005) <http://www.semana.com/especiales/articulo/las-canciones-tierra/73369-3> (acceso 12/03/2014).

_____. “Gnecco Rangel Pava, Aires Guamalenses”, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 10. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005) p. 263-279.

_____. “Jacques Gilard y la música popular colombiana”, en *Caravelle*, 93, Dic-2009. (Toulouse: Presses Universitaires du Midi), 31-32. <http://www.jstor.org/stable/40855135> (acceso 21-05-2018).

_____. “From Colombian »national« song to »Colombian song«: 1860-1960”, en *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53. *Populäres Lied in Lateinamerika / Popular Song in Latin America* (2008): 167-261. www.jstor.org/stable/20685606 (acceso 04-09-2014).

Bernal Martínez, Manuel. “Del bambuco a los bambucos”, en *Anais do V Congresso IASPM*, Rio de Janeiro (2004). <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLX406q2SEhhdmlGM0d6SUK/view> (acceso 29-09-2016).

Clavin, Patricia. “Defining Transnationalism”, en *Contemporary European History* 14, 4 (Nov., 2005), p. 421-439. <http://www.jstor.org/stable/20081278> (acceso 2-06-2018)

Cortés, Jaime. “La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana”. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular. IASPM-LA* <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> (acceso 1 de junio, 2014)

- _____. *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)* (Bogotá: Universidad Nacional, Unibiblos, 2004).
- Crook, Larry. "A Musical Analysis of the Cuban Rumba", en *Latin American Music Review* 3, 1 (1982) <http://www.jstor.org/stable/780245> (Acceso 25-05-2014).
- Fabbri, Franco "A theory of Musical Genres: Two Applications" (1981) <https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html> (acceso 07-02-2000).
- _____. "Browsing Music Spaces: Categories and The Musical Mind" (1999) <https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html> (acceso 18-11-2016).
- _____. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?". Traducción de Marta García Quiñones (2006) www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf (acceso 20-01-2017).
- Fortich Díaz, William. *Con bombos y platillos. Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras* (Montería: Domus Libri, 1994).
- Gilard, Jacques. *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*. (Paris: Centre culturel colombien, 1989).
- _____. "Del nacionalismo literario: una polémica colombiana (1941)", en *América, Cahiers du CRICCAL*, 21. (Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1998), 237-244. <http://folitart.blogspot.com/2013/03/nacionalismo-literario-jacques-gilard.html> (acceso 17-06-2018).
- _____. "Colombia, años 40: de la frustración a la imaginación". <http://folitart.blogspot.com/2013/03/ensayo-de-jacques-gilard.html> (acceso 17-06-2018).
- _____. "El debate identitario en la Colombia de los años 1940-1950". <http://folitart.blogspot.com/2013/03/jacques-gilard-el-debate-identitario-en.html> (acceso 17-06-2018).
- Gómez Cairo, Jesús. "Dos enfoques sobre géneros en la música cubana: Odilio Urfé y Argeliers León", en *Clave*, 12, 1 (La Habana: Instituto cubano de la música, 2010).
- González, Juan Pablo. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", en separata de la *Revista Musical Chilena*, LV, 195 (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2001).
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. (Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 2003).
- González Restrepo, Guillermo. *Emilio Sierra el juglar criollo*. (Bogotá: el autor, 1991).

- Guerrero, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, en *Trans*, 16 (2012) www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf (acceso 17-10-2015).
- Hernández Salgar, Oscar. *Los mitos de la música nacional: Poder y emoción en las músicas populares colombianas, 1930-1960* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016).
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. (Barcelona: Labor, 1989).
- León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. (La Habana: Imprenta Andre Voisin, 1988).
- McKay, Nicholas. “On Topics Today”, en *Zeitschrift der Gelleschaft für Musiktheorie* (2007) www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx (acceso 30-08-2017).
- Miñana Blasco, Carlos. “Entre el folklore y la etnomusicología, 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, en *Acontratiempo* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000).
- Mirka, Danuta. “Introduction”, en *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Ed. Danuta Mirka (2014) <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001/oxfordhb-9780199841578-e-2> (acceso 23/08/2017).
- Moore, Robin. “The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture”, en *Latin American Music Review* 16, 2 (Autumn-Winter 1995) <http://www.jstor.org/stable/780372> (Acceso 25-05-2014).
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana: Biográfico y técnico*. (La Habana: Letras Cubanas, 1981).
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la Música en Colombia* 5 Edición. (Bogotá: Plaza y Janés, 1980).
- Pinilla Aguilar, José Ignacio. *Cultores de la Música Colombiana* (Bogotá: el autor, 1980).
- Portaccio Fontalvo, José. *Colombia y su música*, 2 (Bogotá: Logos Diagramación, 1995).
- Posada, Jaime. *La república liberal: 1930-1946* (Bogotá: Universidad de América, 2008).
- Rangel Pava, Gnecco. *Aires guamalenses* (Bogotá: Editorial Kelly, 1948).
- Restrepo Duque, Hernán. Notas en: *De la mano por el viejo Bogotá. Sierra y Garavito* (Medellín: Preludio, 1983) LP.
- _____. Notas en: *Capricho bogotano, la músicaailable de los años 40* (Medellín: Preludio, 1985) LP.
- _____. Notas en: *Qué sabroso! con Emilio Sierra y su Orquesta* (Medellín: Sonolux, s.d.) LP.
- Rico Salazar, Jaime. *La canción colombiana. Su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes* (Bogotá: Norma, 2004).

Roberts, John Storm. *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States* (New York: Oxford University Press, 1999).

Rodríguez Melo, Martha Enna. “El bambuco, música ‘nacional’ de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*, XXVI, 26 (2012): 297-342 <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> (acceso 19-08-2012)

Ruiz Hernández, Álvaro. *Personajes y episodios de la canción popular* (Barranquilla: Luz negra, 1983).

Silva, Renán. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. 2ª. ed. (Medellín: La Carreta Editores, 2012).

Valencia Rincón, Victoriano. *Práctica musical de las bandas pelayeras de la costa atlántica colombiana*. (Bogotá: Beca de Investigación Ministerio de Cultura, 1999). Sin publicar.

Valencia Salgado, Guillermo. *Córdoba: su gente y su folclor* (Montería: Casa de la Cultura, 1987).

Vergara Aguirre, Andrés. *Historia del arrabal: Los bajos fondos bogotanos en los cronistas Ximenez y Osorio Lizarazo, 1924-1946* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014).

Wade, Peter. *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación – Programa Plan Caribe, 2002).

Zapata Cuéncar, Heriberto. *Compositores colombianos* (Medellín: Carpel, 1962).