

# LA RADIO Y LA COMPRENSIÓN CULTURAL CONOCER LAS MÚSICAS ANDINAS DE LA CONTEMPORANEIDAD<sup>1</sup>

**Marcos Fidel Vega Seña**

Magíster en Educación por la Universidad de Antioquia  
Profesor e investigador del Pregrado en Comunicación Social de la  
Universidad Católica Luis Amigó (Medellín)  
Email: marcosvegase5917@gmail.com

## RESUMEN

El objeto de este estudio es una reflexión sobre la forma en que la radio colombiana proyecta las músicas de la región Andina y cómo esta problemática ha afectado el nivel de comprensión y de aceptación de nuestra propia cultura. El objetivo es analizar el papel de la radio en la divulgación de las músicas andinas colombianas. Por ello se adoptó una metodología comprensiva con la interpretación de cuestionarios realizados a la población universitaria. Los autores que trabajan en la comprensión de la cultura y las dinámicas de la comunicación son los iluminadores de este camino de comprensión: Paul Ricoeur, Hannah Arendt, Jesús Martín Barbero, Zygmunt Bauman, Peter Wade, Carlos Miñana, Orlando Mora Patiño.

**Palabras clave:** Radio, patrimonio, músicas regionales, comunicación, comprensión cultural.

## ABSTRACT

The object of this study is a reflection on the way Colombian radio broadcasts the music of the Andes and how this problem has affected the level of understanding and acceptance of our own culture. Our objective is to analyse the role of radio in the popularization of Andean Colombian music. Thus, we have adopted a comprehensive method through the interpretation of surveys answered by the university population. The authors who write on the comprehension of culture and the dynamics of communication shed some light in this path for comprehension: Paul Ricoeur, Hannah Arendt, Jesús Martín Barbero, Zygmunt Bauman, Peter Wade, Carlos Miñana, Orlando Mora Patiño.

**Keywords:** Radio, patrimony, folk music, communication, cultural comprehension.

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido desarrollado en el ámbito de los proyectos “La radio comercial y la cultura de las músicas vernáculas. Caso Huellas de Antioquia”, Universidad Católica Luis Amigó; y “De la comprensión como método”.

# LA RADIO Y LA COMPRENSIÓN CULTURAL CONOCER LAS MÚSICAS ANDINAS DE LA CONTEMPORANEIDAD

## La radio como medio de conocimiento

Uno de los escenarios para entender la polifonía humana es la radio. Por sus ondas se esparcen los deseos con los que se puede leer el espectro cultural y social de una comunidad. Las cajas de resonancia que se llaman transistores exudan sesgos ideológicos y políticos; ruidos de estridencias extranjeras; gritan enardecidas las dolencias de otros territorios; a veces ignoran, sin vergüenza, nuestros propios afanes y falencias.

La radio le ha hablado al oído a la gente; ha provocado asonadas, rebeldías, amores, desamores, pero también esperanzas, educación, instrucción y orientación. Es lo que Zygmunt Bauman (1978) llama acertadamente la comprensión expresiva en el conocimiento de procesos culturales autónomos y territoriales.

## Al oído de nuestras pasiones

La radio ha sido la de mayor colonización sensitiva de los medios de información nacionales, pues la facilidad con que se lleva y los dispositivos minúsculos en los que se reproduce la hacen íntima; pegada al oído cuenta, dice, evoca y provoca pasiones. De sus efluvios ha salido el conocimiento de las canciones de los diversos géneros musicales para luego reproducirse en fiestas, verbenas y serenatas que han dado cuenta de amores conquistados, fracasados, consumados, efímeros o duraderos.

Las canciones dicen las verdades de la vida en un tono de intimidad, dice Orlando Mora Patiño (1989). Para el autor y analista de la cultura musical colombiana, la música popular habla en primera persona y rememora sitios; precisa rostros, reconstruye los momentos de aquellos instantes del primer amor adolescente, de los viejos amigos; “de la fragancia del patio familiar; del rostro ajado de la abuela; de la pena sigilosa de la tía solterona; del drama varonil del hermano mayo” (Mora, 1989, p.4).

Lo que expresa Mora se retrata exactamente en lo que se denomina la canción popular. Sin la radio no hubiera sido posible cantar y sentir esas canciones de adolescencia y nostalgia. Fredy Molina Daza, un compositor del lejano pueblo de Patillal, en el departamento del Cesar, al norte de Colombia, en su melodía *Los tiempos de la cometa*, grabada en los años 70 por el conjunto vallenato de Jorge Oñate y Los Hermanos López, dibuja exactamente lo que Mora dice:

“Cuánto deseo porque perdure mi vida, / que se repitan felices tiempos vividos, /el primer trago a escondidas, /mi primera novia en olvido, / ya mi juventud declina/ al compás de tiempos idos”.

Por la difusión de la radio fue posible que esta canción se convirtiera en un éxito de ventas y de popularidad entre los habitantes de los siete departamentos que conforman el vasto territorio de la costa del mar Caribe, al norte de Colombia.

Así, hombres y mujeres enamorados encontraron en este medio de información un aliado y un cómplice para hacer suyas las canciones y letras de los artistas de géneros como el vallenato, el bolero, la balada, la ranchera, el corrido, el bambuco y el pasillo, entre otros.

En ese sentido, tanto la radio como la música le dan la razón a Hannah Arendt (2016), en su discusión sobre el lenguaje, la metáfora, el sentido y lo racional. La música es una metáfora de la vida que se transmite por la radio, como instrumento que permite “conocer y tratar con el mundo” (p. 146).

Precisamente, el bambuco fue un instrumento de conocimiento y manera de ver y tratar el mundo, no solo para quienes lo componían, sino para quienes lo consumían y lo disfrutaban desde el placer estético de sus letras. Por ello fue por mucho tiempo el aire nacional que identificaba a Colombia ante el mundo cultural. Fue tan influyente que los estudios que existen sobre el tema lo asociaban con la nacionalidad y con el proyecto de nación que surgió a partir de la independencia del imperio español. Su presencia también tiene que ver con la aparición del tiple como instrumento propiamente colombiano, aunque se diga que es una variación de la guitarra o vihuela española.

Sobre el origen del género, Carlos Miñana Blasco (2000) considera que el bambuco apareció en el departamento del Cauca a comienzos del Siglo XIX, se expandió por el sur del continente latinoamericano, al fragor de las batallas de la Campaña Libertadora y se convirtió, en menos de 50 años, en la música y la danza nacional, palabra que pone entre comillas.

“Se asegura que un bambuco, La Guaneña, es el ritmo que imprime el ánimo a las tropas de Córdoba para su ‘paso de vencedores’ en la jornada de Ayacucho. No sería de extrañar, los aires populares regionales han empezado ya por esas fechas a extenderse y conocerse por todos los confines del territorio gran colombiano” (Madrid, 2014, p. 19).

La discusión del origen y apropiación cultural del bambuco como exponente de la cultura nacional no estuvo ni ha estado exenta de sesgos ideológicos y políticos muy en boga para la época en que se inician las producciones académicas e investigativas sobre este género. El meollo se centraba en la diferencia entre los músicos cultos o eruditos, educados en conservatorios, y los músicos populares, espontáneos y sin formación académica. Igualmente, salió a relucir lo que se

llamó el “blanqueamiento” (Santamaría, 2009) de la música del interior del país, con lo cual se intentó negar la influencia africana en los orígenes de los aires musicales colombianos.

Sobre el estigma que el bambuco arrastró como género vernáculo del país, Santamaría (2007), ratifica lo dicho por Miñana, al considerar que fue un ritmo musical formado por indígenas y negros en el sur del Cauca, que le pusieron su cuota de aerófonos y percusión. Su inclusión en los salones capitalinos como danza parecía sellar la aceptación de la clase aristocrática colombiana. Sin embargo, la referencia de Jorge Isaac, en su novela *María* sobre el origen negro del bambuco desató una polémica, pues los sectores ultraconservadores del país, que se creían de abolengo español, empezaron a desprestigiar este aire por creerlo la representación de lo impuro.

A pesar de lo anterior, el bambuco nos identificaba como pueblo, como cultura y al golpe de tiples, guitarras y tertulias se fueron conformando duetos, tríos y estudiantinas especialmente a lo largo de las zonas central y occidental de Colombia. Hoy hacen parte de la historia musical y patrimonial del país, aunque la radio comercial haya decidido desaparecer de su programación habitual tanto intérpretes como melodías.

Es un género que hoy está relegado al olvido y solo se escucha en las emisoras culturales, pues es considerado un objeto de museo y sólo en las tertulias y festivales se aventuran a interpretarlo. Se debe, según los estudiosos, a que las letras de los bambucos se quedaron en el pasado.

La mayor crítica de algunos sectores vanguardistas de la cultura, incluyendo a Mora Patiño (1989) es que consideran que el bambuco no tiene por qué seguir cantándole a las mujeres de labios rojos, a noviecitas ingenuas, callecitas nostálgicas de pueblos fantasmas que ya no existen sino en la historia lejana de un mundo globalizado. Es el caso de una de las melodías emblemáticas de nuestra música popular, el bambuco *La Ruana* del compositor Luis Carlos González: “La capa del viejo hidalgo/ se rompe para hacer ruana, / y cuatro rayas confunden/el castillo y la cabaña, /es fundadora de pueblos/con el tiple y con el hacha, /y con el perro andariego/que se tragó las montañas”.

En esencia, la discusión ha tenido un telón de fondo que tiene ver con la identidad, asunto complejo, especialmente si el análisis se plantea desde la participación de medios de comunicación como la radio en las narrativas musicales actuales en cualquier cultura. Peter Wade (2000), en su texto *Música, raza y nación*, esboza una discusión sobre las tensiones que genera la identidad, la nacionalidad, la heterogeneidad, lo popular y lo masivo, pues constituye una oposición paradigmática,

que enfrenta la élite nacional homogeneizante (o capitalismo global, según literatura más reciente) contra una cultura subalterna heterogénea, popular, tradicional o híbrida. En mi

opinión, esta visión tiene el defecto de sobre simplificar la oposición básica (para no hablar de riesgo de asignarle intención estratégica a lo elitista y lo subalterno) (Wade, 2000, p. 5).

La radio, dirigida por la élite colombiana, ha decidido que esos críticos de las letras y melodías de los bambucos tienen la razón y ha acogido la tesis de que esas canciones no convocan a la manera como Paul Ricoeur (2003) lo considera cuando habla de la seducción estética como beneficio de placer, que permite la liberación de un goce superior. De acuerdo con el autor, el verdadero goce estético deviene del hecho que una obra artística, en este caso, las canciones, “alivia nuestra el alma de ciertas tensiones” (p.129). Parecer ser, que ya son otros ritmos, ya son otras letras, ya son otras preocupaciones que necesitarían de otras estéticas para aliviar esas tensiones del alma colombiana.

Poco a poco y debido a las exigencias del mercado, a la tecnología y a los intereses de los dueños, la radio dejó de ser la aliada de nuestra música popular y se convirtió en la cófrade de formatos híbridos, sin predominio de los aires considerados autóctonos, sino como una esa forma homogeneizante de la que habla Wade. En consonancia con lo anterior, Jesús Martín Barbero (2002), explica esta problemática desde la puesta en marcha de la dislocación cultural y sobre las tensiones que se mencionaban líneas arriba:

pues a lo que asistimos ahora es a la abrumadora emergencia de una razón comunicacional cuyos dispositivos -la fragmentación que disloca y descentra, el flujo que globaliza y comprime, la conexión que desmaterializa e hibrida agencian el devenir mercado de la sociedad. Frente al consenso dialogal en que Habermas ve emerger la razón comunicativa, descargada de la opacidad discursiva y política que introducen la mediación tecnológica y mercantil, lo que necesitamos pensar hoy es la hegemonía comunicacional del mercado en la sociedad: la comunicación convertida en el más eficaz motor del desenganche e inserción de las culturas -étnicas, nacionales o locales- en el espacio/tiempo del mercado y las tecnologías globales (pp. 5-6).

De acuerdo con lo anterior, entender cómo los circuitos culturales de la música popular entran en el juego de intereses de la hegemonía comunicacional del mercado es una reflexión que se ha dado más desde la academia, pero a los actores concretos, artistas locales y medios de comunicación, se les ha convocado poco para que ellos den su visión sobre cómo programan su agenda de entretenimiento.

De hecho, el mismo Wade expresa la dificultad que se tiene para reconstruir una visión académica del proceso musical colombiano porque no se hizo ni se hace una sistematización, pues los procesos de tradición oral son mirados con desconfianza desde la misma academia. Por eso, en la actualidad es necesario que academia, medios y artistas se sienten en una especie de mesa de negociación y se clarifique el papel que cada uno debe cumplir en la construcción de esa nueva (si se permite el término) ciudadanía cultural de Colombia.

Los músicos que en la actualidad interpretan música colombiana, como el Trío Huellas de Antioquia, se quejan precisamente de la ausencia de una política

clara en la preservación de esos valores musicales que se han perdido con el tiempo, pues ni el Estado ni los medios están dispuestos a entablar un diálogo para tomar decisiones en lo que respecta a la divulgación comercial de la música andina colombiana, desaparecida prácticamente de la programación de la radio comercial.

## Las huellas de un recuerdo

Huellas de Antioquia es un trío de música colombiana que tiene su sede en el municipio de Guarne, al oriente del departamento de Antioquia. Nació del entusiasmo de dos hermanos y un primo que desde los primeros años sus padres, músicos también, les inculcaron el aprecio por la música vernácula. En 1992 ganaron el festival Antioquia le canta a Colombia, uno de los eventos que lucha por mantener vivo el bambuco y las otras expresiones musicales de la zona andina. Con el paso del tiempo el festival se ha convertido en uno de los escenarios donde se dan citas los músicos populares del país. Están conscientes de que son los únicos espacios de intercambio y de renovación de lo contemporáneo en la música colombiana.

También son conscientes de que su labor es titánica frente a la contemporaneidad y su poder. En eso Bauman (1999) tiene razón al afirmar que

el signo de la modernidad es el incremento del volumen y del alcance de la movilidad, con lo cual inevitablemente el peso de lo local y de sus redes de interacción se debilita. Por la misma razón, la modernidad también es una época de totalidades supralocales, de “comunidades imaginadas” aspirantes o sostenidas por el poder de construcción de naciones y de identidades culturales fabricadas, postuladas y edificadas (Bauman, 1999, p.52).

A ese poder de construcción se debe lo que reafirman los músicos de Huellas de Antioquia. Víctor Raúl Ochoa, el tiplista (intérprete del tiple) del grupo afirma que la fuerza que tienen los movimientos juveniles y sus músicas urbanas es poderosa, especialmente cuando no hay una educación dirigida por el Estado y por las familias para proyectar este género musical. Eso facilita la invasión y la ventaja “porque las emisoras tienen mucho poder y los que intentan posicionarse en el mercado tienen el dinero suficiente para replicar las canciones en las emisoras”.

Por su parte, Arturo de Jesús Flórez Ochoa, tiplista y guitarrista del grupo, reafirma lo dicho por su primo Víctor y aventura una solución al asunto. Su esposa Diana Patricia Sierra es docente del grado Transición en la Institución Educativa Santo Tomás de Aquino, en el municipio de Guarne, organiza cada año un evento en el cual los niños, cuyas edades están entre los cinco y los seis años, deben interpretar canciones de la zona andina colombiana. Es una manera de que los niños en sus inicios se acerquen a la música nacional. Estas soluciones pueden parecer simplistas, pero las comunidades las usan como un accionar desesperado en lo que las mismas comunidades llaman valores vernáculos.

Tanto Víctor como su hermano Gildardo Rúa Ochoa consideran que el bambuco es un género que enseña valores, pues es una música que le canta a la patria; le canta a la mujer y la valora; le canta a la naturaleza; a la casa vieja, a la pareja, al amor, pero también narra las gestas históricas, las fiestas tradicionales y familiares. Lo anterior indica que el bambuco y las expresiones musicales populares son una manera de comprender el mundo. Por eso la necesidad del capitalismo de apropiarse de esa comprensión, pero desde el consumismo y por eso ha vendido la idea de la muerte de las fronteras culturales, pues como lo dijo Bauman, en el proceso de globalización se construyen culturas fabricadas, postuladas y edificadas. Es lo que el mismo autor consideró la modernidad líquida.

### **La música como método de comprensión**

En el texto *Modernidad Líquida*, y en relación con las descolocaciones culturales de las que habla Martín Barbero, que implican una preferencia de las nuevas generaciones por lo nuevo, por lo moderno, por lo liviano, Bauman (2004) enfatiza en lo que considera un territorio flotante, expresión con la que cita a Michel Maffesoli:

en el que los “frágiles individuos” se topan con la “realidad porosa”. En ese territorio sólo pueden encajar cosas o personas fluidas, ambiguas, en un perpetuo estado de devenir, en un constante estado de auto transgresión. El “desarraigo” sólo puede ser dinámico: debe ser reexpresado y reconstituido diariamente... precisamente por medio de la repetición del acto de “autodistanciamiento”, ese acto fundacional e iniciático que es “seguir viaje”, estar en camino (Bauman, 2004, p.219).

La música vive esa realidad porosa, el desarraigo; es reexpresada y las nuevas generaciones han trasgredido la comprensión de ese mundo cultural y su realidad. Lo anterior se corroboró mediante un análisis correlacional realizado a la población universitaria de Universidad Católica Luis Amigó, en el programa de Comunicación Social. Previamente el instrumento se había validado con tres grupos del mismo programa y una vez ajustadas las preguntas, se procedió a la aplicación. Luego, las respuestas fueron sometidas y validadas con el Programa SPSS.

De una población de 15.000 estudiantes, entre los 16 y 20 años, aproximadamente, solo el 4.32% escucha bambucos y el 0,62% escucha pasillo y guabina, que son los aires andinos por excelencia. Eso indica una ruptura generacional y cultural que subyace en las maneras de comprender el mundo y de vivir su ciclo vital como si fuera el último.

Comprender la ruptura cultural que se da entre una generación a otra, es comprender la existencia misma a la manera de Heidegger, como lo expresa Bauman (1978), quien acude a Schutz para dar luces sobre los significados que se entretienen en la comprensión y apropiación de la música como conocimiento y como formas de representación del mundo. El significado es la explicación

de experiencias “vvididas en el pasado que se captan reflejadas por un ahora” (Bauman, 1978, p. 172).

**Tabla 1.**

<b>Tipos de género de música</b>	<b>Porcentaje de participación</b>
Romántica	24,07%
Salsa	22,84%
Pop latino	13,58%
Ranchera	12,35%
Vallenato	9,26%
Bambuco	4,32%
Rock en español	3,09%
Rock americano	2,47%
Reggaetón	1,85%
Tropical	1,23%
Hip hop	1,23%
Pop en ingles	0,62%
Techno	0,62%
Pasillo	0,62%
Porro	0,62%
Dance	0,62%
Guabina	0,62%
Total general	100,00%

*Fuente:* Elaboración propia

En esta explicación radica lo que sucede entre las dos generaciones para comprender el mundo musical de cada una de ellas. Para los músicos populares, los que vivieron su experiencia en su juventud temprana con el bambuco, debe reflejarse esa experiencia en un ahora. Para los jóvenes las experiencias vividas son un ahora con el vértigo de la información que pasa por las líquidas estructuras sociales.

Por eso sus músicas tienen que ver con el vértigo, con la aventura, con lo anodino, con lo fácil y lo pasajero. No hay fijación del pasado ni preocupación por él por cuanto no ha existido en la experiencia vital de los jóvenes. Y los medios de información como la radio tampoco tienen esa necesidad de que los jóvenes comprendan su pasado, porque existe un interés marcado por las dinámicas del mercado, tal como lo sostiene Barbero.



Por eso esa experiencia vital de los jóvenes con el ahora busca comprender el mundo de la vida desde la diversión, desde la vitalidad del sexo que puedan ofrecer ritmos como el reggaetón o la salsa “romántica”. Y sus deseos se expresan con las estaciones de radio que le ofrecen esa oportunidad desde sus programas para expresar, sin recato, la necesidad de procreación, de amor sin compromiso, de vivir y comprender a su modo la vida.

No en vano las estaciones preferidas por los jóvenes ofrecen músicas con contenidos eróticos y que subvierten la moral:

**Tabla 2.**

<b>Estaciones</b>	<b>Porcentajes</b>
El Sol	16,67%
Radio Tiempo	16,67%
La Voz de Colombia Bésame	16.05%
Olímpica Estéreo	11,73%

*Fuente:* Elaboración propia

Para que se entienda un poco más el asunto, Radio Tiempo es una estación dedicada al pop latino y Radio El Sol, a la música salsa. La Voz de Colombia es especializada en baladas y Olímpica Estéreo es una emisora dedicada a la variedad de la música popular (rancheras, vallenatos, salsa, tropical). Ninguna de estas tres emisoras que son las más escuchadas por los jóvenes universitarios de la Universidad Católica Luis Amigó, programa en su franja habitual el género bambuco.

Es decir, la salsa romántica, la balada y el pop latino son las músicas andinas contemporáneas que han reemplazado a las músicas andinas vernáculas. Las letras de estos tres géneros musicales giran alrededor del amor conseguido, consumado, traicionado, ofendido, roto o perdido. El amor es una parábola que paradójicamente le ha dado la excusa de la existencia vital pero también ha servido para que las estaciones radiales exploten uno de los sentimientos más complejos del ser humano. La historia de la cultura, en cuanto a lo musical ha quedado suspendida en el altar del sacrificio de la soledad, porque al fin y al cabo, los amores que se cantan en estas melodías son aquellos que han provocado soledades. Y la soledad parece ser el signo aciago del destino de la cultura vernácula de Colombia, porque para entender nuestra cultura, la música es uno de los mejores métodos de comprensión.

## REFERENCIAS

ARENDRT, Hannah. 2016. *La vida del espíritu*. Barcelona: Espasa.

- BAUMAN, Zygmunt. 1978. *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BAUMAN, Zygmunt. 1999. *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt. 2004. *La modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BLASCO, Minãna. 2000. Los caminos del bambuco en el Siglo XIX. *Revista A Contratiempo*, n. 7, p. 7-11.
- MADRID, Raúl. 2014. *De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa*: Medellín, Universidad Eafit. Disponible en: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/7742>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2002. La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana. *Revista 2001 Efectos. Globalismo y Pluralismo*, n, 1, p. 24-27, abril.
- MORA, Orlando. 1989. *La música es como la vida*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
- SANTAMARÍA, Carolina. 2009. Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Revista Memoria y Sociedad*, v. 13, n, 26, p. 87-103.
- SANTAMARÍA, Carolina. 2007. El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Revista de Música Latinoamericana*, v. 28, n, 1, p. 1-23.
- RICOEUR, Paul. 2006. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- WADE, Peter. 2000. *Música, Raza y Nación, la música tropical en Colombia*. Chicago: Universidad de Chicago.