

de pichón y criadillas, manzanas asadas que olían a canela, y pastelillos de limón bañados en azúcar”, p. 290); asco, cuando narra escenas sangrientas —como aquella en que la princesa Daenerys debe comerse un corazón de caballo para darle fuerza al hijo que lleva en el vientre— (“La sangre caliente le llenó la boca y le corrió por la barbilla. El sabor estuvo a punto de provocarle arcadas, pero se obligó a masticar y a tragar. El corazón de un caballo macho haría que su hijo fuera fuerte, rápido y arrojado [...]. Pero solo si la madre se lo conseguía comer entero. Si se atragantaba con la sangre o vomitaba por la carne, los presagios no serían tan favorables”, p. 470), y además intriga, miedo, deseo y ansiedad.

Martin demuestra, con lo anterior, una destreza para narrar, entretener y, a la vez, hacer literatura, que es ya escasa entre los escritores de *best-sellers*: a diferencia de Dan Brown o de Stieg Larsson, cuyas obras entretienen tanto como esas películas de acción poco memorables que sirven para pasar tardes de domingo en familia, Martin consigue, tan solo con este primer libro, despertar el interés (aunque sería más preciso decir “el vicio”) por leer tanto los siguientes cuatro volúmenes de la saga como esos otros libros suyos que pertenecen a géneros tan variados como el terror y la ciencia ficción. Y, así mismo, la noticia de que Martin fue el guionista de series de televisión ya consideradas clásicas (como *La bella y la bestia* y *Dimensión desconocida*) despierta las ganas de conocer su formación como narrador, sus influencias y sus gustos literarios y cinematográficos.

*Juego de tronos* es, en resumen, un muy agradable descubrimiento para quienes buscamos buenos libros (y pocas veces los encontramos) entre la inmensa oferta de la literatura de entretenimiento actual. Se trata justamente del tipo de lecturas que logran mucho más que solamente entretener y que son memorables por esa sabia mezcla de júbilo y dolor que ofrecen sus páginas. ■

Carlos Aguirre (Colombia)

## La música Andina

Del disco de vinilo  
al pentagrama



*Canción colombiana andina en duetos: Transcripción y aproximación documental*

María del Pilar Azula,  
Martha Enna Rodríguez,  
Luis Fernando León.  
Universidad de los Andes, Bogotá  
2011,  
175 pp.

...Y para Martha, que era como la más joven, de otra generación, ya no le traían serenatas con trío, que era una cosa de otras épocas, de viejos y veteranos.

Héctor Abad Faciolince,  
*El olvido que seremos*, p. 149

Uno de los libros más singulares que se haya publicado en el país sobre el tema de la tradición cantada es *Ayer y hoy en mis canciones*, escrito por Noel Salazar Giraldo. La tercera edición, que se editó en Armenia en 1979 —la segunda es de 1973— es un grueso volumen de casi 500 páginas, en las cuales el autor recopila un heterogéneo repertorio de letras de canciones nacionales y de otros países, además de breves biografías de los autores y anotaciones para su ejecución en tonos de guitarra. A manera de certificación de la seriedad y pertinencia del libro, la edición reproduce una carta del Ministerio de Educación Nacional en la que se “confirma el gran valor pedagógico que posee por ser un trabajo de amplia investigación que hace ver fácilmente el gran esfuerzo realizado por su autor para lograr un texto ameno e indispensable para una labor educativa musical”. En el prólogo, Joaquín Piñeros Corpas destaca, a su vez, la necesidad de contar con un “diccionario de la música popular [...] enunciada sugestivamente y con el índice de su contenido lírico”, que incluya además el de los autores que en el ejercicio de composición han hecho realidad aquello que expresaba Manuel Machado: “Cantando la pena, la pena se olvida”.

En el marco de esa poética enunciación, Salazar Giraldo expone al lector un catálogo de 180 canciones en diversas modalidades, que abarca bambucos, torbellinos, pasillos, guabinas, valeses, joropos, danzas y una que otra cumbia extraviada en la sensibilidad de compositores y cantores de la zona

andina colombiana. Esta es la sección en la que el autor ubica el “ayer”, pues el “hoy” se refiere a un repertorio de boleros y expresiones musicales que desde México, Argentina, Cuba o Ecuador, se han arraigado en el gusto de los habitantes de pueblos y ciudades de la geografía nacional con la complicidad de las emisoras de radio que han cumplido un doble papel, que en la práctica se convierte en una paradoja: por una parte, ampliaron la temática disponible, pero, al mismo tiempo, disminuyeron el espacio que desde finales del siglo XIX y primeras décadas del XX mantuvo el entrañable parnaso de canciones acompañadas de instrumentos de cuerda. Luego vino la irrupción caribeña, que con su connotación de música de baile y su énfasis rítmico acaparó la atención de productores en la radio y en la edición de discos. En esa infatigable tarea de recuperación de letras de canciones y autores, Salazar Giraldo revive también el contenido de dos publicaciones que en su momento se consideraban como la fuente más emblemática sobre el tema: *Canciones y recuerdos de ayer* de Jorge Añez (1908-1961), publicado en 1951, y *Lo que cuentan las canciones: cronicón musical* de Hernando Restrepo Duque (1927), que se editó en 1971.

Cuatro décadas después de la publicación del libro de Salazar Giraldo, la Universidad de los Andes se ocupa del repertorio de canciones ejecutadas en dueto en la región central del país, dando así continuidad a un proyecto de divulgación del repertorio nacional al que anteceden instrumentaciones para

cuarteto de cuerda de piezas para piano de Adolfo Mejía y un análisis musicológico de la Sinfonía N.º 2 “Del terruño” de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971).

El argumento central de este trabajo de investigación que se propone desde el medio académico, es el hecho irreversible de la emigración del campo hacia las ciudades mediante un proceso que provoca el cambio del campesino de su condición de creador de bienes culturales a un indefinido estado de consumidor de productos enlatados por el aparato comercial. La música andina de tradición oral ya había sufrido un intento de homologación selectiva cuando, en las primeras décadas del siglo XX, personajes como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo (cuya música hace parte de la banda sonora de la película *Allá en el trapiche* de Roberto Saa, filmada en 1944) dedicaron esfuerzos a modernizar la práctica rural del canto y la ejecución instrumental, trasladándolo al marco imperativo de la partitura. En la primera sección del libro, Martha Enna Rodríguez busca ubicar los elementos que en su momento definieron aquello que se llamó “música nacional”, y que empezaba a tomar cuerpo en el bambuco despojado de cualquier huella de raíz africana. Su fuente de referencia son los relatos de viajeros y, sobre todo, las obras de Eugenio Díaz y de Tomás Carrasquilla y sus variados apuntes sobre las prácticas musicales provincianas en la naciente sociedad capitalina y antioqueña. Según Rodríguez, lo nacional se identificaba más

con la “emocionalidad provocada a partir de la intención interpretativa que con una caracterización de lo propio”, en un escenario en donde cantar y bailar fueron actividades recurrentes del conglomerado social republicano. La canción era nacional mientras los bailes provenían del exterior y la élite se extasiaba con la ópera. Eugenio Díaz, en la novela *Manuela*, se refiere al bambuco por su estilo “suelto, libre y armonioso como el canto del toche”, en tanto que Carrasquilla nos habla de los bundes y sus tandas de coplas de “graduada intención y malicia”. Se trata de las raíces hispánicas y africanas, distanciadas e identificables por el modo particular de expresarse en la música. En ese contexto, el canto solista fue muy apreciado pero, al mismo tiempo, requería cualidades que eran muy difíciles de reproducir. En cambio, el canto a dos voces se convirtió en una práctica más frecuente pues concertaba las virtudes y carencias individuales en una única expresión. Carrasquilla se refiere a la segunda voz como “sombreada”. Rodríguez concluye que en el proceso de diferenciación de las maneras de cantar se llega a la aceptación de un canto solista elevado frente a los duetos, que configuran una presencia más ligada a lo popular. En todo caso, la grabación de discos —que es el material del que se nutre la investigación—, la difusión en la radio y la edición de partituras en canciones y publicaciones impresas desde finales del siglo XIX, hicieron posible que se perfilara un modelo de música nacional. El avance de la radio fue vertiginoso. En 1929 se inaugura la HJN,

de propiedad del gobierno nacional. En 1944 Bogotá contaba con doce emisoras y empezaron a funcionar muchas más en otras ciudades, siempre con énfasis en programación musical. La producción nacional de discos fue más bien escasa hasta 1940, y la mayoría de ellos provenía de México y Estados Unidos (Jerónimo Velasco, por ejemplo, grabó alrededor de treinta canciones para el sello Victor, y agrupaciones icónicas como La Lira colombiana, de Pedro Morales Pino y luego la Lira antioqueña, contribuyeron a ampliar el repertorio instrumental y vocal de la más acendrada inspiración criolla). Y, aunque, según Rodríguez, los modelos más escuchados en dueto “mantienen una vigencia sin tiempo en la memoria emocional del público”, no es menos cierto que ese tipo de actividad musical ha sido desplazada y puesta al margen del festejo social y familiar por las agrupaciones locales de mariachis trasnochados —¡y desafinados!— que ahora ocupan un espacio que hasta las primeras décadas del siglo xx fue del gusto del balcón y la celosía. Es este un fenómeno que está por explicarse: el de la mexicanización de la actividad de cantar y escuchar música en casi todos los estratos sociales de la Colombia actual. ¿Un fenómeno ligado tal vez al dinero lavado en los vericuetos del narcotráfico y entronizado por el llamativo *glamour traqueado*? En todo caso, cantantes, músicos y compositores lograron llevar los “aires nacionales” a muchos lugares de la geografía americana. El listado elaborado por Pilar Azula en la segunda sección del libro resulta elocuente

en ese sentido: Costa Rica, México, Nicaragua, Estados Unidos, Argentina, Cuba. Azula nos habla de una “época dorada de la canción colombiana” que se sitúa, según ella, entre finales del siglo xix y la primera mitad del xx. Era el tiempo de Los Panidas de León de Greiff y de La gruta simbólica, en donde parece ser que se estrenó el pasillo *Mis flores negras*, con letra de Julio Flórez y música de Emilio Murillo, acompañando al dueto de Pedro Ignacio Escobar y Luis Galán Gómez. Una época de tertulias y tertuliaderos, tal como lo describe Cordovez Moure en la década de los treinta, que llegaron a ser significativos en el desarrollo de la música vernácula. En la repetida alusión a los libros de Añez, Restrepo Duque y Egberto Bermúdez, la autora del texto nos informa, entre otras cosas, que los duetos y conjuntos musicales bogotanos tuvieron que restringir su actividad a serenatas, pique-teaderos y cafés, frente a la indiferencia de los estratos sociales más elevados; que en Antioquia y Caldas los serenateros cumplieron su papel en la formación de duetos; que —según Añez— la canción colombiana se entona a dos voces, y que del trovador criollo —según M.E. Lozano— pasamos “al canto a dos voces influido por un tardío romanticismo” europeo. ¿Alguna influencia impulsada desde el exterior? Añez considera que el canto a dos voces es una herencia de cantores populares de Canarias y Extremadura, mientras Jesús Bermúdez Silva sostiene que la instrumentación y algunas formulaciones versificadas criollas provienen del País Vasco. Por el contrario, las guabinas de Boya-

cá y Santander se apartan de moldes establecidos, pues en ellas predomina la voz femenina en una estructura de coplas e interludios instrumentales en donde el tiple resuena con voz propia. Instrumento que en el transcurso del tiempo ha sido abandonado en favor de la guitarra, que se antoja más acorde con las necesidades de canciones internacionales (boleros, rancheras, tangos, sones caribeños). Azula, en su propósito de ubicar los duetos “en contexto”, se vale de una fatigosa lista de nombres que poco tienen qué decir a las audiencias de hoy, más comprometidas con tonadas de manipulación electrónica. Con tan peculiar estrategia, conocemos detalles de la actividad de duetos como el de Plutarco Roa y Pedro León Velásquez (el primero que se fundó en Medellín), el de Pelón Santamarta y Marín, que sería uno de los más famosos de los inicios del siglo xx (ellos grabaron en 1908 la primera versión de *El enterrador*, con letra de Julio Flórez —según Salazar Giraldo— o de Francisco Garas —según Azula—, canción escenificada en una atmósfera digna de Vargas Vila: “Enterraron por la tarde/ la hija de Juan Simón/ y era Simón en el pueblo/ el único enterrador...”). Y en Bogotá, el dueto de Wills (Alejandro) y Escobar (Alejandro) elevó el estatus de un repertorio que a principios de siglo no “era bien visto”. También se mencionan los duetos que formó Jorge Añez con Justiniano Rosales y luego con el panameño Alcides Briceño, que “marcaron época en la canción colombiana”. En Medellín también se formaron los

duetos de Obdulio y Julián (1927), el Duetto de Antaño (1941), Espinosa y Bedoya (1945) y el Duetto Tiscayá (1966), que dejaron una herencia del canto popular “al estilo antioqueño”. Debe destacarse la enorme discografía del Duetto de Antaño, que en un millar de canciones (*Al calor de afecto, Corazón antioqueño, Las acacias, La lancha...*) dejaron huella difícil de borrar pues su peculiar estilo de entonar las letras de su repertorio marcaron un hito de sentimentalismo en las necesidades emocionales del gusto popular. Sólo el dueto Garzón y Collazos, de origen tolimense, logró igualar la aceptación de los antioqueños con un estilo fresco salpicado de ironías y maneras de decir de la región del Tolima grande. Canciones como *El pescador, Pueblito viejo y Espumas* se escuchan todavía en medio del repiquetear de las guitarras eléctricas.

Al culminar esa “época de oro”, otros elementos entraron a jugar en la escena musical del país. Sobre todo, afirma Azula, el jazz y la música brasilera. León Cardona, Eugenio Arellano, Arnulfo Briceño o Gustavo Adolfo Rengifo se apropiaron de ese nuevo material armónico cuyos escenarios han sido los festivales Mono Núñez, Hatoviejo Cotrafa, Pasillo de Aguadas o el Príncipe de la canción. No obstante, el despliegue de publicidad coyuntural no ha logrado que las canciones nuevas que allí se promocionan ocupen lugares en la sintonía radiofónica o en el gusto masivo de los consumidores de discos. Uno de los casos que es posible mencionar en este contexto es

el bambuco *La llamita* de Gustavo Adolfo Rengifo, grabado en 1996 (“Cuando te invite a la sombra/ del árbol de mañanita/ en el cuerpo trae leña/ y en tus ojos la llamita”). A pesar de las influencias anotadas, Azula concluye que, en general, las nuevas propuestas en el canto a dueto de cantantes, instrumentistas, arreglistas o de los propios compositores, han mantenido “la tradición establecida desde principios del pasado siglo”. De todas maneras, las nuevas generaciones que se ocupan de este género no han conservado el gusto, ese sabor genuino que proporcionaba un calor de pertenencia a las canciones que todavía se conservan en viejos álbumes de larga duración. Los nuevos repertorios se encuentran atados al estilo particular de los festivales y concursos que durante todo el año se llevan a cabo en diversas regiones del país. Y es este fenómeno el que produce el distanciamiento de las audiencias de hoy frente a la “nuevas” canciones que proponen los jóvenes músicos desde el medio académico al retomar el sendero de la música nacional. El libro también reproduce la entrevista de Pilar Azula con el organista Jaime Llano González, quien en compañía del dueto de los Hermanos Martínez, desde el decenio de 1960 ha establecido un estilo reconocible sobre todo en repertorio de la región santandereana. Jaime Llano habla con autoridad pues ha sido testigo del trabajo de los duetos nacionales en su condición de productor discográfico. Sin embargo, la entrevista pasó por alto el hecho no explicado hasta el momento de la incursión

del ingrato timbre metálico del órgano eléctrico en la sencilla sonoridad de nuestro cancionero tradicional. Un fenómeno que también ocurre en Panamá, en donde las cumbias y otros ritmos caribeños se acompañan de tan inesperado visitante.

La transcripción en partitura —que se adjunta en CD— de las 44 canciones analizadas por Martha E. Rodríguez desde el punto de vista musicológico, ¿a quién va dirigida? Los serenateros de hoy, como los de ayer, todavía aprenden y componen “de oído”. Entonces, descartado este segmento urbano, así como los músicos de nuestros campos y veredas que tampoco se han formado en la academia, además del propósito documental de la transcripción, ¿quién sacará provecho de la práctica de las canciones andinas llevadas al lenguaje críptico del pentagrama? La lectura de este libro deja la sensación que repite y reproduce una historia conocida y, en este sentido, los autores parecen haber malgastado la ocasión de contribuir a completar la historiografía de la canción andina con un relato más pormenorizado de los fenómenos presentes desde la segunda mitad del siglo xx hasta el heterogéneo presente invadido de músicas de todas partes. ■

Carlos Barreiro Ortiz. (Colombia)

