

UNA MIRADA CULTURAL DE LA RUMBA CRIOLLA DE EMILIO SIERRA BAQUERO

ROSA DEL PILAR RODRÍGUEZ GARAY

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN CIENCIAS SOCIALES

FUSAGASUGÁ

2016

UNA MIRADA CULTURAL DE LA RUMBA CRIOLLA DE EMILIO SIERRA BAQUERO

ROSA DEL PILAR RODRÍGUEZ GARAY

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Ciencias Sociales

ASESORA:

LUZ ÁNGELA ROJAS BARRAGÁN

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN CIENCIAS SOCIALES

FUSAGASUGÁ

2016

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer infinitamente a mi maestra y amiga Luz Ángela Rojas Barragán, quien ha acompañado y guiado este proceso de aprendizaje, apoyándome para ir recorriendo y haciendo el camino.

Agradezco también a mi madre, mi familia y amigos quienes apoyaron y motivaron a largo de este tiempo.

A maestros en mi vida, como Betty Sandoval que me mostraron un mundo de posibilidades para construir en la música.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	IX
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	XI
JUSTIFICACIÓN.....	XIV
OBJETIVO GENERAL	XVI
Objetivos Específicos.....	XVI
METODOLOGÍA.....	XVII
CAPÍTULO I.....	20
SURGIMIENTO DE LA RUMBA CRIOLLA DE EMILIO SIERRA BAQUERO	20
1.1 El personaje detrás de la rumba criolla.....	20
1.1.1 Antecedentes	20
1.1.2 Datos biográficos	22
1.2 Institucionalización de la música y los músicos	26
1.3 Naciente industria musical.....	29
1.4 Radiodifusión.....	35
1.5 Las políticas culturales y la música nacional.....	37
CAPÍTULO II	44
ANÁLISIS MUSICOLÓGICO DE LA RUMBA CRIOLLA DE EMILIO SIERRA BAQUERO	44

2. 1 Antecedentes	44
2.1.1 Estudios sobre la música popular tradicional en Colombia, entre el folclor y la musicología	44
2.2 Caracterización musical de la rumba criolla	49
2.2.1 Ritmo.....	51
2.2.3 Melodía	52
2.2.4 Armonía	56
2.2.5 Textura	58
2.2.6 Timbre.....	59
2.2.7 Caracterización instrumental de la rumba criolla	60
2.3 Formación del conjunto musical de Emilio Sierra Baquero	64
2.4 Análisis de los elementos musicales de la rumba criolla	66
CAPÍTULO III.....	72
RUMBA CRIOLLA DE EMILIO SIERRA BAQUERO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD CULTURAL EN FUSAGASUGÁ	72

3.1 Antecedentes	72
3.1.1 Cultura e identidad cultural.....	72
3.1.2 identidad y música	76
3.2 Interpretación de la música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero	78
3.3 La rumba criolla de Emilio Sierra Baquero: el ingreso a la modernidad.....	80
3.4 la rumba criolla: un nuevo campo de producción y campo de consumo	84
3.5 Difusión masiva de la rumba criolla	87
3.6 Reflexión de la perspectiva institucional en Fusagasugá: rumba criolla, identidad y cultura	92
3.6.1 Identidad cultural de Fusagasugá, folclor y patrimonio cultural	93
3.6.2 la rumba criolla de popular a tradicional: mecanismo para construcción de identidad cultural en Fusagasugá.....	99
REFERENCIAS	103
ANEXOS.....	113
Anexo 1. Entrevista Secretaría de cultura.....	113
Anexo 2. Entrevista cofundador del festival nacional de intérpretes de la rumba criolla.	119
Anexo 3. Entrevista intérprete de la rumba criolla.	122
Anexo 4. Entrevista organizador homenaje Emilio Sierra “rescatando tradición”	124
Anexo 5. Partitura que vivan los novios	126
Anexo 6. Partitura Pim Pam Pum	127
Anexo 7. Partitura A juerguiar tocan	128
Anexo 8. Matriz de caracterización musical Que vivan los novios	129
Anexo 9. Matriz de caracterización musical Pim pam pum	130
Anexo 10. Matriz de caracterización musical A juerguiar tocan.....	131
Anexo 11. Analfabetismo en la población adulta entre 1930-1940.....	132

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Emilio Sierra Baquero.	23
Ilustración 2. Grafico en pentagrama de ritmo 2/4	51
Ilustración 3. Melodía A Que vivan los novios.	52
Ilustración 4. Melodía B Que vivan los novios.....	53
Ilustración 5. Melodía A Pim pam pum.....	53
Ilustración 6. Melodía B Pim Pam Pum.....	54
Ilustración 7. Melodía A A juerguiar tocan.	54
Ilustración 8. Melodía B A Juerguiar Tocan.....	55
Ilustración 9. Instrumento Armonio.....	61
Ilustración 10. Instrumento Violín	61
Ilustración 11. Instrumento Contrabajo	62
Ilustración 12. Instrumento Trompeta de pistones.....	62
Ilustración 13. Instrumento Carraca.....	63
Ilustración 14. Festival nacional de intérpretes de la rumba criolla	94

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Clasificación de categorías o estratos musicales	33
Tabla 2. Periodos de grabación e impulso nacional.....	41
Tabla 3. Matriz comparativa Melodía.....	56
Tabla 4. Matriz comparativa Armonía.....	58
Tabla 5. Matriz comparativa Textura.....	59
Tabla 6. Matriz descriptiva organología de la Rumba criolla.....	60
Tabla 7. Letras de rumbas criollas	70
Tabla 8. Tendencias en la rumba criolla	82
Tabla 9. Comparación de la estructura musical de la rumba criolla.....	97

INTRODUCCIÓN

La presente investigación surge a partir de diversos interrogantes frente a la forma de definir la identidad cultural en Fusagasugá, vinculada principalmente desde el discurso institucional con la rumba criolla y con su compositor Emilio Sierra Baquero. Este ritmo musical, fue declarado aire folclórico de Fusagasugá con el acuerdo municipal No. 39 del 19 de noviembre de 1994, y es difundido por medio de eventos como el Festival nacional de intérpretes de la rumba criolla, el reinado municipal, entre otros, organizados desde la oficina de cultura del municipio y de la fundación Emilio Sierra para la cultura de Fusagasugá.

A partir de lo anterior, se designa a la música como principal fuente de información, dándole la importancia que merece, por albergar en su interior no solo sonidos, sino una infinidad de signos que revelan su relación con las prácticas sociales. En ese sentido, será la rumba criolla, música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero, la que permita la reflexión sobre la importancia institucional de la construcción de identidad cultural de Fusagasugá, considerando un corpus metodológico y conceptual que articula disciplinas, por tratarse del estudio de la cultura en la música, una fuente primaria distinta, a la cual se le debe estudiar con las metodologías propias de su campo del saber.

El desarrollo de este trabajo se encuentra organizado en tres capítulos orientados a partir de los objetivos específicos propuestos, cada uno de ellos, cuenta con unos antecedentes correspondientes a la producción bibliográfica, que permite identificar panorámicamente la trayectoria investigativa frente a cada tema. En el primero capítulo se reconstruyen las

condiciones en la historia musical del país durante 1930-1940, periodo en cual emergen géneros musicales como la rumba criolla, donde encuentran reconocimiento e importante aceptación social, por tanto, se tienen en cuenta diferentes aspectos que posibilitaron las condiciones para la transformación del consumo y comercialización de la música en Colombia.

Por otra parte, el capítulo dos está dedicado al análisis desde la musicología de las rumbas criollas más reconocidas de Emilio Sierra Baquero, para poder a partir de la transcripción musical, identificar los elementos y patrones musicales que aporten a la construcción de conocimiento respecto al tema cultural, es prudente mencionar que toda la descripción metodológica se precisa en páginas siguientes. Seguidamente, se encuentra el capítulo tres, en el cual realiza una interpretación desde la mirada de los estudios culturales, sobre la importancia de la rumba criolla para construcción desde la institución, de la identidad cultural den Fusagasugá, a la luz de la reconstrucción histórico-musical y de los aportes del análisis de los contenidos musicales de la composición de Emilio Sierra.

Esta investigación, se ubica dentro del paradigma interpretativo, entendiéndose como “el estudio de los significados de las acciones humanas y de la vida social” (Erickson, 1989, pág. 6), pues se concibe la realidad como dinámica y producida socialmente; es importante tener en cuenta que la investigación es de carácter interdisciplinario, definido, como el encuentro entre diferentes disciplinas, donde se destruye el aislamiento de cada una, implicando el intercambio y cooperación en virtud de un proyecto o de un objeto en común (Morin, 1995) pues es necesario un diálogo conceptual y metodológico entre ciencias sociales y música, para entonces comprender la construcción de la identidad desde aspectos sociales y simbólicos.

Planteamiento del problema

Esta investigación, busca comprender la música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero en la construcción de identidad cultural de Fusagasugá a la luz de su proceso de consolidación en las décadas del 30 y 40 del siglo XX, en primer lugar, porque la música se ha venido implementando para la construcción de historias y discursos dominantes desde el aparato institucional, lo cual es sustentado por medio de normas jurídicas, para el caso, la rumba criolla “fue reconocida por la ordenanza departamental No. 14 del 27 de julio de 1994 como aire folclórico oficial del departamento de Cundinamarca y como aire folclórico de Fusagasugá con el acuerdo municipal No. 39 del 19 de noviembre de 1994” (Martinez, 2011, pág. 141), con el cual se define este ritmo como patrimonio cultural, convirtiendo en deber el preservarlo y difundirlo por medio de conmemoraciones, festivales, reinados y monumentos, extendiendo de este modo un concepto estático y atemporal de cultura e identidad que lleva a replantear los sentidos de las músicas regionales (tradicionales-populares) dentro de las dinámicas culturales contemporáneas.

El segundo elemento que problematiza la comprensión de la identidad cultural en Fusagasugá, es la ausencia de investigaciones que aborden culturalmente la región, puesto que se han realizado aportes como los elaborados por Julio Sabogal quien fue párroco en el municipio; por autores como Joaquín Peña, Isaac Holton Farewell y Orlan Gutiérrez Rey, asimismo de los conocidos y diversos aportes de Roberto Velandia, dedicados a la descripción geográfica e histórica de la región, además de las investigaciones desarrolladas por Catherine Legrand, Marco

Palacios, Elsy Marulanda, José Jairo González, Rocío Londoño, Fabio Zambrano y Oliver Bernard que tienen en cuenta una perspectiva investigativa más rigurosa, trabajando temas como la colonización, protesta campesina, luchas agrarias y periodo cafetero, no sin antes evidenciar los aportes del historiador Félix Raúl Martínez Cleves quien realiza un balance histórico de Fusagasugá teniendo en cuenta diferentes dimensiones como lo geográfico-urbanístico y lo educativo.

En razón de lo anterior, es posible afirmar que los estudios sobre cultura en Fusagasugá son mínimos o inexistentes, se evidencia una preocupación por el rescate de historia y geografía en general, pero el vacío en la investigación cultural es claro, al respecto diferentes autores decididos en la construcción histórica del Sumapaz, entre ellos Saúl Ibáñez y Rocío Londoño, comentan en relación al tema investigativo en la región, “las costumbres, las tradiciones y las armonías o reciprocidades, sin las cuales la vida no habría sido viable son inexistentes en los estudios históricos, es necesaria la búsqueda del ethos cultural” (Martínez, 2011, pág. 20).

En consecuencia de éste vacío investigativo; y por de la escasez de información directamente relacionada con el autor y su producción musical en archivos, esta investigación propone la comprensión de la construcción de identidad cultural en Fusagasugá por medio la música, como fuente primaria, entendida como documento histórico. Dentro de la investigación la música es concebida como “fenómeno sonoro en el contexto y espacio en el que se produce, entendiendo el papel mediador que juega en las relaciones sociales” (Miñana, 2000, pág. 11). Así la rumba criolla orientará el análisis, teniendo en cuenta su temporalidad de surgimiento y representatividad cultural, para entonces, comprender su situación actual y los usos que se le otorgan para la consolidación de la identidad cultural institucionalizada de Fusagasugá.

Es necesario también señalar, que un tercer elemento problema dentro de la discusión, es la falta de interés y reflexión de los fusagasugueños frente a la designación arbitraria de una identidad cultural representada por medio de insignias como la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero, no con esto, se afirma la intervención por medio de la investigación en pro de la transformación de dicha realidad, pero si puede significar un aporte interpretativo que permite además de la comprensión del entramado cultural, un espacio para repensar las prácticas de apropiación y consumo cultural.

Justificación

El interés investigativo por estudiar las manifestaciones de cultura y la construcción de identidad cultural a partir de la música tradicional en la región, surge por la vinculación de actividades musicales simultáneas con las actividades académicas. Significó, un recorrido por la diversidad rítmica e interpretativa, teniendo la oportunidad de reconocer y estudiar algunos instrumentos, en su mayoría de música colombiana, además de comprender por medio de la experiencia, las formas de recepción de la industria musical y el auge de la comercialización de algunas expresiones musicales.

A partir de lo anterior se considera que la mejor forma de acercamiento con las particularidades culturales de la región, es la música, y en especial con un género musical como la rumba criolla, que se oficializó institucionalmente como bandera de la identidad cultural en Fusagasugá. Invisibilizando el carácter político de la definición y el carácter híbrido de las músicas regionales, que nacen de “procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini, 2001, pág. 14). Es una postura que permite no solo comprender los mestizajes o sincretismos tradicionales, sino también los procesos socioculturales modernos y posmodernos.

Esta investigación resulta pertinente para la Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Ciencias Sociales por diferentes aspectos, en primer lugar es un ejercicio investigativo regional, que aporta desde los lineamientos al desarrollo de la perspectiva histórica y cultural de Fusagasugá, aspecto de importancia para la misión y visión del programa y de la institución

como universidad regional, en segundo lugar, es pertinente para la Licenciatura porque permite reflexionar sobre la forma en que se intenta construir la dimensión de identidad y patriotismo desde la enseñanza de las ciencias sociales, posibilitando una visión analítica de esa construcción de identidad cultural a nivel local; también es importante la puesta en marcha del ejercicio de la interdisciplinariedad, como el encuentro entre diferentes disciplinas donde se destruye el aislamiento de cada una, implicando el intercambio y cooperación en virtud de un proyecto o de un objeto en común, teniendo en cuenta que cada disciplina es abierta al intercambio, pero también cerrada para mantener su esencia (Morin, 1995), como un esfuerzo para la integración de las ciencias sociales con otras disciplinas como la música que pueden aportar un panorama amplio de posibilidades investigativas.

El aporte investigativo también representa un espacio para la comprensión y reflexión de las prácticas de consumo cultural dentro de la comunidad, además genera un marco de percepción distinto para poder repensar en clave de las prácticas de enseñanza de la identidad cultural en Fusagasugá. Pues por medio de la cátedra fusagasugueña impartida en las instituciones oficiales del municipio este elemento pasa sin mayor análisis y simplemente se desata una práctica de reproducción sociocultural; sin embargo el objetivo de este proyecto investigativo no apunta directamente al campo educativo, teniendo en cuenta la orientación investigativa mencionada anteriormente y porque deben primero llenarse algunos vacíos conceptuales en el área cultural de la región para la posterior aplicación de propuestas en esta área.

Objetivo General

- Comprender la música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero desde su surgimiento y consolidación para la construcción de identidad cultural de Fusagasugá

Objetivos Específicos

- Interpretar los orígenes histórico-musicales que produjeron y difundieron géneros musicales como la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero
- Analizar las tres rumbas criollas más reconocidas de Emilio Sierra Baquero, Que Vivan los Novios, Pim Pam Pum y A Juerguiar Tocan por medio de su composición musical e intercambios culturales que hicieron posible su surgimiento
- Reflexionar sobre la importancia de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero para la construcción de identidad cultural en Fusagasugá: caso desde la institución cultural.

Metodología

El objetivo general de esta investigación es comprender la música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero desde su surgimiento y consolidación para la construcción de identidad cultural de Fusagasugá, para ello es necesario plantear un camino metodológico y de técnicas que permiten la recolección y posterior análisis de las realidades a estudiar, así mismo los objetivos específicos se organizan de acuerdo a ejes determinados de análisis, todos en relación con la cultura, el primero de ellos es el eje histórico, luego el eje musical y por último el que profundiza en el análisis cultural.

En la búsqueda por la comprensión de la representación de las prácticas sociales y culturales desde la institucionalidad, significadas en la música, se destaca la importancia de reconocer un espacio y unos elementos dinámicos, en continua transformación. Por ello, la investigación se posiciona dentro el paradigma interpretativo, entendiéndose como “el estudio de los significados de las acciones humanas y de la vida social” (Erickson, 1989); desde un enfoque cualitativo, se afirma lo siguiente: “la investigación cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones” (Martínez, 2008, pág. 136), por tanto la conceptualización de lo social, como realidad construida socialmente.

El abordaje del aspecto cultural se realiza teniendo en cuenta los estudios culturales, que si bien tiene varias críticas dirigidas hacia su ausencia de rigor epistemológico, posee una concepción de cultura pertinente para las realidades a investigar. Los estudios culturales buscan

“analizar los valores y las significaciones vividas, las formas en que las culturas de los distintos grupos se comportan frente a la cultura dominante” (Mattelart, 1997, pág.70), además permite la integración y complementación entre corpus metodológicos de varias disciplinas, para poder analizar en este caso específico, a la música como parte de la mediación en las relaciones sociales pero también desde su construcción, sonido y poder así ponerla a dialogar con aspectos culturales de forma integral.

Durante el desarrollo de la investigación se hace uso de la teoría fundamentada postulada por Corbin y Strauss que “se refieren a una teoría derivada de datos recopilados de manera sistemática y analizados por medio de un proceso de investigación” (Corbin & Strauss, 2002, pág. 21). La característica primordial de este método es la fundamentación de conceptos en datos, por medio de la búsqueda de categorías, formulaciones comparativas y construcción de esquemas o conjuntos de datos organizados, resulta pertinente para dar vida a una realidad con base en la teoría, las técnicas que se utilizan son la revisión bibliográfica, por tanto se manejan instrumentos como RAES y memos, para la posterior cualificación y análisis de los datos.

Es necesario profundizar en las pautas metodológicas, que permitirán el recolección de datos; sin embargo, es necesario aclarar que por las temporalidades estudiadas, se acudirá a la revisión bibliográfica o documental que “consiste en detectar, obtener y consultar la bibliografía y otros materiales de utilidad para los propósitos de la investigación; es decir, para extraer y recopilar información relevante y necesaria para la investigación.” (Cortes & Silvia , 2013, pág. 19). Para compilar el material documental, se realizará la revisión de fuentes primarias (material fonográfico), y de fuentes secundarias y terciarias (material bibliográfico, e iconográfico). Además, para la clasificación y organización de material e información, se aplican algunos

instrumentos como RAES, memos y líneas de tiempo, para el material fonográfico se utilizaran matrices descriptivas, taxonómicas, comparativas e interpretativas, que permiten mayor facilidad en el registro de información e interpretaciones posteriores.

Para el segundo eje de investigación, el musical, la perspectiva se abre hacia otros campos del saber, la musicología será la metodología que proporcionará los métodos propios para el análisis de las piezas musicales, antes de definirla, se debe mencionar un debate latente del área y lo retos que se asumirán por las condiciones de la investigación. Desde el año 1960 se menciona “músicos de todo el mundo todavía consideran a Europa como la única área legítima de esfuerzo musicológico” (Stevenson, 1960, pág. 4), surgen de allí, ramas como la etnomusicología que responden a el estudio de los sistemas musicales y de las literaturas situadas fuera del dominio de la civilización occidental (Lang, 1941), en donde la posición investigador-investigado se ubica verticalmente como en la relación dominador-dominado.

La deconstrucción de los grandes relatos universalistas, creados a partir de la racionalidad eurocéntrica conducen a la relativización del discurso científico, por tanto el nacimiento de los estudios poscolonialistas, afianzan los intereses investigativos en y desde Latinoamérica que hacen frente a las condiciones de segregación y cooptación del conocimiento, de ahí la importancia de construir un área de análisis para la música sin distinción alguna, una musicología propia, desde las tradiciones académicas latinoamericanas. Por tanto será entendida para ésta investigación así: “la musicología es el estudio integral del arte de la música universal y de todo lo que pueda esclarecer su contexto humano” (Claro, 1967, pág. 21).

El concepto de música propuesto, tiene en cuenta el fenómeno sonoro en relación con las prácticas sociales, culturales y demás que permitan su creación y representación; cabe señalar

que se inscribe dentro de un enfoque humanista que entiende “la obra musical como fenómeno humano, enfocándola con una óptica antropológico-musical, se tiende a comprender y analizar el fenómeno musical de acuerdo a los criterios dominantes en un período histórico, cultura y estética, considerando cómo lo perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los músicos creadores e intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales”. (Grebe, 1991, pág. 10).

Dentro del desarrollo de esta metodología de la música, se integra un método mixto, por un lado el modelo procesal, de enfoque analítico-sintético, que reconoce los procesos dinámicos, transformación cultural-musical, el modelo paramétrico, que recoge los signos musicales técnicamente, en términos de ritmo, melodía, armonía, timbre y textura musical, y por último el modelo antropológico musical, que comprende relaciones entre estructuras y procesos musicales–culturales; los anteriores son propuestos por Marcia Herndon en el año 1974, permiten una convergencia de símbolos y significados que sirven de base para el análisis general del material musical.

La investigación está orientada a partir de tres objetivos específicos que a su vez sitúan unas técnicas propicias para la recolección y organización de los datos obtenidos, el primer objetivo es interpretar los orígenes histórico-musicales que produjeron y difundieron géneros musicales como la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero, por tanto será necesario hacer uso principalmente de la revisión bibliográfica, teniendo en cuenta la temporalidad, se revisará principalmente documentos secundarios, para detectar y organizar definiciones conceptuales y operativas de las categorías en discusión, que además generaran el marco histórico para poder relacionar los análisis con su contexto.

El segundo objetivo es analizar las tres rumbas criollas más reconocidas de Emilio Sierra Baquero, Vivan los Novios, Pim Pam Pum y A Juerguar Tocan, por medio de su composición musical e intercambios culturales que hicieron posible su surgimiento, en este punto es pertinente la aplicación de los métodos propios de la musicología mencionados anteriormente, la técnica inicial será la transcripción y notación musical “debe registrar y representar mediante la escritura musical todos los elementos constituyentes del discurso musical” (Grebe, 1991, pág. 13). El método mixto para el tratamiento musical, como ya se había mencionado, tendrá en cuenta el modelo procesal, paramétrico y antropológico- musical, por ello será importante la creación de matrices descriptivas, taxonómicas, comparativas e interpretativas.

El tercer objetivo tiene como finalidad, reflexionar sobre la importancia de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero para la construcción de la perspectiva institucional de identidad cultural en Fusagasugá, éste objetivo apunta hacia el análisis y la interpretación de la información desarrollada en capítulos anteriores, entonces, es importante acudir a las técnicas que proporciona la teoría fundamentada, en principio el muestreo teórico, tiene que ver con la “recolección de datos guiada por los conceptos derivados de la teoría que se está construyendo y basada en el concepto de "hacer comparaciones", para descubrir variaciones entre los conceptos y que hagan más densas las categorías en términos de sus propiedades y dimensiones” (Corbin & Strauss, 2002, pág. 219). Los instrumentos para la recolección y organización de la información son las entrevistas semiestructuradas específicamente aplicadas a funcionarios públicos y gestores de cultura e intérpretes de rumba criolla, además se hace uso de memorandos, registros escritos del análisis, que pueden variar en tipo y forma.

Se han seleccionado algunos casos investigativos que sirven de referencia para el buen desarrollo de una investigación como ésta, que busca interpretar a partir de la articulación entre cultura y música, uno de ellos es el trabajo investigativo realizado por Martha Enna Rodríguez Melo, pianista profesional de la Universidad Nacional, pedagoga musical y además maestra en historia, quien publica en el año 2012 “El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo” donde desarrolla un estudio importante entre historia y musicología, valiéndose de los modelos procesal y paramétrico para llegar a conclusiones y análisis acerca de la construcción de nacionalismo a partir de un género específico.

Otra investigación que sirve de referente es “Luis A. Calvo, su música y su tiempo”, Trabajo de Grado para optar por el título de Magíster en Historia, de la universidad nacional de Colombia, realizado por Sergio Daniel Ospina Romero, es significativa porque representa una importante apuesta interdisciplinaria, articula metodológicamente historia de vida, musicología e historia cultural, plantea dentro del marco de su investigación un análisis que estudia aspectos puramente musicales y luego amplía con interpretaciones de tipo antropológico, sociológico e histórico. En suma, las investigaciones contemporáneas de este perfil, realizan reflexiones a partir de un enfoque cualitativo, con una orientación hacia la multidisciplinariedad e interdisciplinariedad que posibilita análisis a nivel metodológico y conceptual integrales y complementarios.

Capítulo I

Surgimiento de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero

La rumba criolla surge en un periodo de importantes cambios en las formas de creación, producción y difusión musical en Colombia, por tanto, este capítulo tiene en cuenta diferentes aspectos que posibilitaron las condiciones para la transformación del consumo y comercialización de la música. Por medio de la caracterización biográfica del compositor que enmarca unas transiciones clave para el surgimiento de este género, la venida de los primeros músicos profesionales en el país y con ellos los compositores de la música nacional; la importancia de la industria musical y la influencia de las políticas culturales que permearon la época, se evidenciará en la transformación cultural, comercial y política para que surgiera una música con características conscientemente marcadas en el plano cultural y nacional.

1.1 El personaje detrás de la rumba criolla

1.1.1 Antecedentes

Para dar cuenta de la vida y en general de la trayectoria musical del creador de la rumba criolla, Emilio Sierra Baquero, se hizo un balance de la producción bibliográfica que lo menciona y a su obra. Es preciso comentar que la mayoría de documentos solo nombran algunos datos del compositor y su música, muy pocos están dedicados por completo a este en específico, pero la información que arrojan muchos de ellos, posibilitó el conocimiento de datos biográficos que recrean su trayectoria de vida musical y las condiciones en que surge la rumba criolla.

Uno de los primeros documentos que tiene en cuenta a Emilio Sierra, se titula “Compositores colombianos” y es escrito en 1962 por el historiógrafo Heriberto Zapata Cuéncar,

posteriormente, en el año 1980 José Pinilla Aguilar publica “Cultores de la música colombiana: el libro de oro de sus ídolos, además en 1991 se hallan dos documentos, el primero del investigador, locutor y cronista musical Hernán Restrepo Duque, llamado “Las cien mejores canciones colombianas y sus autores” y “Emilio Sierra: el juglar criollo”, de autoría de Guillermo Gonzales Restrepo, miembro honorario de la Academia de Historia de Cundinamarca y Colombia, además fundador de la fundación Emilio Sierra para la cultura de Fusagasugá.

En la década de los 90 se publican simultáneamente diferentes documentos, en 1993 Jaime Rico Salazar publica “Cien años de boleros: Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 600 boleros inolvidables”, luego en 1995 se publica “Colombia y su música: Canciones y fiestas de la región Andina” por el barranquillero José Portaccio Fontalvo folclorólogo y autor de varios libros que tratan el tema de la música y autores colombianos. Más adelante se publica “Historia de la música en Colombia: a través de nuestro bolero” de la autoría de Alfonso de la Espriella Ossío, además Alberto Burgos Herrera investigador musical, folclorólogo y locutor escribe “La música parrandera paisa”.

Además se realiza en el 2005 por parte del investigador musical John Jairo Torres de la Pava publica su libro titulado “Juglares Hispanoamericanos”, que contiene las reseñas y datos biográficos de más de 2.300 artistas entre autores, compositores e intérpretes, en el 2004 el historiador y Doctor en Arte de la Universidad Nacional Jaime Cortés Polanía publica “La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día” en donde se realiza un análisis de la búsqueda de nacionalidad por parte de la industria radiofónica y de prensa por medio de la música nacional y popular en Colombia durante 1924-1938.

Puede afirmarse a partir de este balance, primero, que la investigación sobre Emilio Sierra y sobre la rumba criolla es mínimo, y segundo que todas estas publicaciones conocidas desde los años 60 se realizan teniendo en cuenta el folclor como perspectiva, al respecto se dice:

Reconocemos a esos trabajos el haber hecho visible la cuestión popular y fundado los usos habituales, aun en nuestros días, de esa noción; pero sus tácticas gnoseológicas no estuvieron guiadas por una delimitación precisa del objeto de estudio, ni por métodos especializados, sino por intereses ideológicos y políticos. (Canclini, 1990, pág.194).

No obstante, a partir de esta revisión bibliográfica, se recopila, selecciona y ordena la información para poder registrar hitos importantes en la experiencia del compositor y así reconstruir biográficamente su trayectoria musical, para articular al análisis musical y entonces identificar el proceso de creación musical de Emilio Sierra integralmente.

1.1.2 Datos biográficos

El compositor e intérprete de la rumba criolla, Emilio Sierra Baquero nació el 15 de septiembre de 1891 en Fusagasugá, es hijo de Vicente Sierra y Teodomilda Baquero, aprendió de forma autodidacta a interpretar instrumentos como el tiple, la guitarra y la bandola. Años más adelante aprendió armonio gracias al párroco de entonces, Jeremías Rey, quien a su vez lo vinculó en los coros de la iglesia (Espriella, 1997). Con el conocimiento musical base, Sierra se traslada a Bogotá, allí integra varios conjuntos de cuerda, interviene como cantante y pianista, además dirige coros parroquiales en diferentes poblados como Chía, Chipaque, Choachi, Ubaque, Zipaquirá y en 1929 asume la dirección de la banda municipal de Fusagasugá (Pinilla, 1980).



Ilustración 1. Emilio Sierra Baquero.

Fuente: Fundación Emilio Sierra para la cultura (2015). Emilio Sierra Baquero [fotografía]. Colección centro de documentación FES.

El 24 de noviembre de 1921, en la población de Choachi, contrajo matrimonio con María Espinel Sabogal, de su unión nacieron, María Cecilia, Carlos Fernando, y Álvaro, este último fue docente de la Universidad Pedagógica Nacional y además presidente de la asociación colombiana de profesores de educación física. Se debe destacar su aporte, debido a que ha suministrado los datos biográficos consignados en los pocos trabajos que retoman la biografía del músico (Pinilla, 1980). A modo de anécdota se relata que, Emilio Sierra nunca quiso que sus hijos aprendieran a tocar ningún instrumento musical, al ser escogido Álvaro como tambor mayor de la banda de guerra del colegio Nicolás Esguerra, Sierra tuvo un altercado con el rector. (Espriella, 1997) Lo cual crea el interrogante sobre la concepción que tenía Emilio Sierra a la música y sobre las condiciones de vida del músico en general, cuestión que ira desentrañándose durante el transcurso del análisis investigativo.

Emilio Sierra además incursiona con la música en nuevos campos, “en el año 1924 escribe en Buga la fantasía “Festival Indígena”, con la cual fue musicalizada la película María, de Jorge Isaacs, dirigida por Alfredo del Diestro” (Espriella, 1997, pág. 182). Además en 1930 ingresa al elenco artístico de una de las primeras emisoras de Bogotá, conocida como “Empresa A.

Hurtado” y participa en el vespertino “Mundo al día” (González, 1991). Toda esta experiencia adquirida por Sierra fue de carácter empírico, con la ampliación de su quehacer musical decide en 1935, aproximadamente 29 años después de iniciar su carrera musical, matricularse en el Conservatorio nacional de música a cargo en este entonces por el maestro Guillermo Uribe Holguín donde profundizó y perfeccionó sus conocimientos musicales.(Espriella, 1997).

Durante su época de estudio en el conservatorio compuso muchas y variadas piezas musicales, además de rumbas criollas, bambucos, boleros, pasillos, porros, danzas, congas, marchas, fantasías, intermezzos, joropos, pasodobles, fandanguillos, suites entre otros. Fue una época consagrada a la composición y a la exploración musical, cabe señalar que entre sus composiciones:

La más famosa y popular fue la rumba criolla “que vivan los novios” estrenada el 1 de abril de 1938, día de la inauguración de la radio Santafé de Bogotá, fue la canción más bailada en los carnavales de Barranquilla en el año 1941 (Espriella, 1997, pág. 182)

El continuo acenso de Emilio Sierra llamó la atención de Jack Glottman, quien era el representante de la R.C.A. Víctor en Colombia y de su director artístico, Ciro Vega Aguilera, quienes motivados por tan pintoresco ritmo al interior del país, propusieron a Sierra grabar varios discos en una maquina portátil que la compañía había enviado de los Estados Unidos, instalada en los estudios de la voz de Colombia en la calle 13 con la carrera 4ª de Bogotá, (Espriella, 1997). Posterior a la grabación, realiza una gira nacional con su banda, la cual reorganizó en la ciudad de Tuluá donde permaneció por varios años como director de la banda de esta población vallecaucana, también dirigió la cátedra musical en el gimnasio del pacifico. (Pinilla, 1980).

En 1946 surge uno de los proyectos más grandes de Sierra, junto con Antonio Álvarez Ileras, Jerónimo Velasco, Alberto Villa Leiva, Jorge Olaya Muñoz, Francisco Cristancho Camargo, Carlos Gutiérrez Riaño, Salvador Mesa, Alberto Urdaneta, José Barros y otros, participó en la fundación de Sayco (Espriella, 1997). Emilio Sierra junto con José Barros, sostenían un cuarto en la avenida 19 con carrera 7ª. de Bogotá donde funcionaba la oficina de la sociedad de autores y compositores, allí había una cocina, unas butacas y una victrola que fueron obsequio de Jack Glottman, todo aquello, todo lo que tenía Sayco, lo consumió el fuego de los sucesos del 9 de abril de 1948. (González, 1991). Emilio Sierra Baquero se radica en Cali en donde además encuentra sus últimos días de vida, falleciendo el 8 de marzo de 1957.

Comprendiendo el marco biográfico del compositor de las notas y melodías de la rumba criolla, es posible afirmar que además de la experiencia empírica en música eclesiástica y orquestal que adquirió, fue su proceso de formación académica musical la que permitió que la rumba criolla fuese admitida dentro de los cánones de la “música nacional” es importante señalar que:

El interés por definir una música nacional surge a mediados del siglo XIX cuando por un lado se componen las primeras piezas escritas sobre aires nacionales (bambucos, pasillos) y por otro se intenta elaborar un discurso acerca de la música nacional, el fondo era la preocupación por legitimar dos tipos de prácticas musicales que comenzaban a diferenciarse: una de claro sesgo académico y otra de índole popular, esta última entendida como fenómeno que podía ser masivo que se fundamentaba en el mercado discográfico, en los espectáculos, la radiodifusión y en general la industria del entretenimiento. (Polania, 2004, pág. 51).

De acuerdo con lo señalado, la rumba criolla emerge como un género musical oportuno por contener ese sesgo académico, visible en su estructura musical, pero también unos rasgos populares marcados por los sonidos regionales recogidos durante la trayectoria empírica de Sierra, rasgos que legitimaban por tanto ambos tipos de práctica musical, lo que propició su reconocimiento dentro del proyecto cultural liberal de la época, para impulsar y fortalecer la construcción de identidad cultural y nacional, no obstante, “los mitos nacionales no son un reflejo de las condiciones en que vive la masa del pueblo, sino el producto de operaciones de selección y trasposición de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política” (Canclini, 1990, pág. 177).

1.2 Institucionalización de la música y los músicos

El interés por definir una música nacional además añade la preocupación sobre quienes debían y eran aptos para crearla e interpretarla, por esta razón “el concepto de música nacional y su construcción atravesó campos tan disímiles como la educación musical, las políticas estatales hacia la música, la conformación de instituciones y agrupaciones musicales” (Arias, 2011, pág. 118). Muestra de lo anterior es la constitución de la Academia Nacional de Música fundada desde 1882 por Jorge Wilson Price (1853-1953), hijo de Henry Price, un músico y comerciante inglés que además de haber participado como dibujante en la Comisión Corográfica a mediados del siglo XIX, había estado entre los fundadores de la Sociedad Filarmónica de Conciertos en Bogotá hacia 1846 (Duque & Bermudez, 2000). Respecto a la importancia de la fundación de la academia se apunta lo siguiente:

Constituye de los primeros y principales referentes en los estudios formales de la música en el país y fue sin duda una empresa pionera y un esfuerzo serio por iniciar programas de

enseñanza musical que capacitaran profesionalmente al músico, le dieran los conocimientos necesarios para alimentar su creatividad y lo liberaran de su condición de artesano guiado por la intuición. (Romero, 2012, pág. 50).

La Academia Nacional de música en sus primeros años tuvo que atravesar por la guerra de los mil días hasta 1899, restableció labores hasta 1905 y fue mediante el Decreto 915, de octubre 17 de 1910, que la Academia volvió a reorganizarse con el nombre de Conservatorio (Barriga, 2014), modalidad con la cual se vinculó en 1935 a la estructura de la Universidad Nacional de Colombia, teniendo en la dirección al reconocido compositor Guillermo Uribe Holguín (Escobar, 1963). La educación musical dependía directamente del Ministerio de Instrucción Pública y dependencias como la Dirección Nacional de Bellas Artes, que facilitaban u obstaculizaban el desarrollo general de las labores de la academia.

La educación académica musical tenía la intención de formar en música docta, por ello se trasplantaron los planes de estudio de los conservatorios de París, Leipzig, y Bruselas, y de la Schola Cantorum de París, entre otras instituciones. Para el desarrollo de los programas de la Academia Nacional de Música se adoptaron métodos europeos de ejercicios técnicos para la enseñanza de instrumentos, y otros textos de teoría, traducidos por Jorge Price (Barriga, 2014, pág. 299). La instrucción en la academia estaba dirigida a la teoría del solfeo, violín, violoncelo, contrabajo, clarinete, flauta, trompa, trompeta y trombón, más adelante se incluyeron la armonía, el contrapunto, el canto, el órgano y muy especialmente el piano (Escobar, 1963).

Teniendo en cuenta la perspectiva con que se educaba a la nueva generación de músicos en Bogotá, se presentaban eventos como conciertos sinfónicos que integraban principalmente “obras clásicas de Rossini, Chopin, Bach, Schubert y Wagner, en uno de los lugares más

frecuentados para la realización de eventos de la Academia Nacional de Música y en general espacio de encuentro musical, el teatro Colón”, (Ospina, 2012, pág.140). El impacto de los primeros años de la academia llevó a la fundación de instituciones musicales de carácter privado, como la academia Begué y la Academia Mejía Connick en Medellín, constituidas por músicos extranjeros. (Jaramillo & Gil, 2006).

En la historia de la música en Colombia “la Academia Nacional de Música jugó un papel fundamental en la ampliación del espectro de obras y compositores internacionales” (Ospina, 2012, pág. 51). Originó la primera forma de educación musical formal en el país, lo cual trajo consigo toda una generación de músicos académicos en los que es posible identificar a personajes de la música nacional tan exaltados como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo o Luis A. Calvo que tenían formas concretas de crear e interpretar música, por ello es importante reconocer la importancia de la influencia en la concepción de la música nacional colombiana y así mismo de sus compositores.

La Academia Nacional de música, luego Conservatorio Nacional, fue la institución que permitió a Emilio Sierra Baquero culminar su proceso musical tras su formación autodidacta, permitió no solo la adquisición de capacidades y habilidades de interpretación, sino la posibilidad de visibilizar su composición y de tener movilidad nacional e internacional. Es preciso decir que así como la academia orientó el horizonte de lo que debía ser la música nacional por medio de la instrucción a sus músicos, también encaminó la composición de Sierra en términos de forma estructura y concepto musical.

1.3 Naciente industria musical

Las diferentes transformaciones que tuvo la música en Colombia desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, llevaron a la consolidación de un mercado de la música con unos actores nuevos, como los músicos profesionales, las compañías disqueras y unos espectadores en formación a consumidores, que llevó a otra forma de hacer y concebir la música. En las siguientes líneas se abordará *grosso modo* el proceso de formación de dicha industria y sus influencias en la construcción de géneros de carácter comercial.

El proceso de construcción de la música nacional en principio puede evidenciarse en el bambuco, que desde mediados del siglo XIX era muy popular en Bogotá y otras ciudades del interior, el origen se atribuye a “la Guaneña” interpretada en la Batalla de Ayacucho (1824) (Rodríguez, 2012), ritmo distante del bambuco que configuró la música nacional, música que modificó Pedro Morales Pino, el llamado padre de la música nacional colombiana, con quien la música folclórica de la región Andina tuvo su entrada a la sociedad (Duque, 1991).

Esta entrada, exigió cambios drásticos en la forma y estructura de la musicalidad del bambuco, para que se acomodara por un lado a los patrones musicales regionales pero sobre todo a la elegancia y sobriedad de los valores estéticos de la cultura dominante, lo experimentó toda música considerada nacional, estas modificaciones de refinamiento consistían en la construcción musical modal-tonal, dentro de escalas diatónicas, guardando las formas de la tradición musical europea, circulaban de forma escrita (partituras), además en dispositivos de reproducción como

discos, de difícil acceso para todas las audiencias, convirtiendo estas músicas en obras legítimas, por tanto enclasantas y globalmente distintivas. (Bourdieu, 1998).¹

Esta transformación al interior de la musicalidad de las interpretaciones en el país, llamó la atención de la Victor Talking Machine Company, luego llamada RCA Victor, Columbia y Brunswick, compañías disqueras de países extranjeros. Fueron los primeros en hacer grabaciones profesionales con agrupaciones como la “Lira colombiana” dirigida por Morales Pino, entre ellos, Alejandro Wills y Alberto Escobar (Wade, 2002). La grabación fue posible además por la popularización del primer mecanismo funcional para grabar y reproducir el sonido, el fonógrafo de Edison (1878), y el gramófono de Emil Berliner. (Arias, 2011).

Las grandes compañías que incursionaban en el mercado musical colombiano lograron acaparar los distintos frentes de la oferta, por ejemplo los reproductores de discos como las Victrolas, de la compañía RCA se usaban para escuchar los discos Victor, y las gramolas, de la CBS para escuchar los discos Columbia (Arias, 2011), es decir, que aseguraban el público de la producción musical desde la misma compra del mecanismo por el cual podría escucharla. Aunque es posible afirmar que la Victor tuvo ventaja por la introducción de las mejoras tecnológicas, pues pasó del sistema acústico-mecánico de grabación y reproducción al eléctrico, y comenzó a emplear discos ortofónicos (grabados eléctricamente con micrófonos), que podía escucharse en la victrola de mueble y que además brindaba una mejor calidad de sonido.

¹ el universo de los bienes culturales está predispuesto a expresar las diferencias sociales, porque la relación de distinción se encuentra objetivamente inscrita en el, y se activa en cada acto de consumo, mediante los instrumentos de apropiación económicos y culturales que la misma exige. (Bourdieu, 1998, pág. 223).

La forma de recepción de las músicas era diversa, en las clases populares por lo general en fiestas, se escuchaban géneros como pasillo, torbellino y guabina, música que para la época no consiguió la etiqueta de música nacional, por que surgen como aires criollos sin arreglos eruditos, lo cual si consiguió el bambuco. Dentro de las clases más altas se escuchaba principalmente música clásica, participando en eventos de música de cámara como en operas, y zarzuelas, hasta que en 1920, ingresan al país la música cubana, argentina, mexicana y norteamericana, difundida por medio de la radio y de artefactos como, discos, fonógrafos, gramófonos y victrolas. (Wade, 2002). Son bien recibidos por los círculos de élite, sin embargo, también hubo un impacto creciente: en cafés, bares y otros sitios públicos en donde existían gramófonos y pianolas (pianos automáticos) (Duque, 1991), para quienes no tenían el mismo poder adquisitivo con la ventaja de escuchar todas las tendencias filtradas desde el exterior.

Las sucesivas transformaciones musicales por la penetración de influencias extranjeras, hacen que “en la década del 30 hagan furor los aires latinoamericanos, en especial la música cubana” (Wade, 2002, pág. 96). Resultado del trabajo pionero de grabación puesto en marcha por las compañías disqueras, y por su posibilidad de orientar la oferta que a su vez modificó el consumo internacional. Este efecto en el gusto musical tomó fuerza en Colombia durante la década del 40, ya que la música costeña como la de Lucho Bermúdez o José Barros comenzó a hacer impacto en círculos de élite, siempre en formas altamente estilizadas y bien orquestadas, lo cual, permitió que la industria nacional surgiera, por ejemplo en Cartagena con Discos Fuentes en 1943. (Wade, 2002).

En un contexto de clases, Bogotá era similar a Barranquilla y ciudades principales, existía una división evidente entre élites (gobierno, intelectuales y comercio), clases populares (aguateros, cargadores, emboladores, pequeños tenderos) y una clase media en expansión formada por artesanos y obreros. Para todos se generaron espacios de entretenimiento, surgieron clubes de élite, en Bogotá, el Gun Club, el Jockey Club y el Country Club, el Metropolitan y en Medellín, el Club Unión, el Club Campestre y el Covadonga, espacios de música viva y alegre como vals, bambuco, danza, foxtrot, two step, tango, jazz, también surgieron cafés como La Gran Vía o el Windsor, espacios de reunión diaria donde se discutían asuntos políticos, se escuchaban poemas y músicas como pasillos, danzas y bambucos, asistía cierto tipo de público, entre ellos estudiantes, intelectuales, negociantes, bohemios, entre otros; para artesanos y trabajadores, los principales sitios de diversión eran bares, tabernas, billares, piqueteaderos y. especialmente en Bogotá, chicherías, como El Rincón Santo, en donde se escucha principalmente música en vivo de géneros del interior, interpretados por parte de músicos de escasas condiciones. (Castañeda, 2015).

El repertorio del interior del país carecía de músicas alegres y festivas, situación que fue cambiando puesto que, figuras como “Emilio Sierra, Milciades Garavito y Efraín Orozco, introducen la rumba criolla y el bambuco fiestero, que eran algo así como bambucos "recalentados", interpretados con formato de banda o jazz band” (Wade, 2002, pág. 152). Fue una apuesta musical que combinó la música del interior y formas norteamericanas de música salón, con ritmos cubanos y costeños, que funcionó en términos de reconocimiento haciendo que Emilio Sierra Baquero en el año 1942 fuera el músico más admirado del centro del país (González, 1991), apuesta musical que tuvo acogida por efecto de “reconversión, es decir una actualización del mercado”. (Canclini, 1990, pág. 334).

El surgimiento de la industria musical en el país, es muestra del proceso de modernización al que ingresó no solo Colombia sino América Latina, y donde se hace evidente un rasgo de las estructuras simbólicas contemporáneas, que “es el deslizamiento constante entre lo culto, lo popular y lo masivo para ser eficaz, para invertir bien, actuando en distintos escenarios a la vez en sus intersticios e inestabilidades” (Canclini, 1990, pág. 335). A partir de esto, pueden apreciarse en el cuadro de clasificación de estratos musicales, los diferentes elementos que hacen de la rumba criolla una música de apertura a una nueva temporalidad en la producción y consumo musical.

Tabla 1.

Clasificación de categorías o estratos musicales

Clasificación de categorías o estratos musicales y su caracterización							
Estrato musical	transmisión	Autor	Duración	Difusión	Dispersión geográfica	Teoría	Valor y función
Docto	Escrita	Conocido	Duradera	limitada	Internacional	compleja	Estético no utilitario
Popular	Escrita	Conocido	Efímera	masiva	internacional	Simple	comercial
Tradicional (folclórico)	oral	Desconocido o anónimo	duradera	limitada	Local o regional	empírica	Social y/o utilitario

Nota Fuente: Grebe, E. (1976). Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos en problemas básicos.

Es la rumba criolla es un género musical que se desliza en su primer periodo dentro de la categoría popular, y es importante mencionar que la construcción de la “música popular” ha estado atravesada por las diversas prácticas de su representación, por ejemplo los términos “popular culture” o “popular music”, definidas por el mundo anglosajón, están eminentemente relacionadas con lo masivo, pero en América Latina las nociones “culturas populares” o músicas

populares” han abarcado polémicamente tanto lo urbano, como lo rural, lo folclórico, como lo masivo (Ochoa, 2001), en otras palabras, “el problema es que, en América Latina, la música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad y, por el otro, medialidad, innovación y masividad” (González, 2008, pág. 4).

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario aclarar la perspectiva de representación de la música popular dentro de la investigación, ésta es una música con características regionales-locales, subvalorada dentro de la jerarquía de las músicas, donde lo más válido era la sonoridad que más se acercara a los valores de hispanidad y civilidad de las élites (Ochoa, 2001). Dentro de la rumba criolla, estaba presente en la síncopa costeña que daba viveza a los sonidos, heredado de tiempo atrás de las influencias africanas, unas características populares que se hacían evidentes en parte de la instrumentación, con la ejecución de la carraca, de la conga o las cucharas de madera, unas características que además llamaban la atención de las clases populares para el entretenimiento, la fiesta y el coqueteo.

Estas características populares fueron fusionándose de a poco con la música docta, a partir de la formalización de los estudios de Sierra en el conservatorio de música en 1935, fueron complejizadas sus estructuras melódicas, rítmicas y armónicas, además fueron ornamentadas por la elegancia y la sobriedad que exigía la estética culta, sin dejar de lado claro está, sus rasgos populares. La fusión entre las dos categorías musicales descritas, hicieron que la rumba criolla ingresara dentro de la música folclórica-tradicional, una música definida esencialmente por ser regional o local, encontrando valor en su función identitaria. Así pues, el deslizamiento de la rumba criolla dentro de estas categorías o estratos musicales evidencia la transformación en las estructuras simbólicas de la música que iba exigiendo el proceso de modernización.

1.4 Radiodifusión

En el panorama histórico musical de Colombia, durante 1930 y 1940 se han mencionado unos artistas que han desarrollado capacidades y aptitudes musicales por medio de la formación académica musical y también un proceso de consolidación del mercado fonográfico, que permitió la grabación y comercialización de la música; sin embargo, necesario comprender el surgimiento de la radio, siendo este el medio de comunicación más importante para la difusión musical durante este periodo, proceso simultáneo con el desarrollo de la producción fonográfica, convirtiéndose en los dos pilares que permiten el acenso de la industria musical.

La radiodifusión en Colombia atravesó diferentes etapas, que generaron el surgimiento y su consolidación, se afirma que el año 1929 marcó el nacimiento oficial de la radiodifusión colombiana (Pareja, 1984), por iniciativa de los radioaficionados que fundan las primeras emisoras, entre ellas, la HKD (la voz de barranquilla), la HKF (Colombian radio & electric Corporation), la HKA (voz de Colombia),) la HKB (voz de Tunja), (Espriella, 1997), de carácter comercial claro está, otorgando licencias de funcionamiento que brindaban libertades de programación, de horario, organización administrativa y en general se escuchaba música y literatura de gusto de sus propietarios, quienes hacían las veces de administradores y locutores. (Pareja, 1984).

El gobierno se percató de la importancia de la radiodifusión para el país y meses después, con equipos de onda larga Telefunken en Puente Aranda, inauguran la primera radiodifusora del país, la HJN (radiodifusora nacional). Sin embargo, la desorganización de contenido y el carácter informal comercial que la desvinculaban ideológico-políticamente, hizo que se presentara el 23 de julio de 1936 un proyecto de ley firmado por el ministro de gobierno, Alberto Lleras Camargo

por el cual se proponía la estatización de la radio (Pareja, 1984), a partir de esto, se puso en marcha el proyecto educativo-político de los dirigentes liberales:

El proyecto cultural de los gobiernos liberales de ese período fue el intento relacionado con la construcción de la Nación, a través de un esfuerzo de vinculación de las mayorías populares con las formas mínimas de cultura intelectual y de civilización material, las que se consideraban requisito básico para la participación política y la integración nacional. (Silva, 2000, pág. 5).

El interés estatal por la radiodifusión continuó durante los siguientes años, y se ve expresado en la aparición de dos radiodifusoras orientadas desde su fundación hacia una programación de carácter cultural, “Radio Sutatenza” (1948) y la “HJCK” el mundo en Bogotá (1950), que se refuerza con la aplicación del decreto 1044 de marzo que agregó la categoría de radiodifusoras culturales (Pareja, 1984), con el cual, se dio el aval para que el gobierno decidiera en gran parte la orientación en la programación radial. En materia musical varios de los programas emitidos contenían “música nacional”, por ejemplo, en la transmisión de la noche la radiodifusora nacional transmitía:

A las 9:00 la Lira Mozart, organizado por el Almacén Víctor de la plaza de Bolívar: 1° Chapinero, pasillo de J. Morales; 2° La piscina de Buda, intermezzo de Sodtullo y Vert; 3°, Este es el hombre, joropo llanero cantado por los hermanos Lozada; 4° Tiplecito de mi vida, torbellino de Alejandro Wills; 5° La favorita y el eunuco, cuento turco de R. Burgos (declamación del señor E. Rossito); 6° El bello sexo, bambuco de Emilio Murillo; 7° Coconito, canción mexicana cantada por los hermanos Lozada; 8° Cacerola, fox popular. (Stamato, 2005, pág. 4).

La programación radial presentaba un contenido muy particular por su orientación formativa, incluía música clásica, también música nacional y literatura, por tal razón, la música nacional había recibido especial atención, pues en 1934 se habían transmitido por los micrófonos de la HJN las composiciones musicales de casi todos los autores colombianos. (Vizcaíno, 2014). Logró ingresar a la mayoría de hogares, centros de reunión y cafés, convirtiéndose en un mecanismo de producción y reproducción de opinión pública y gustos. Éste medio comunicación sirvió de vehículo para una producción cultural masiva, convirtió entonces a su audiencia no solo en un grupo de receptores sino en un gran conjunto de consumidores hablándolo en términos comerciales y culturales.

1.5 Las políticas culturales y la música nacional

Las transformaciones a nivel cultural durante 1930-40, hicieron que se generara una ampliación en la recepción y consumo de la música, ya no era necesario solamente educar en los referentes musicales de las grandes metrópolis en el mundo, sino en géneros propios que arraigaran los valores del proyecto nacional de aquel entonces. “Al igual que en otros países de América Latina, en Colombia los círculos políticos e intelectuales de élite de finales del siglo XIX y comienzos del XX buscaban definir su cuestión nacional” (Wade, 2002, pág. 41), ejerciendo entonces una prominente influencia cultural, para que las músicas con algunos rasgos populares alcanzaran algún grado de reconocimiento y un lugar dentro del relato nacional.

Durante el periodo de “la republica liberal” (1930-1946) en Colombia, se distinguen presidentes como Enrique Olaya Herrera, Alfonso López Pumarejo y Eduardo Santos; el primero gobernó de 1930 a 1934, durante este tiempo Colombia debió sortear varios hechos como el conflicto fronterizo en la región amazónica y el descenso económico debido a la gran depresión

de 1929; sin embargo se menciona que “Olaya Herrera se desvivía por complacer al gobierno y a los empresarios de los Estados Unidos, con la vana esperanza de que, con sus vastos recursos, el país norteamericano ayudaría a Colombia a resistir la depresión” (Bushnell, 1996, pág. 253), lo cual permitió un amplio margen de acción de países extranjeros en el país, debilitando el proceso de industrialización nacional.

El segundo presidente mencionado, sucesor de Olaya, es el verdadero líder del movimiento liberal, Alfonso López Pumarejo, en su primer periodo de gobierno denominado “revolución en marcha” (1934 y 1938) realizó todo tipo de reformas constitucionales y dentro de su agenda cultural fue muy importante:

la conformación de la Oficina de Extensión Cultural y Cultura Popular, y la Dirección Nacional de Bellas Artes, dependientes del Ministerio de Educación Nacional; se creó la Radiodifusora Nacional de Colombia como medio de integración de la cultura nacional; se empezó a publicar la Biblioteca Aldeana que dependía de la Comisión Aldeana de Cultura y la Revista de Indias; se establecieron los Orfeones Populares y las Sociedades de Amigos del Arte en las principales ciudades; se organizaron Congresos Nacionales de la Música con el objeto de convocar a los principales estudiosos del folclor a dar sus opiniones sobre la línea que podría seguir la política cultural de la República Liberal; y se emprendió quizás uno de los primeros esfuerzos por estudiar las costumbres en las diferentes regiones de Colombia, con la denominada Encuesta Folclórica Nacional. (Silva, 2005)

Antes de profundizar en este periodo de fuertes cambios culturales se precisará que el tercer presidente de la considerada república liberal, Eduardo Santos, “no eliminó ninguna de las medidas de López y de hecho aumentó el papel del Estado en la promoción del desarrollo nacional” (Bushnell, 1996, pág. 263), por tanto, cada uno de los periodos de gobierno se

complementaron para la configuración de un proyecto nacional que buscaba en principio la modernización y la culturización² de las llamadas "masas populares" para transformar el país rural en un país urbano y promover la "alta cultura" (Wade, 2002).

Las reformas liberales y modernizantes se organizaron a partir de un sistema de instituciones culturales que incluían el libro, los museos, las escuelas ambulantes, la radio, las conferencias, las campañas de higiene y el cine, estratégicamente planeadas y aplicadas por grupos intelectuales que encontraron en la divulgación la mejor forma de "democratizar el acceso a los bienes culturales en el país" (Silva, 2000, pág.4). Pero además encontraron la potencialidad de la música para la nueva formación cultural del país. Al respecto se comenta:

Entre 1930 y 1945 varios de los líderes relacionados al ramo de la cultura, bien por las designaciones políticas que ostentaban o por intereses intelectuales o ideológicos, vieron en la música un elemento indispensable en el direccionamiento del país, y en particular en la consecución de los objetivos de modernización que imponían aquellos años. (Ospina, 2012, pág. 152).

En consecuencia, la arbitraria definición de lo que debía ser "la música nacional" fue una iniciativa abrazada con ahínco desde la primera mitad del siglo XX por parte de dirigentes políticos, intelectuales, y referentes institucionales como el conservatorio nacional de música, quien producía a sus compositores, de este modo, "la música del interior del país se alzó muy pronto con el protagonismo" (Ospina, 2013, pág. 17). La música nacional, seleccionó unos elementos estéticos, políticos y musicales que unificaron conceptos y gustos sobre dicha música;

² Modernización como un proceso socioeconómico y culturización como el acercamiento del pueblo con los bienes culturales legítimos para su formación cultural. (Canclini, 1990).

sin embargo la masificación cultural-musical se hizo mediante “uno de sus instrumentos de propaganda cultural amplia, la radio nacional (la radiodifusora nacional de Colombia)” (Silva, 2000, pág. 4).

Teniendo en cuenta la importancia de la propaganda cultural, el Ministerio de Comunicaciones se hizo cargo de la radiodifusión; “en lo que se refiere a la legislación básica para el uso de las ondas radiales, y la programación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, la emisora oficial, estaba a cargo del Ministerio de Educación” (Wade, 2002, pág. 50).

La Radio Nacional se definía de manera oficial como una institución pura y ampliamente nacional, como un medio de difusión de la actualidad nacional e internacional y como una cátedra viva y animada que sirva de medio de comunicación entre el Estado y el pueblo (Silva, 2000, pág. 14).

Empero, la intervención estatal a través de los medios modernos de reproducción tenía objetivos muy bien trazados, era evidente en el contenido de la programación, si bien, se transmitía “principalmente música clásica noticias, teatro y programas educativos; no obstante, le otorgó espacios a programas cortos como Música Regional de Colombia y Música Popular Latinoamericana” (Wade, 2002, pág. 50). Una estrategia de “democratización” hacia las mayorías populares con las formas mínimas de cultura intelectual y de progreso material, “un proyecto de las élites ilustradas, ya que son éstas las que producen los discursos públicos dominantes, que se diseminan a través del aparato institucional” (Rodríguez, 2012, pág. 300), intentando contrariar las lógicas comerciales y mercantiles que ahora regían la producción y circulación cultural.

Tabla 2.

Periodos de grabación e impulso nacional

Periodo de grabación e impulso nacional	
La regeneración (1986-1930)	Republica liberal (1930-1946)
Emilio murillo	Lucho Bermúdez
Alejandro Wills	José Barros
Pedro morales pino	Adolfo Mejía
Luis A. Calvo	Milciades Garavito
Luis Antonio escobar	Efraín Orozco
Guillermo Uribe Holguín	Emilio Sierra
Jesús Bermúdez Silva	Matilde Díaz
	Pacho Galán
	Eduardo Armani

Nota: Rodríguez, P. (2016). Comparación entre músicos nacionales según su periodo de reconocimiento.

Las políticas culturales tienen un importante efecto a nivel de producción y reconocimiento musical, es posible notarlo en el anterior cuadro, en donde sobresalen tendencias musicales específicas de acuerdo con unos perfiles culturales orientados por periodos políticos e ideológicos. Los músicos más reconocidos durante el periodo de regeneración, etapa de incesante hegemonía conservadora en el poder, realizan composiciones de corte clásico, la mayoría de los artistas de este periodo eran intérpretes y compositores solistas de piano, caso distinto, al periodo de la republica liberal en la que afloran los géneros matizados con lo popular costeño y andino³, que además de ganar al medio comercial, son acogidos plácidamente por los dirigentes de la republica liberal, por representar en la música el proyecto nacionalista.

³ Música popular entendida como una música de características regionales-locales, subvalorada dentro de la jerarquía de las músicas, donde lo más válido era la sonoridad que más se acercara a los valores de hispanidad y civilidad de las élites (Ochoa, 2001).

El proyecto cultural de la república liberal, buscó un ambiente intelectual que favoreciera el cultivo del folclor, para lograr el objetivo de consolidar la actitud nacionalista en el pueblo (Silva, 2002). Dentro de su práctica simbólica, es posible notar cómo se “selecciona del capital cultural arcaico lo que puede compatibilizar con el desarrollo contemporáneo, generando un afianzamiento en las condiciones de recepción de los géneros musicales emergentes” (Canclini, 1990, pág.245). De esta manera, ritmos como la rumba criolla fueron no solo apreciados por su construcción musical formal y académica sino también por sus rasgos de música popular representando lo propio y lo nacional

En razón de lo expuesto, la rumba criolla de Emilio Sierra representa en forma de música claro está, la intención última del proyecto cultural aplicado de las políticas de los gobiernos liberales de la época, ya que por un lado es un género que nace con la técnica y métodos propios de la música “cultura”, es decir el compositor por medio de su aprendizaje académico crea unas formas musicales aceptables y distintivas socialmente, pero, por otro lado la rumba criolla al tener un alto grado de influencia de la música costera tiene matices musicales considerados regionales y en términos del proyecto cultural simbolizaría un rescate a la música popular, que serviría a la acción cultural orientada desde el Estado, direccionando la construcción de una identidad, que anula algunas viejas formas, conserva otras y retoma del exterior lo puede servir.

Es claro que el surgimiento del género musical y su indiscutible auge se produjo por su oportuna aparición ante el ideal de identidad cultural, imaginario que venían construyendo las clases políticas e intelectuales para la transformación e integración de la nación, pero además logró la aceptación social por el importante vínculo generado con industria musical-cultural, y con la actividad radial que posibilitaba la difusión, que a su vez convirtió la rumba criolla en un producto consumido por diferentes grupos sociales. Además la actividad institucional encargada

de formar músicos profesionales, la industria musical, la radiodifusión y las políticas culturales posibilitaron el reconocimiento de la rumba criolla, que se adaptó a los requerimientos sociales y culturales de la música nacional; es importante señalar que hay “una doble separación, entre lo tradicional administrado por el estado y lo moderno y masivo auspiciado por empresas privadas” (Canclini, 1990, pág.85), es decir, dos tipos de acción cultural, por un lado el Estado generando legitimidad y consenso para la construcción de identidad nacional y por otro la iniciativa privada, buscando obtener lucro y construyendo una cultura del consumo para la expansión económica.

Capítulo II

Análisis musicológico de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero

2. 1Antecedentes

2.1.1 Estudios sobre la música popular tradicional en Colombia, entre el folclor y la musicología

Para empezar, este es un balance bibliográfico sobre la producción escrita en Colombia que tiene en cuenta la música tradicional-popular, desarrollada cronológicamente, haciendo énfasis en la tendencia investigativa con la que se abordan dichos estudios. Se comenta que:

En Colombia hay que esperar hasta los años 50 para encontrar una producción escrita de cierta significación en la línea de los estudios musicales y hasta 1959 para que esta concepción de la cultura popular se concrete en un centro de estudios folklóricos y musicales (Miñana, 2000, pág. 4).

Dentro del panorama nacional se cuentan con algunos trabajos pioneros como los de Emirto de Lima sobre las melodías costeñas publicado en 1942, titulado “Folklore colombiano” y el de Daniel Zamudio en 1936 “El folklore musical en Colombia”. Así mismo, se encuentra el trabajo del padre Francisco de Igualada sobre la “musicología indígena de la amazonia colombiana” de 1938, otro de ellos que recoge en buena medida los primeros estudios es la obra de Otto Mayer-Serra en el año 1945 “Música y músicos de Latinoamérica”.

Continuando, Guillermo Abadía publica en 1973 “la música folclórica colombiana”, también el docente e investigador vallecaucano y miembro del comité organizador del concurso de música “Mono Núñez” Octavio Marulanda, publica en 1984 El “folclor de Colombia: práctica de

la identidad cultural”. El historiador Javier Ocampo López escribe tres libros que son la muestra de pequeñas modificaciones de la misma obra, “el folclor y los bailes típicos colombianos” en 1981, “música y folclor de Colombia” en 1984 y “las fiestas y el folclor en Colombia” en 1985, también se conoce el trabajo de Harry C. Davidson, en tres tomos, “Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas” en 1970 y algunos otros estudios acerca del bambuco.

Dentro de las investigaciones locales se deben tener en cuenta los de “Compae Goyo” en 1987 “Córdoba, su gente y su folclor”, “Sobre el porro pelayero, bombos y platillos” escrito por William Fortich Díaz en 1994, Consuelo Araujo de Molina en 1973 con “Vallenatología, orígenes y fundamentos de la música vallenata”, Miguel Ángel Martín en 1979 con “Del folclor llanero”, Blanca Álvarez en 1985 “Raíces de mi terruño. Enciclopedia folklórica del tolimense” con el apoyo del Fondo cultural, además dentro de la misma línea investigativa, Misael Devia en 1962 publica “Folclor tolimense” en la revista colombiana de folclor”.

Posteriormente Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea, publican su investigación sobre “La rítmica y melódica del folklore chocoano” en 1961. También se distinguen trabajos individuales como “la cultura musical en Colombia” de Tovar 1966, además se suman estudios posteriores que aportan para la recopilación bibliográfica, como el aporte de Carmen Ortega Ricaurte con la primera “contribución a la bibliografía de la música colombiana” en 1973, y la “contribución a la bibliografía sobre folclor colombiano” de Jorge Morales Gómez en 1978, aunque este solo recoge trabajos editados hasta 1973.

Las anteriores publicaciones se caracterizan por ser recopilaciones ligadas con lo empírico, el carácter de lo musical se pierde en la transcripción y aún son carentes de profundidad analítica e interpretativa. Estos trabajos pioneros se hacen empíricamente, la participación va desde

músicos aficionados a sacerdotes que tenían el gusto por la música y que además contaban con mayor facilidad para el acceso a la información y a la bibliografía durante este periodo.

Desde finales de la década del 70, algunos estudios logran aproximarse a la investigación etnomusicológica, pero son realizadas por investigadores extranjeros, una de ellas es publicada en 1977 por Dirk Koorn sobre la guabina veleña y el torbellino, se titula "Folk música of the Colombian Andes" este investigador americano realiza trabajo de campo en Vélez, Guavatá, Barbosa, Bolívar y Puente nacional en Santander. Hacia 1983 se surge el trabajo de George List, "Los caminos del bambuco en el siglo XIX" su publicación reposa en la revista "A contratiempo", allí se analiza la música de un pueblo de la costa norte de Colombia.

A nivel nacional, Egberto Bermúdez genera varios aportes que van posicionando nuevos enfoques y perspectivas, entre ellos, "Música tradicional y popular colombiana", además del estudio realizado por Ana María Ochoa llamado "tradición, género y nación en el bambuco" en 1994, y "Músicas locales en tiempos de globalización" en el 2003, que representan el giro, una transición dentro del campo investigativo, ya que la musicología junto con algunas otras disciplinas permitieron reflexionar la música y no hacer de ella una simple pieza de museo, además de permitir la producción de conocimiento desde el mismo país.

Se distinguen en años posteriores algunos estudios mucho más relacionados con las ciencias sociales en disciplinas específicas, fueron realizados por investigadores extranjeros como el de Norman Whitten "Música y relaciones sociales en las tierras bajas colombianas y ecuatorianas del pacífico: Estudio sobre microevolución cultural" en 1992. Se encuentra el trabajo de Benjamín Yepes de 1984 "La música de los Guahibo", también el aporte de Peter Wade, acerca de los contextos afrocolombianos urbanos, "Black music and cultural syncretism in Colombia"

ahonda en el panorama histórico musical del país para develar algunas relaciones de poder establecidas por medio de la música y el imaginario de la raza.

En vista de lo anterior, las investigaciones sobre la música desde perspectivas de la ciencias sociales ingresa al país aproximadamente hasta la década del 90 y es puesta en marcha por investigadores principalmente de otros países. Esta nueva tendencia no se preocupa demasiado por el entendimiento del fenómeno sonoro, sino en los contextos en los cuales se produce y desarrolla. De esta manera se abre un abanico de posibilidades que proveerá a los estudios un sinnúmero de herramientas conceptuales y metodológicas que permiten el análisis y nuevas formas de comprensión cultural y musical.

Toda la actividad investigativa que se tiene en cuenta en esta revisión, más el aumento de formación académica en musicología y la intervención de nuevas disciplinas, hace que los recientes estudios en el país aporten de manera importante a la comprensión de la música en relación con la cultura. Muestra de esto, es el trabajo realizado por la musicóloga Ellie Anne Duque, quien publica “La cultura musical en Colombia siglos XIX y XX” en el 2007, además del trabajo ya mencionado de Jaime Cortés Polanía realizado en el 2004 y el de Ana María Montoya, que se ejecuta desde una aproximación musicológica representando algunas perspectivas del nacionalismo musical desde el siglo XIX.

Siguiendo con la revisión de estudios contemporáneos de importante contribución a la investigación musical, se debe reconocer la labor investigativa de Susana Friedmann, quien fue coordinadora académica de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia (2005-2006) con aproximadamente 26 publicaciones, relacionadas con el tema en cuestión, entre ellos “Siglo XX: arte, música e ideas. Apertura a la modernidad” del año 2000,

"Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos del sur de Colombia" la autora es Musicóloga con Doctorado del King College de Londres y Magíster de la Universidad de Nueva York, Tiene amplia experiencia de investigación en musicología histórica y etnomusicología así como publicaciones nacionales e internacionales. El recorrido investigativo de Friedmann sirve de referente para estudios que se interesen en establecer puentes interpretativos entre música y el contexto que lo produce partiendo de los procesos simbólicos.

También es importante registrar el amplio trabajo elaborado por Carolina Santamaría Delgado, quien en la misma línea, publica varios estudios investigativos, uno de ellos es "la nueva música colombiana: la redefinición de lo nacional en épocas de la World music" en 2007, además Sergio Ospina Romero presenta como trabajo de grado requisito para optar por el título de magíster en historia "Luis A. Calvo, su música y su tiempo" en el año 2012. Este trabajo es muestra de la multidisciplinariedad e interdisciplinariedad en el campo investigativo, ya que retoma cuidadosamente el tema de la música, a la luz de la historia y de metodologías alternas, los últimos han sido el acumulado de la línea histórica investigativa en música y cultura.

Pueden identificarse principalmente tres momentos de concentración de perfiles y tendencias investigativas, aproximadamente, desde 1930 los estudios están orientados hacia el discurso histórico de la música, marcado por el furor nacionalista y la conformación de identidades nacionales, posicionado desde un enfoque folclorista de la música y por tanto su objetivo último fue la preservación y difusión de la "cultura". Entre los años 60 y 80 se distingue el segundo momento, en el cual se hizo evidente la creciente influencia de la musicología y

etnomusicología⁴ en las investigaciones, orientación fundamental para darle otro sentido al ejercicio académico, y el tercer momento que surge desde los años 80, este tiene que ver con la historia social de la música.

Los enfoques provenientes de las investigaciones musicológicas y de la historia social de la música en el país, resultan significativos para esta investigación debido a la ruptura que generan dentro del campo investigativo, que hace que surja el interés por los asuntos musicales desde disciplinas de las ciencias sociales, buscando la explicación de los vínculos entre la sociedad y las prácticas musicales, sobre todo por la articulación metodológica que plantean ambas, para poder comprender las prácticas sociales y culturales desde la música de forma complementaria.

2.2 Caracterización musical de la rumba criolla

La elaboración musical que es centro para el análisis, surge de la composición de Emilio Sierra Baquero, toda su obra es extensa, entre sus composiciones se registran ritmos como: “bambuco, pasillo, rumba, bolero, danza conga, joropo, pasodoble, lamento indígena guajiro, fantasía, fandanguillo, marcha, intermezzos, polkas, suites, porros y rumba criolla, siendo esta última la más célebre del compositor e intérprete en los años 40”, (González, 1991, pág. 21). Aproximadamente 19 rumbas criollas de Emilio Sierra, pero se han escogido: Que Vivan los Novios, Pim Pam Pum y A Juerguar Tocan, como sustrato musical para el análisis, porque son representativas en el imaginario de identidad cultural local por medio de los eventos culturales

⁴ las diferencias entre Etnomusicología y Musicología son el objeto de estudio, la etnomusicología en su fase temprana es definida como musicología comprada, término acuñado por Guido Adler; su estudio era la música distinta a la música docta, actualmente existe el debate por el prefijo ya que la musicología debe estudiar las músicas del mundo sin distinción. (Grebe, 1976; Pelinsky, 1998; Claro, 1967).

que se realizan en el municipio, como el reinado departamental, el festival de intérpretes de la rumba criolla entre otros impulsados desde la secretaria de cultura de Fusagasugá.

Para la caracterización de la rumba criolla se tienen en cuenta los elementos de la música, ritmo, melodía, armonía, y textura, basada en las definiciones realizadas por la pedagoga musical Pilar Lago (Lago, 1993), para identificar las pautas del género y poder profundizar en cada uno de los signos musicales para la comprensión integral de las rumbas criollas. A partir de los audios originales de las rumbas criollas⁵, se identifican y clasifican los instrumentos que intervienen en la interpretación. Teniendo como referencia el sistema de clasificación propuesto por los musicólogos Curt Sach y Erich M. Von Hornbostel, esta tiene como criterio la identificación de la materia sonora. Inicialmente ellos establecieron cuatro grupos, idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. (Sachs & Hornbostel, 1914).

Para poder desarrollar el análisis musicológico de las rumbas criollas seleccionadas fue de vital importancia la ubicación y escucha de fonogramas originales, considerando que se quiere acceder al tiempo de su creación por medio del audio, cualquier tipo de arreglo o manipulación sonora podría significar la pérdida de elementos históricos y culturales. El formato de las grabaciones de los discos de vinilo es de 78 RPM con el sello discográfico RCA VICTOR, y fueron adquiridos por colaboración de un coleccionista de música colombiana. A partir de estos se generaron las transcripciones musicales en partituras realizadas para esta investigación por

⁵ Los audios originales de las rumbas criollas seleccionadas fueron suministrados por el coleccionista Wilmar E. Galindo, toda su colección se encuentra digitalizada en el canal de youtube: clásicas colombianas.

parte del maestro en música Adalberto Pardo Rodríguez⁶ quien cuenta con una amplia experiencia en el campo de la música, puesto que las partituras originales no fueron preservadas; con las transcripciones musicales de los audios originales, se organiza la información necesaria para la identificación de los elementos en la música.

2.2.1 Ritmo

Las Rumbas Criollas en materia de ritmo se encuentran en un compás simple binario, distinto de las melodías estróficas o ternarias, este ritmo es de 2/4 que da lugar a dos tiempos, uno de los tiempos es de pulso acentuado y fuerte y el otro de pulsos átonos o débiles. En la representación numérica del pentagrama, 2 es el numerador que indica el número de pulsos que tendrá el compás y el 4 el denominador, que simboliza la unidad del pulso. Cabe mencionar que las rumbas criollas dentro del periodo histórico se mantuvieron con éste compas, caso es el de Milciades Garavito Wheeler y Efraín Orozco, algunas veces eran modificadas o reinterpretadas en un compás de 6/8 habitual en el bambuco, habitualmente se representa de la siguiente manera en el pentagrama:



Ilustración 2. Grafico en pentagrama de ritmo 2/4

Fuente: Pardo, A. (2015). Partitura Rumba Criolla.

⁶ Compositor, arreglista y solista. Estudió Guitarra Clásica y Armonía en la Fundación Artística Gentil Montaña. Recibe el título de Maestro en Música Programa de Música de la Universidad de Cundinamarca (Zipaquirá) y es Máster en Investigación Musical. Universidad Internacional de la Rioja (España).

2.2.3 Melodía

La estructura de las rumbas criollas en términos de melodía tiene una característica muy peculiar y propia de las composiciones de la época, está organizada de forma binaria representado así (A-B). Varios músicos coinciden en afirmar que la melodía es el sustrato más visible de cualquier pieza musical, por tanto los motivos melódicos deben provocar un efecto emocional, es el elemento de primera mano para el goce o el no goce estético. Pero la melodía también está dada en unos patrones de frecuencia y duración, que dinamizan la relación entre dicha melodía y la letra cantada, por ello se han subdividido para algunas de las piezas musicales en A1, A2 Y B1, B2, esto es variable por las interposiciones del canto; para el caso de que vivan los novios la sección A corresponde al siguiente fragmento:

The image shows a musical score for the piece 'Que vivan los novios'. It consists of two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff is marked with a section symbol (§) and a box labeled 'A'. The melody starts with a G chord and follows a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff begins at measure 9 and includes chords G7, C, G, G, D7, D7, and G. It features triplet markings (indicated by a '3' below the notes) in measures 10, 11, and 12. The piece concludes with a double bar line.

Ilustración 3. Melodía A Que vivan los novios.

Fuente: Pardo, A. (2015). Partitura. Que vivan los novios.

La primera línea del pentagrama representa el fragmento A1 y la línea en la parte inferior antecedida por un 9 es el fragmento denominado A2, todo es una unidad pero se subdivide por su intención melódica, ahora la parte B de la pieza musical también se subdivide en B1 que es la primera línea y B2, que está representada en la línea del pentagrama inferior antecedida por el 25

Ilustración 4. Melodía B Que vivan los novios.

Fuente: Pardo, A. (2015). Partitura. Que vivan los novios.

La estructura melódica de Pim Pam Pum también se genera a partir de una secuencia binaria; sin embargo existe una diferencia y es que no se subdivide en fragmentos como el anterior tema.

En el siguiente pentagrama se evidencia musicalmente el fenómeno que se acaba de señalar:

Ilustración 5. Melodía A Pim pam pum

Fuente: Pardo, A. (2015). Partitura. Pim Pam Pum.

Todo el fragmento A es una unidad, lo que cambia auditivamente es el final de cada repetición por la aplicación del modo mayor y menor, tema que corresponde a la armonía y por tanto se desarrollará más adelante. En la parte inferior se ubica el fragmento B, que corresponde al único segmento cantado de la canción, es una línea melódica que conserva su coherencia melódica siendo vocal o instrumental.

The image shows a musical score for 'Melodía B Pim Pam Pum'. It consists of two staves of music in a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff starts with a box labeled 'B' and contains the main melody with lyrics: 'Pim pam pum es la rum ba que ba i lo yo pim pam pum ven gan co pas y mas de li'. The second staff starts with the number '29' and contains a chorus melody with lyrics: 'cor. Pim pam pum hay que lín da ques tas mi a mor pí pam pum es ta rum ba me da e mo cion'. Chord symbols are placed above the notes: Cm, G7, Cm, Cm, G7, G7, G7, G7, G7, Cm, Cm, Cm, G7, Cm, Cm, G7, G7, G7, G7, Cm, C. There are also triplets indicated by a '3' over groups of notes.

Ilustración 6. Melodía B Pim Pam Pum

Fuente: Pardo, A. (2015). Partitura. Pim Pam Pum

Esta es una pieza visiblemente más corta que la anterior que dura 3 minutos 21 segundos, Pim Pam Pum tiene una duración de 2 minutos 38 segundos, pero sigue reflejando unos patrones melódicos en cuanto a la interpretación de los estribillos y los coros como únicas dos partes de la canción, al igual que en el fragmento A, el final es sustancialmente modificado por los modos.

The image shows a musical score for 'Melodía A A jugar tocar'. It consists of four staves of music in a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff starts with a box labeled 'A' and contains the main melody with lyrics: 'A jugar tocar a jugar tocar a jugar tocar a jugar tocar'. The second staff starts with the number '5' and contains the chorus melody with lyrics: 'cor. A jugar tocar a jugar tocar a jugar tocar a jugar tocar'. Chord symbols are placed above the notes: Gm, Gm, Gm, D7, D7, D7, D7, Gm, Gm, Gm, G7, Cm, Cm, Gm, D7, Gm. There are also triplets indicated by a '3' over groups of notes.

Ilustración 7. Melodía A A jugar tocar.

Fuente: Pardo, A. (2015). Partitura. A jugar tocar.

La línea melódica representada anteriormente define la estructura melódica del fragmento A de la tercera rumba criolla propuesta para el análisis, se trata de A Jugar Tocar, esta pieza musical también se configura a partir de una forma binaria, al igual que Pim Pam Pum. El

fragmento A que corresponde al estribillo instrumental y la parte B al coro que en intervalos va instrumental o con la intervención de la voz. A continuación se ubicará la representación musical del fragmento B.

B G G D7 D7 D7 D7 G G

A guer guiar to can mu jer que ri da
Bail le mos jun tos con a le gri a

25 Man de seun tra go vi di ta mi a
Que roun be si to ne ni ta mi a

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Melodía B A Juerguar Tocan'. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff starts with a box containing the letter 'B'. Above the staff are guitar chords: G, G, D7, D7, D7, D7, G, G. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'A guer guiar to can mu jer que ri da' and 'Bail le mos jun tos con a le gri a'. The second staff starts with a measure rest labeled '25'. Above it are guitar chords: G, G, D7, D7, D7, D7, G, G. The melody continues with the lyrics: 'Man de seun tra go vi di ta mi a' and 'Que roun be si to ne ni ta mi a'. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Ilustración 8. Melodía B A Juerguar Tocan

Fuente: Pardo, A. (2015). Partitura. A Juerguar Tocan

Melódicamente, las tres rumbas criollas presentan un formato de secuencia binaria, con particularidades como estribillos iniciales siempre de carácter instrumental, repeticiones de líneas melódicas antes de incluir las líneas vocales, y una dinámica interválica entre estribillo y voz está presente continuamente. Las breves modificaciones que se realizan son en general formas de concluir las líneas finales como puente para pasar al siguiente fragmento. El trazado melódico en general es de tinte alegre y festivo, de fácil recordación, genera un plano de igualdad para lo instrumental y lo vocal, ya que lo incluye de manera equilibrada ambas partes, cabe señalar que la melodía es tomada por la mayoría de instrumentos y voces de la misma manera, no se altera la estructura de la línea melódica.

Para poder sintetizar la información y organizarla en búsqueda de una más fácil comprensión de los signos musicales al final de cada segmento de análisis en torno a los principios formales de la música, se expondrán unas matrices comparativas que tienen el objetivo de poner en diálogo las similitudes y diferencias de cada una de las rumbas criollas seleccionadas.

Tabla 3.

Matriz comparativa Melodía

Rumba Criolla	Melodía	Similitudes	Diferencias
Que Vivan los Novios	Instrumental A1-A2-A1-A2-B1-B2-B1-B2 -B1-B2-B2f Vocal A1-A2-B1-B2 Instrumental B1-B2-A1-A2 Vocal A1-A2-B1-B2 Instrumental B1-B2-B2f	-Secuencia binaria (estribillo-coro) -Estribillos iniciales siempre de carácter instrumental -Repeticiones de líneas melódicas antes de incluir las líneas vocales	-La subdivisión de fragmentos en dos motivos melódicos antes de llegar al coro -Algunas canciones de carácter más instrumental que vocal
Pim Pam Pum	Instrumental A-A-B Vocal B Instrumental A-A-B Vocal B Instrumental A	-Líneas finales como puente para pasar al siguiente fragmento	
A Juerguiar Tocan	Instrumental A-A Vocal B Instrumental B-A-A Vocal B Instrumental B-A-A Vocal B Instrumental B	-Trazado melódico en general de tinte alegre y festivo	

Nota: Rodríguez, P. Matriz comparativa entre melodías de rumba criolla.

2.2.4 Armonía

Cuando se habla de armonía, ésta generalmente se relaciona con el equilibrio entre un conjunto, pues efectivamente, dentro de la música este elemento tiene que ver con la construcción y relaciones mutuas entre acordes para generar un equilibrio sonoro. Dentro de este aspecto, es necesario mencionar que cuando se produce la emisión simultánea de uno o más sonidos de diferente altura, se habla de un acorde, estos acordes son lo que acompañan generalmente la melodía.

Para el caso de la canción Que Vivan los Novios, la tonalidad se encuentra en G (sol mayor) es decir esta es su tónica, por tanto su dominante es D /D7 (re o re siete mayor) y la subdominante entonces resulta C (do mayor). Para el fragmento A (melódico) hace uso de todos los recursos armónicos, y en coro solo aplica la tónica y la dominante. Después de realizar esta descripción con las tres rumbas criollas se procederá al análisis de la técnica musical inserta en la construcción armónica en general.

La configuración armónica en la segunda Rumba Criolla, Pim Pam Pum se organiza de forma muy similar, la tonalidad se encuentra en C (Do mayor), es decir, su tónica es C (Do mayor) y en algunos casos Cm (Do menor), la dominante es G7 (Sol siete) , por tanto la subdominante es F (Fa mayor). Para poder terminar la descripción técnica y entrar en detalle sobre la construcción armónica, se ubicará la organización en el tercer tema musical escogido, “A Juerguiar Tocan”, que está en la tonalidad de Gm (Sol menor) por tanto su tónica es Gm (Sol menor), su dominante es D7 (Re siete) y la subdominante entonces será Cm (Do menor).

La estructura armónica general de las rumbas criollas se define como armonía funcional, y se encuentra sobre una escala diatónica, donde se establecen reglas para relacionar acordes contruidos en terceras sobre todos los grados de la escala mayor o menor, teniendo en cuenta su jerarquía, su localización dentro de la escala, el acorde que precede y el que continua en la progresión. La armonía funcional es muy usada en el campo de las músicas tradicionales, así como también la formación de los acordes a partir de triadas, este tipo de acorde, superpone dos terceras por ejemplo DO se hace acorde como MI y con SOL y en la ejecución en cualquier instrumento el orden de las notas no va a alterar el resultado sonoro.

Se evidencia una particularidad en la cadencia (tención o reposo) que maneja Emilio Sierra, es definida como perfecta o clásica, ejecutada en la música tradicional, interviene la sucesión de tónica/subdominante/ dominante/tónica, además utiliza dos recursos musicales las séptimas, que dan un sonido de apertura y requieren ser resueltas rápidamente y también de los modos mayor y menor que crean un ambiente de alegría o de tristeza, es una interesante combinación para la época por combinar un modo menor que crea un ambiente de baile con profundidad en la intención para quien lo escuchara en aquellas época.

Tabla 4.

Matriz comparativa Armonía

Rumba Criolla	Armonía	Similitudes	Diferencias
Que Vivan los Novios	Tonalidad G (mayor) Tónica G Dominante D /D7 Subdominante C	-énfasis en los coros o parte B de principalmente la tónica y su dominante -construidas con armonía funcional	-Todas menos Que vivan los novios invierten los modos en menor y mayor entre estribillo y coro
Pim Pam Pum	Tonalidad C (mayor) Tónica C/ Cm Dominante G7 Subdominante F	-construcción desde la escala diatónica -uso de cadencia perfecta o clásica	
A Juerguiar Tocan	Tonalidad G (menor) Tónica Gm Dominante D7 Subdominante Cm	-uso de séptimas para apertura o cierre de estribillos	

Nota: Rodríguez, P. Matriz comparativa entre armonías de rumba criolla.

2.2.5 Textura

Teniendo en cuenta ahora un cuarto elemento en la configuración musical de la rumba criolla, se debe precisar que la textura guarda total vínculo con los tres elementos señalados anteriormente (ritmo, melodía y armonía). La textura por tanto caracteriza la cualidad sonora de un tema musical, razón por la cual, las tres piezas musicales se elaboran a partir de una línea

melódica sostenida por el acompañamiento de acordes, es decir tanto la voz como los instrumentos hilan la misma línea melódica, lo que cambia es el efecto sonoro o el timbre de cada uno de ellos, este tipo de textura es llamado Homofonía.

La característica que se presenta es definida así “la homofonía es un concepto ausente en la música del siglo XVIII como concepto; no como práctica” (Iago, 1993, pág. 27), pero encuentra su auge durante el siglo XIX cuando en búsqueda de hacer más expresivo el canto, se sustituye en fragmentos por los demás instrumentos siguiendo la misma línea, muestra de ello en la música de occidente es la ópera italiana con representantes como Peri, Caccini y Monteverdi, el romanticismo es el gran escenario para este tipo de textura y su realización musical.

Tabla 5.

Matriz comparativa Textura

Rumba Criolla	Textura	Similitudes	Diferencias
Que Vivan los Novios	Homofonía	-una línea melódica acompañada por acodes	-intervalos de repetición de uso totalmente instrumental o totalmente vocal
Pim Pam Pum	Homofonía	-intención melódica guiada por voces e instrumentos conjuntamente	-pequeños solos de violín
A Juerguiar Tocan	Homofonía		

Nota: Rodríguez, P. Matriz comparativa entre texturas rumba criolla.

2.2.6 Timbre

El elemento musical definido como timbre es trabajado principalmente por la física, ya que del sonido resultan ondas y dentro de la música esas ondas se organizan en patrones de cuerpos en vibración; cada uno genera una altura e intensidad que designa al sonido una personalidad musical o unas características que hace que se diferencien de otros sonidos, el timbre se hace importante como recurso expresivo pensando en el “color” del sonido musical. El material

sonoro es el factor que designa las propiedades del timbre, por tanto se organizan en el siguiente cuadro los instrumentos que intervienen en la rumba criolla teniendo en cuenta la categorización organológica de Curt Sach y Erich M. Von Hornbostel. (Pérez, 2013).

Tabla 6.

Matriz descriptiva organología de la Rumba criolla

Instrumentos	Tipo	material sonoro
Piano	Cordófono percutido por mecanismo de teclado	madera
Violín	Cordófono frotado por un arco	madera
Contrabajo	Cordófono frotado por un arco	madera
Trompeta	Aerófono de embocadura	metales
Flauta	Aerófono de embocadura	metales
Tambor (conga)	Idiófono de golpe directo	Madera y parche de cuero
Carraca	Idiófono de golpe raspado	Hueso
Voz masculina	Tenor ligero	
Voz femenina	Mezzo soprano	
Silbido (vocal)	Arreglo vocal	

Nota: Rodríguez, P. Matriz descriptiva de la organología rumba criolla.

2.2.7 Caracterización instrumental de la rumba criolla

Cada instrumento tiene un origen y una función específica que orientará el mismo curso de su historia; a continuación se realizara una breve descripción a partir de elementos históricos de los instrumentos ejecutados en la rumba criolla que generan luces a la hora de entender su evolución y funciones en la interpretación musical. El instrumento más presente es el piano, se le atribuye gran valor melódico y armónico, llega a territorio colombiano desde el periodo de la colonia, junto con clavicordios o los clavicémbalos, usado principalmente en los bailes y reuniones de sociedad. (Bermúdez, 1999).



Ilustración 9. Instrumento Piano mecánico.

Fuente: colección de instrumentos Joaquín Días. Piano [fotografía].

Caso similar es el de los instrumentos de cuerda frotada como el violín, reconocido por ser el más agudo y el contrabajo el segundo más grave. Ambos se frotan con un arco de curva suave de aproximadamente 30 cm con una cinta de cuerdas metálicas (antiguamente de tripa); este instrumento posee 4 cuerdas ordenadas de la siguiente manera (Sol, Re, La, Mi), además de los sonidos ordinarios puede emitir armónicos concomitantes, efectos como el pizzicato utilizados por ejemplo en el último coro instrumental de la canción Pim Pam Pum, estos instrumentos conforman la base de la orquesta sinfónica, desde la época del barroco cuando la música instrumental adopta perfiles propios (Iago, 1993).

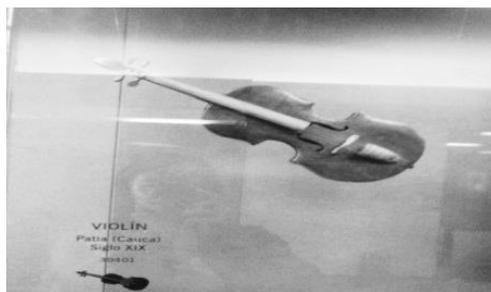


Ilustración 10. Instrumento Violín

Fuente: Rodríguez, p. violín [fotografía]. Colección de instrumentos musicales José Ignacio Perdomo Escobar.

Por otro lado, el contrabajo, de tesitura mucho más grave, también tiene cuatro cuerdas (mi-la-re-sol), este nace de la combinación del violón bajo y la viola de gamba, construido hacia el siglo XVI. A diferencia del violín no gana todo el protagonismo en una obra musical, por la contextura de su sonido genera profundidad y cuerpo a la textura. Éste tipo de instrumentos ingresa a América Latina y a Colombia por medio de la música religiosa y la música de salón. (Lago, 1993).



Ilustración 11. Instrumento Contrabajo

Fuente: colección de instrumentos Joaquín Días. Contrabajo [fotografía].

Los instrumentos de la familia viento-metal presentes en las rumbas criollas, son trompeta, y flauta, ambos provienen de la música de tipo militar o de guerra. (Lago, 1993), son instrumentos muy presentes en la interpretación de sierra, por marcar junto con el violín la línea melódica.



Ilustración 12. Instrumento Trompeta de pistones

Fuente: colección de instrumentos Joaquín días. Trompeta de pistones [fotografía].

La familia instrumental percusiva se ha desarrollado a partir de las necesidades de quienes los ejecutan. En la interpretación de Emilio Sierra se reconoce auditivamente una conga de raíces africanas, pero que se desarrolla en Cuba como instrumento criollo para la interpretación de música latina bailable. (Betancourt, 1993). Los instrumentos percusivos acompañantes como la carraca y las cucharas, son idiófonos que funcionan por medio de la fricción o por entrechoque, el primero se compone principalmente de la quijada de un burro o caballo, es notorio su empleo en el contexto de la música tradicional del Archipiélago de San Andrés y Providencia, donde se le denomina Jawbone y el segundo son cucharas de madera, tienen origen en América Latina, en el caso colombiano sustituyen el sonido de la guacharaca o raspa generalmente en músicas de baile. (Lago, 1993).



Ilustración 13. Instrumento Carraca

Fuente: Rodríguez, p. Carraca [fotografía]. Colección de instrumentos musicales José Ignacio Perdomo Escobar.

A partir de la descripción organológica del conjunto instrumental que usaba Emilio Sierra Baquero, es evidente la combinación y mezcla de tradiciones musicales inscritas en su composición. También es clara su tendencia hacia la música occidental europea, es decir, tiene un tinte criollo, pero la matriz musical en términos de ritmo, melodía, armonía, textura y timbre responde al status quo de la música considerada docta o académica. Las afinaciones están

ubicadas dentro de los registros estándar, y por tanto no hay un motivo para estudiar su musicalidad desde planos musicales diferentes.

2.3 Formación del conjunto musical de Emilio Sierra Baquero

La descripción organológica o instrumental apuntada anteriormente, permite considerar algunos enlaces históricos que consolidaron unos formatos o tipos de grupos musicales en el país. En primer lugar, la tendencia española tiene gran incidencia en las formas de hacer música y la forma en que va dirigida. Se desarrollan principalmente “en las primeras décadas de la conquista y la colonización, la música europea se presentó en los siguientes frentes, 1) el militar, 2) el civil ceremonial y doméstico y 3) el eclesiástico-educativo, los tres estaban profundamente interrelacionados” (Bermudez, 1995, pág. 169).

En primer lugar la música militar, nace de la confrontación bélica como uno de los contextos más frecuentes de contacto, entre tradiciones como la indígena y la europea, pues contaban con instrumentos musicales de tipo guerrero (tambores, trompeta), por otro lado la música civil, parte del ceremonial oficial cortesano y cívico, se usaba en eventos públicos como juras, posesiones, actos, bandos, etc. Eran acompañados por trompetas junto con las chirimías y sacabuches (instrumentos de viento). En cuanto a la música doméstica, se ejecutaba por músicos aficionados que no siempre estaban vinculados con el clero o con el gobierno colonial, principalmente se usaban la vihuela y el arpa, a su uso como instrumentos de música de cámara, para la interpretación de música instrumental. (Bermúdez, 1995).

La música eclesiástica se impuso de manera importante al ser la primera forma de penetración musical-cultural en el territorio, además con la expansión de catedrales en gran parte del país, tomó un papel fundamental para la vida cotidiana de los creyentes. Se hacía uso de

instrumentos como el órgano, en el año 1680 ya se tiene noticia de la existencia en Santafé de una fábrica de órganos de propiedad del Sr. Pedro Rico Dadey; se traían también desde España violines y flautas. La música religiosa es de inclinación a la música docta o académica, por ello se preocupa por la formación musical, la primera escuela de solfeo que hubo en nuestro territorio fue fundada en Fontibón por el jesuita ecuatoriano Joseph Hurtado hacia el año 1578 (Espriella, 1997).

Teniendo en cuenta, el variado repertorio de Sierra, podría mencionarse el uso de otro tipo de instrumentos, pero el conjunto instrumental que interpreta las rumbas criollas está compuesto por piano, violines, contrabajo, trompeta, flauta, conga y carraca, se puede concluir que existe una confluencia de la música militar por la introducción de instrumentos de metal como la trompeta y el pífano o flauta y percusivos de golpe directo, también de música doméstica y eclesiástica por la inclusión de cordófonos como el violín y el contrabajo propios de música de cámara o salón junto con el piano de uso importante en la música considerada culta por las élites de la época.

Además de la ejecución de los instrumentos de tradición militar, doméstica y eclesiástica, la rumba criolla contaba con instrumentos como la conga y la carraca que lo hacía un conjunto que añadía matices regionales, muy propicio para eventos festivos, la mejor forma de definir el formato musical instrumental que utilizaba Emilio Sierra Baquero es el formato de banda, lo que hoy se entendería más como orquesta, por los usos y funciones de su música en relación a su construcción y con el medio social.

2.4 Análisis de los elementos musicales de la rumba criolla

Musicalmente hablando, ya se conoce el revestimiento de la estructura que hace posible la rumba criolla; sin embargo es importante volver a sus orígenes, pues pueden revelar su sentido y función para la época de composición y de auge. Su esquema rítmico, su composición melódica y armónica se pondrá en contraste con la época de su desarrollo (1930-1940). Es necesario señalar que la interpretación musical de las composiciones de Sierra se realiza por parte de su banda que para principios del siglo XX, ya no contaba con las características propias de las bandas militares de la colonia, era una banda con matices regionales y populares, puesto que éste tipo de grupos musicales pulularon en diferentes regiones y fueron asimilando rasgos diferentes a los de la tradición militar.

El pasado musical de la rumba criolla está orientado hacia los sonidos de la música cubana. Al respecto se afirma que, en la rumba criolla, música bogotana de los años 40, ya se notaban influencias directas de la música afrocaribeña producida en Cuba y Estados Unidos (Hernandez, 2014), sin embargo, dentro de la música cubana existen otros procesos de fusión musical que deben tenerse en cuenta

El antecedente étnico hispánico-europeo es el mayor constituyente de la música cubana, se podría decir que todos los géneros de la música popular cubana desde la canción, el danzón, la rumba, el són, la conga, tienen formas raíces, acentos, matices interrelaciones con la música hispano-europea; sin embargo el acento español es más claro en géneros como la habanera, la criolla, la guajira y el punto cubano, mientras el acento afro es más peculiar a géneros como el són y la rumba” (Betancourt, 1993, pág. 37).

De esta manera, la rumba criolla adopta al interior de los sonidos cubanos influencias españolas y africanas, que no hubiese tenido si los contactos con el Atlántico colombiano no fueran tan dinámicos durante este periodo. Además los intercambios culturales de Cuba con las Islas Canarias, Santo Domingo, las Antillas menores y Nueva Orleans se activan “en el decenio del veinte y empiezan a llegar a Cuba bandas de jazz norteamericano contratadas para tocar en clubes, casinos y grandes hoteles.” (Betancourt, 1993, pág. 69), un formato musical que también influye en la conformación de banda de Emilio Sierra.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede indicar que el ritmo particular proveniente de España era $\frac{3}{4}$, con los procesos musicales internos se va produciendo el siguiente fenómeno “la tendencia a binarizar los compases ternarios, que resultan siendo un signo criollo” (Betancourt, 1993, pág. 79). Es necesario recordar entonces que la rumba criolla de Emilio Sierra cuenta con esa característica, su ritmo se encuentra en $\frac{2}{4}$, a su vez esta marcación rítmica “tiene origen remoto en la contradanza inglesa del siglo XVI, que luego cuando pasa a Francia es adoptada por la aristocracia y se convierte en la contradanza francesa, y viaja a sus posiciones en el trópico” (Espriella, 1997, pág. 35), desde estas latitudes el ritmo binario se transportó al resto del Caribe, llegando al país por la parte norte de la costa colombiana.

Del origen del género también se menciona que “la rumba criolla, eco de la rumba cubana, había permeado la sensibilidad artística. Se impuso en los bailes en forma paralela a otra modalidad conocida como bambuco fiestero.” (Betancourt, 1993, pág. 247). Una competencia musical que provenía de la similar condición rítmica, es decir, el bambuco rítmicamente está en un compás de $\frac{6}{8}$ y la rumba criolla en compás de $\frac{2}{4}$, entonces en ambos compases caben seis corcheas, así que la diferencia está en cómo se agrupan musicalmente.

En cuanto a la transformación de bambuco a bambuco fiestero y rumba criolla, se comprende rítmicamente el intento por simplificar las dificultades de escritura y ejecución, tanto como de interpretar la síncopa propia de los sones costeños. Menciona Hernán Restrepo Duque (citado por Betancourt, 1993) “la rumba criolla traía un enmochilado de fandango y porro cachacos, es explicable entonces que el mismo Emilio Sierra definiera la rumba criolla como, un fandango, hermano menor y más alegre del bambuco y tan colombiano o más que aquel.”(pág. 249).

Regionalmente en Colombia se van desarrollando géneros musicales específicos, a nivel nacional el bambuco fue el que consiguió mayor sustento, se consolidó por medio del tópico de la música andina y su melancolía, durante el siglo XIX y XX se promueve por medio de una élite romántica, urbana y bohemia (Hernandez, 2014) haciendo alusión al refinamiento, la creación letrada y poética de la música. A su vez se van desarrollando también unas formas de hacer música en otras regiones, por ejemplo “la imagen del Caribe como un paraíso de felicidad y como un territorio exento de violencia crea una realidad paralela que niega la diversidad de expresiones emocionales que se encuentran en la costa y en sus músicas tradicionales” (Hernández, 2014, pág. 207).

El mito festivo en las músicas caribeñas, que llamó la atención de la naciente industria musical y discográfica, lo personificó Lucho Bermúdez, músico nacido en el Carmen de Bolívar en el año 1912, quien puso en circulación nacional e internacional las músicas del caribe colombiano, quien además reconoce la situación, la siguiente es una carta que envía a Emilio Sierra:

Veá maestro Sierra, yo tengo fe en Dios que en pocos años usted va a tener que componer cumbias porque si no, no va a tener con qué comer, porque con su música no va a comer, pero con la cumbia va a comer, y mucho. (Comunicación personal, Lucho Bermúdez a Emilio Sierra. Citado en Portaccio, J., 1995, pág. 64)

La rumba criolla entonces es la muestra de la combinación de tópicos musicales diversos, por un lado contaba rítmica, melódica y armónicamente con patrones tradicionales de la música del interior del país, pero con la síncopa costeña que daba a la textura en general un aire renovador. El compositor logro para aquel entonces la mejor apuesta que podría crearse para la capital del país y en general la zona andina colombiana. Textualmente se expresa que:

En 1938, se da un suceso musical bailable importante en la capital de la república y que todo lo tomado por la capital era tomado por la “aristocracia”, en este año se inaugura la emisora de radio Santafé exactamente el primero de abril y ese día se estrena allí la canción del compositor fusagasugueño Emilio Sierra que se llama Que Vivan los Novios que “prácticamente despertó ese inmenso letargo dancístico a los habitantes de la fría Bogotá y dio origen a uno de los aires más sabrosos que tiene cuna al interior del país, la rumba criolla.” (Burgos, 2000, pág. 14).

De este señalamiento es prudente decir antes que Emilio Sierra hacía parte durante este tiempo del elenco de radio Santafé, y se estrenaba un programa llamado “la hora de los novios” en el cual podía apreciarse la rumba criolla “que vivan los novios” como cortina musical. Ahora se realizará un análisis desde la composición textual de las Rumbas Criollas, que arrojan otro tipo de elementos culturales de la época, en el siguiente cuadro están organizadas las letras de las tres rumbas criollas analizadas:

Tabla 7.

Letras de rumbas criollas

Letras de rumbas criollas de Emilio Sierra Baquero		
que vivan los novios	Pim pam pum	A Juerguiar Tocan
/Que vivan los novios Viva la alegría Que yo me iré ahora con la negra mía/ /Pues con mi negrita yo seré feliz Allá en la casita donde le espera su porvenir/ / Porque sus labios (ojos) refleja La llama infinita de la alegría Ay negrita mía de mi corazón/ /Porque en sus labios se esconde la miel exquisita que da la vida Ay negra querida Tu eres mi ilusión/	/Pim pam pum es la rumba que bailo yo/ /pim pam pum vengan copas y más licor/ /pim pam pun ay que linda que estas mi amor/ /pim pam pum esta rumba me da emoción/	/A juerguiar tocan Mujer querida Mándeme un trago Vidita mía/ / Bailemos juntos En alegría Quiero un besito Nenita mía/

Nota: Rodríguez, P. letras de rumbas criollas de Emilio Sierra Baquero.

La primera de las canciones, “que viva los novios“ fue un éxito rotundo y se convirtió en la canción obligada para los matrimonios en Bogotá durante varias décadas, por lo que es sin duda la pieza más famosa de este género.” (Hernandez, 2014, pág. 208). El segundo tema “pim pam pum” tiene una tendencia clara hacia lo instrumental, aunque melódicamente es binaria, el estribillo siempre es realizado sin acompañamiento vocal, la letra básicamente corresponde al coro. De igual forma, la tercera rumba criolla es “A Juerguiar Tocan” que es en mayor parte instrumental.

De acuerdo a la composición textual de las rumbas criollas de Emilio Sierra Baquero se puede inferir que no solo en la estructura musical con tendenciaailable se cautivaba al público oyente, los versos románticos y amorosos atraían el gusto del público, además de tratar temas

como la fiesta y el licor ante el inicio de un periodo de conflicto y violencia para el país hacia 1940 en adelante, como forma de distanciamiento y olvido, además detalles sonoros como la intervención de silbidos (simulación de canto de pájaros) en algunas de sus canciones evidencian la intención de coqueteo, que definitivamente muestra el auge del romanticismo.

Dos posturas se entrecruzan a la hora de comprender la simbiosis musical generada por Emilio Sierra Baquero con la introducción de la rumba criolla en el panorama musical colombiano. Por un lado se afirma que “en el ambiente bogotano de la primera mitad de la década de 1940, la rumba criolla tenía un carácter emancipador frente a la cultura dominante en la ciudad” (Burgos, 2000, pág. 15) reconociendo su trayectoria inicial (empírica) donde recogió diversos recursos musicales populares (regionales); pero también es un género que surge como respuesta a la demanda de la naciente industria musical al interior del país, por proveer un ritmoailable a la nostálgica zona andina del país, de este modo “el maestro Emilio Sierra en el año de 1942, era el músico más admirado e importante en el centro del país” (González, 1991, pág. 9).

Capítulo III

Rumba criolla de Emilio Sierra Baquero para la construcción de identidad cultural en Fusagasugá

Para poder identificar cómo la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero se emplea como mecanismo de expresión de la música tradicional popular dentro del discurso institucional, para la construcción de la identidad cultural en Fusagasugá, es importante comprender como se desarrolla, por medio de la construcción de significados sociales, tanto simbólica como materialmente en un juego que reproduce estructuras sociales. Este capítulo se organiza primero con un balance bibliográfico sobre identidad-cultura e identidad-música, y posteriormente se realiza una interpretación desde lo cultural sobre los procesos al interior de la rumba criolla.

3.1 Antecedentes

3.1.1 Cultura e identidad cultural

la búsqueda por la comprensión del concepto cultura ha sido de largo trayecto, y se ha convertido en preocupación de disciplinas como la antropología, que desde sus diferentes escuelas de pensamiento han aportado al debate, entre ellas, el evolucionismo, el difusionismo, así como, el relativismo cultural, el funcionalismo, el estructuralismo, y el interpretativismo; sin embargo, y “a pesar de sus diferencias, dos son los tipos de categorizaciones que se han impuesto: la cultura como modo de vida y la cultura como sistema de significados o el orden de lo simbólico” (Restrepo, 2012, pág. 128). La exploración de nuevos sentido sobre el concepto, han generado otras perspectivas que abren nuevas posibilidades para comprender la cultura, y así mismo nuevas formas de investigarla

Para poder abordar el tema identidad cultural, se realiza un balance de las perspectivas desde las cuales se ha venido trabajando en el campo investigativo y de esa manera asumir una posición teórica pertinente con esta investigación. Se han configurado unas formas para llegar a la comprensión de la simbiosis generada entre identidad y cultura, como una relación recíproca y complementaria, partiendo del concepto hegeliano del amo y el esclavo como un yo y un otro, como elemento de las representaciones identitarias que se generan a su vez por un juego de poderes y disputas en el campo cultural y de conocimiento.(Bhabha, 2002).

Esta posición reflexiva, logra la consolidación por un lado de los estudios subalternos poscoloniales a finales del siglo XX principalmente en Asia, con representantes como Ranajit Guha, y Edward Said, Franz Fanon, Homi Bhabha entre muchos otros, que particularmente comprenden la identidad cultural como una formación colectiva sujeta a procesos subalternos, categoría expresada desde Antonio Gramsci y poscoloniales. Por otro lado, entre los años 60 y 70 el pensamiento crítico latinoamericano ligado a los movimientos políticos e intelectuales con representantes como José Martí, Carlos Mariátegui, Leopoldo Zea, entre otros, abren camino al surgimiento de la teoría crítica latinoamericana, que se ha encargado de realizar producción de conocimiento reposicionando las teorías y conceptos, que convocan a la construcción de un saber desde lo latinoamericano para la consolidación de una identidad cultural desde la preservación de los valores de la autoctonía y de la identidad latinoamericana.

Otra corriente que ha abordado el tema, son los Estudios Culturales, que surgen en periodo de posguerra, con la intención de fortalecer la clase obrera para rescatar la producción industrial, en Inglaterra, sus representantes en etapa fundacional son Richard Hoggart, Raymond Williams, y años más adelante Stuart Hall y Lawrence Grossberg, esta perspectiva examina las prácticas culturales y sus relaciones con el poder. Desde América latina se produce con notable fuerza ya

que se plantea como un proyecto intelectual y político que entiende la formación de identidades culturales como una relación mutuamente constituida con el poder, por tanto la labor intelectual debe ser un compromiso para la transformación, además esta postura alberga una condición interdisciplinaria y en casos transdisciplinarios que posibilita investigaciones complejas conceptual y metodológicamente.

De acuerdo a lo anterior, intelectuales como Enrique Dussel, Walter Mignolo, Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini, realizan aportes teniendo en cuenta las transformaciones contemporáneas en las que se ve inmerso el campo cultural, se considera que “la cultura es el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas” (Canclini, 1989, pág. 25). Un proceso inmerso en la telaraña de la modernidad, posmodernidad, globalización, industrias culturales y medios masivos de comunicación que permitirán un análisis afín a los procesos que retoman las identidades culturales como objeto de la lógica del consumo, y de las transformaciones que trae consigo las interacciones que van más allá del tiempo-espacio.

Las perspectivas teóricas enunciadas en Colombia son aplicadas tardíamente, puesto que desde los años 80, se evidencia producción bibliográfica relacionada con temas de identidad cultural pero son realizados sin mayor rigurosidad teórica y académica, desde el folclor se sustenta la idea de preservar las identidades, trabajos como los de Belisario Betancourt, Octavio Marulanda o Fabio Betancourt con muestra de ello, ya en la década del 90 los estudios se transforman significativamente, trabajos investigativos como el de Mauricio Archila o Arturo Rodríguez Bobb, expresan una nueva generación de investigadores, que replantean la formación de identidades transversal a los procesos sociales con un diseño investigativo desde sus disciplinas mucho más claro. Actualmente en el país, investigadores como Jaime Eduardo

Jaramillo, Jesús Martín-Barbero, Santiago Castro, Eduardo Restrepo, entre otros, vienen aportando al tema, y consolidando la investigación cultural desde sus diferentes disciplinas.

En definitiva han sido diferentes y distintas las formas de abordar el tema cultural, pero cuando se entiende la cultura a la luz de la identidad cultural, surge una postura clara, que toma en consideración los procesos históricos de los pueblos, los posicionamientos geopolíticos, y los espacios de lucha y confrontación por las representaciones identitarias. La teoría poscolonial por su parte reivindica la posición cultural ante las secuelas del colonialismo y la dominación, el pensamiento crítico latinoamericano como contraposición a la tradición hegemónica, propone frente al tema de identidad un proyecto de nación y democracia pensado desde y para las posiciones subalternas.

No obstante, la disertación sobre la cultura por parte de los estudios culturales, entendiéndola dentro de procesos de diferenciación y dominación social, posibilitan una perspectiva clave dentro de esta investigación. Entendiendo que la imposición arbitraria pero implícita de la rumba criolla es un acto de dominación social, como un ejercicio donde ciertas relaciones de fuerza producen y confrontan ciertas formas de representación social. Por otro lado los estudios culturales son de carácter interdisciplinar, “así, las explicaciones de la cultura no se circunscriben a lo intrínsecamente cultural, sino que incorporan exterioridades como las relaciones sociales, el poder o la economía” (Restrepo, 2012, pág. 127).

Es importante para esta investigación “estudiar las identidades como procesos de negociación, en tanto son híbridas y dúctiles” (Canclini, 1995, pág.116). Por esta razón, se tienen en cuenta las perspectivas que configuran la conceptualización de identidad para Canclini como referente teórico, en su aporte conceptual se ponen en diálogo las posturas del sociólogo

Renato Ortiz quien considera la “identidad es fruto de una construcción simbólica que tiene marcos referenciales, tiene poco sentido buscar la existencia de una sola identidad, será más correcto pensarla en la interacción con otras identidades” (Ortiz, 1997, pág. 100), además se añade la consideración de Armand Mattelart, quien elabora contribuciones respecto a la inserción de la cultura de masas, las industrias culturales y la influencia de la globalización que permea una reconstrucción de lo social, lo internacional, lo nacional y lo local (Mattelart, 2003). Sin dejar de lado la fundamentación de Stuart Hall quien en su reflexión cultural precisa lo siguiente:

Las identidades nunca se unifican, y en los tiempos de modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas. (Hall, 1996, pág. 17).

Perspectivas que construyen un concepto de identidad complementario para abordar investigativamente procesos culturales contemporáneos, problematizando desde un sentido político para no caer en el esencialismo.

3.1.2 identidad y música

En los procesos de construcción y configuración de identidades frecuentemente se tienen en cuenta prácticas como la música, por esta razón se han propuesto diferentes posturas interpretativas para comprender la relación constitutiva. Desde principios de los 90 se viene teorizando, se conocen inicialmente tres modelos interpretativos, el primero de ellos es conocido como homología estructural, esta supone una equivalencia entre las estructuras sociales y las estructuras musicales, es decir que las formas sociales producen las prácticas musicales, algunos representantes de esta postura son los británicos John Blacking, Dick Hebdige y en un primer momento Richard Middleton.

Un segundo modelo, es el interpelativo, este propone una mirada socio-cultural de la relación identidad-música, donde, tanto la música como oyente se encargan de consolidar los universos de significación, son representantes Middleton reformulando su teoría, Richard Frith y Pablo Vila; además, surge el modelo narrativo, considerando que la capacidad de agencia es bastante limitada en la construcción de significados musicales y por tanto de identidades, teóricos como, Frith, Vila, el etnomusicólogo Ramón Pelinsky y el musicólogo mexicano Rubén López. Recientemente el debate ha sido ampliado por algunas nuevos teóricos, entre ellos Martin Stokes trabaja principalmente el fenómeno de la deslocalización y las repercusiones en las músicas e identidades, también es el caso de Joseph Martí, Alejandra Cragolini y Ana María Ochoa Gautier, quienes consideran que las nuevas expresiones musicales desarticulan identificaciones locales.

De modo similar, se han realizado algunos trabajos en Latinoamérica, como el desarrollado por Juan Pablo González, quien investiga en el campo de la musicología popular, privilegiando el estudio histórico-social y estético de las músicas populares, asimismo la ecuatoriana Ketty Wong, aporta de manera importante a la comprensión de la música nacional, específicamente del pasillo ecuatoriano, además los colombianos María Eugenia Londoño junto con Alejandro Tobón contribuyen estudiando la idea de los purismos asociada a los géneros de música regional, igualmente investigaciones como las de Lise Waxer o Helena Simonett participan analizando las relaciones generadas en los procesos local global a partir de la investigación sobre la producción y el consumo musical.

En definitiva los estudios y la teorización, en el campo de la identidad y la música, han sido recientemente explorados y han tenido que sobrellevar los ritmos de un nuevo tiempo, donde cada vez las fronteras del tiempo y el espacio son menos visibles, es además evidente que la

conceptualización debe echar mano de estrategias interdisciplinarias, multidisciplinarias o transdisciplinarios para poder complejamente definirla y así seguir elaborando nuevas formas de comprensión para nutrir la investigación en el campo cultural-musical.

Frente a la pertinencia de estas perspectivas dentro de esta investigación, es preciso señalar, que algunos de los investigadores mencionados, provienen de la tradición musicológica británica y estadounidense por ello las categorías de análisis son distintas y poco aplicables al contexto, caso tal, es el de la noción de música popular⁷; sin embargo, investigadores de la música como Ana María Ochoa aportan de manera importante por los diversos interrogantes en torno a la relación música-identidad-lugar, reconociendo que las identidades se han diversificado y complejizado, asimismo evidencia el papel del folclor al interior de la construcción de nación y de consolidación de músicas populares.

3.2 Interpretación de la música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero

Se ha venido analizando la rumba criolla desde las condiciones de su surgimiento y desde su composición musical para poder comprender su importancia al interior de los procesos culturales, a partir de eso, se desarrolla este capítulo, que tiene como objetivo analizar la importancia que tiene la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero en la actualidad para el discurso institucional en Fusagasugá a la luz del éxito que tuvo durante 1930 y 1940. De acuerdo con lo anterior, el análisis no se concentrará en la recepción, ni las apuestas culturales de la sociedad, sino en lo que representa la rumba criolla para la perspectiva institucional (secretaría de cultura

⁷ en el mundo anglosajón, la música popular o “popular music” esta eminentemente relacionada con lo masivo. (Ochoa, 2001).

de la alcaldía municipal de Fusagasugá) que hace que se mantenga bajo una nueva noción de música folclórica que sustenta la identidad cultural.

Para el desarrollo de los análisis, es importante la articulación teórica, que permita el sustento de los datos obtenidos. Por un lado se tiene en cuenta a Pierre Bourdieu quien aporta significativamente por la comprensión sobre la construcción del campo cultural, regido por leyes propias y un sistema de relaciones que establecen los agentes que vinculan sus competencias, disposiciones e intereses en la producción, circulación y apropiación de los bienes culturales. Por otra parte Néstor García Canclini complementa para esta investigación, porque su análisis parte de los cambios contextuales y la relativización de la autonomía del campo cultural, reconociendo que en las sociedades modernas, la democratización y el consumo han traído cambios en los signos de distinción y gusto, que a su vez desvanecen las fronteras entre lo culto y lo popular.

Para poder comprender algunas articulaciones teóricas, es impórtate incluir varias definiciones conceptuales que orientan el curso del capítulo, de la teoría de Bourdieu se trabajan conceptos como el de espacio social, que significa la representación abstracta que constituye el espacio práctico de vida, del cual se origina el campo, que es un espacio de acción y de influencia, en donde se producen y reproducen las prácticas, estas últimas generadas por medio del habitus, que además de producirlas, compone la capacidad de diferenciar y apreciarlas, el habitus también actúa como principio de división de clases. (Bourdieu, 1998).

Respecto a la organización a partir de divisiones de clases, debe señalarse que Bourdieu “explica la dinámica de la cultura en sociedades secularizadas, donde existe una avanzada división técnica y social del trabajo, y las instituciones están organizadas según un modelo liberal” (Canclini, 1990, pág. 35), estos fraccionamientos definen las identidades sociales

afirmando las diferencias, y creando un espacio de competencia determinado como luchas simbólicas, que son resultado de la disputa por la imposición de la cultura legítima, espacio en el que se producen relaciones antagónicas entre, el gusto culto (legítimo), el gusto medio y el gusto popular, diferenciadas por unas formas de apropiación, disposición estética, simbólicas y materiales, sujetas de su origen social y capitales específicos (cultural, escolar). (Bourdieu, 1998), diferenciaciones que se van desdibujando actualmente.

Para poder dar inicio a las interpretaciones, es necesario tener en cuenta la perspectiva con que se aborda la definición social de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero, como música tradicional, relacionado con su designación folclórica y como música popular, entendiendo que se representa como una música con características regionales-locales, subvalorada dentro de la jerarquía de las músicas, donde lo más válido era la sonoridad de lo culto (Ochoa, 2001), una definición que se extiende a lo cultural, reconociendo que se produce y consume en el lugar de ciertos sectores sociales definidos por su posición subalterna, que comparten el mismo origen sociocultural con los sectores dominantes, pero además, donde se evidencia una relación asimétrica de dominación/subordinación (Batalla, 1982), sin decir con esto, que la rumba criolla sea en esencia popular, lo que se busca con este rótulo, es caracterizarla, para darle un sentido a la forma en que se ha venido convirtiendo en representación institucional identitaria en su paso a música folclórica.

3.3 La rumba criolla de Emilio Sierra Baquero: el ingreso a la modernidad

Cuando se menciona que la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero es un “Bambuco recalentado” (Wade, 2002, pág. 152), se realiza una caracterización sintética de lo que representó para su periodo de reconocimiento, es decir, presentaba las características formales propias de la

musicalidad del bambuco; pero también unos rasgos por la influencia de los sonidos cubanos y costeros que ingresaron en 1920, que marcaron en su ritmo aquella intención festiva. Es además una denominación que lleva a interrogantes en torno a la transformación de géneros considerados puros y a las nuevas características que la recepción musical estaba buscando.

La transformación al interior de la rumba criolla ejercía implícitamente una combinación entre lo que escuchaba la élite capitalina y la música de fiesta que se divulgaba popularmente. Esta singularidad en el género hace que

Los cruces entre lo culto y lo popular vuelvan obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico, y relativicen por tanto la oposición política entre hegemónicos y subalternos, concebida como si se tratara de conjuntos totalmente distintos y siempre enfrentados. (Canclini, 1990, pág. 323).

Esta interacción entre lo culto y lo popular podía verse representado en la rumba criolla, se hacía evidente en la construcción desde la música empírica con la cual inicia Emilio Sierra en Fusagasugá, con los grupos corales religiosos y posteriormente con bandas regionales; y con la música académica que acompaña y reorienta su proceso desde 1935 con el ingreso al conservatorio nacional de música. Son notoriamente dos formas de aprendizaje musical distinto, por un lado el acercamiento autodidacta y por otro una formación académica formal. Por tal razón, “esta contraposición indica con toda claridad, dos maneras de producir o apreciar las obras culturales, dos modos de adquisición contrapuestos” (Bourdieu, 1998, pág. 67).

Al interior de la musicalidad de la rumba criolla, es posible notar algunas diferencias por las tendencias que se emplearon en su composición, expresiones de la música culta y también

popular que hicieron característica. En la siguiente tabla se hace referencia de los rasgos que evidencian la doble tendencia musical en este género:

Tabla 8.

Tendencias en la rumba criolla

Tendencias en la rumba criolla	
Música formal	Música empírica (bailable)
-armonía funcional -utilización de escala diatónica -cadencias perfectas o clásicas -ejecución instrumental técnica	-estructura simple y recordable (binaria) -melodía alegre -Intención melódica clara -repetición instrumental -Letras fiesteras y recordables -instrumentación de tipo regional

Nota: Rodríguez, P. (2016) tendencias musicales al interior de la rumba criolla.

Es posible notar en la construcción musical de Sierra una doble tendencia (formal y empírica) que corresponde con sus etapas de formación musical, tanto la empírica como académica, una dualidad que permitió su llegada a varios grupos sociales, sectores con formas de apreciar y de consumir distintos. Esta forma de apreciar dependía en gran medida del gusto que es la “propensión y aptitud para la apropiación material y simbólica de una clase de objetos y practicas enclasadadas y enclasantes” (Bourdieu, 1998, pág. 172).

La valoración de la rumba criolla desde el gusto legítimo o de la alta cultura, contemplaba la forma más que la función, en otras palabras, la composición musical, sus características formales y estilísticas; era escuchado en fiestas de salón y clubes de reunión. La rumba criolla albergaba en sus signos distintivos una influencia de la música costera, pero no cualquiera, de música cubana, un país que durante las primeras décadas del siglo XX tuvo fuertes influencias estadounidenses, de donde luego emanaron como respuesta los primeros brotes de nacionalismo y justicia social, por tanto resulta una música bailable, pero que no pierde los valores estilísticos

de la elegancia y sobriedad de un país que hace parte de los bloques que se configuran como potencias económicas y por tanto un referente, no solo en el tema político, sino en la introducción de formas estilísticas y de consumo.

Dentro de las clases medias y populares, la aceptación de la rumba criolla de Emilio Sierra también se produjo, aunque de formas diferentes. Era escuchado principalmente en lugares públicos como cafés o chicherías, pues la adquisición de discos, victrolas o gramófonos eran de alto costo lo cual no permitía el acceso de todos, otros conseguían escucharla por medio de las radiodifusoras nacionales. En segundo lugar, la aceptación de este género dependía de la forma de apreciar a partir de la estética popular, que implica la subordinación de la forma a la función, una valoración de lo práctico, cotidiano y simple, la rumba criolla como música festiva fue funcional entonces para el entretenimiento, el encuentro y la celebración, sin darle mayor relevancia a las características de composición y ejecución.

la introducción de un género como la rumba criolla evidenciaba el desvanecimiento de las fronteras que se entrecruzaban, un desvanecimiento entre lo popular y lo culto que además de iniciar un proceso de masificación al interior del consumo musical entre las diferentes clases, debía su transformación en escalas mayores a un proceso que se hereda de la crisis de la modernidad occidental, de la que América latina es parte, en donde se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica, una razón de fuerza por las condiciones particulares de modernismo como asunto histórico-social y modernización como proceso socio-económico que debe asumir América Latina debido a la intersección de diferentes temporalidades. (Canclini, 1990), es decir, es éste un proceso en donde intervienen las fuerzas de la industria musical con todo su desarrollo tecnológico y comercial, además del aparato estatal

que busca por medio de la democratización unas formas mínimas de cultura legítima, donde la música resulta considerablemente moldeada.

Es un reto investigativo poder descifrar la posición de Emilio Sierra como artista inmerso en la modernidad, solo es posible recrear mediante su música algunas de las condiciones que lo llevaron al reconocimiento nacional durante 1940. Por un lado, el artista consolidó un género novedoso que cautiva más de un tipo de gusto por la música por medio de su innovadora composición, que no seguía linealmente los patrones musicales del nostálgico interior del país, entendido para algunos como un fenómeno de resistencia popular al no seguir del todo los valores dominantes, pero también el artista sujeto de la modernidad respondió oportunamente a la demanda comercial de música en el país, proceso que ubicó a la rumba criolla dentro de los bienes culturales de circulación masiva.

3.4 la rumba criolla: un nuevo campo de producción y campo de consumo

La transformación musical que evidenció la rumba criolla, la convirtió en una música comercial en el país durante la década del 40, proceso que se consolidó pues “desde los años 30 comienza a organizarse en los países latinoamericanos un sistema más autónomo de producción cultural” (Canclini, 1990, pág. 81), un sistema en el que intervienen diferentes actores, entre ellos, los artistas, los productores y claro está, los espectadores, mediando en el campo del consumo. Por ello es necesario aquí dilucidar las razones de su aceptación social y de recepción comercial, para lograr comprender las dinámicas del campo de producción y consumo de bienes culturales durante la época.

La particularidad de la rumba criolla compuesta por Emilio Sierra, llamó la atención de la compañía disquera Victor Talking Machine Company llamada luego “la RCA Victor” de origen

estadounidense, debido a la introducción de sonidos caribeños en música formal del interior del país, que tanto éxito ya tenía a nivel internacional, ejemplo de ello son las frecuentes visitas de artistas cubanos como el "Trío Matamoros", "Los Piratas de F. Maya" o la "Orquesta Casino de la Playa" en 1934 (Wade, 2002) que interpretaban ritmos como la guaracha, conga, rumba, son y danzón. De esta manera “la burguesía industrial acompaña la modernización productiva y la introducción de nuevos hábitos en el consumo que ella misma impulsa” (Canclini, 1990, pág.86), formando en los consumidores musicales capitalinos un notable gusto por la música costeña y las tonadas que ponían a bailar.

La industria musical en principio no tuvo ningún interés por la música de Colombia y mucho menos con tientes regionales, se inició con referentes de la música clásica, y solo hasta 1920 inician las grabaciones de música de Norteamérica y música de Latinoamérica (cubana, mexicana, argentina), permitiendo el ingreso de sonidos nuevos y el fortalecimiento receptivo de los espectadores- consumidores. Pero el público no siempre escucharía lo mismo, por esta razón, en 1930 músicos nacionales de ritmos bailables fueron vinculados en compañías disqueras, significando ésta innovación, un rotundo éxito. Este modo de operar de las compañías de grabación respondía al principio de la homología funcional y estructural que hace que la lógica del campo de producción y la lógica del campo de consumo sean concertadas de manera objetiva.

Para el caso mencionado, en donde se genera una producción de bienes culturales, la relación entre la oferta y la demanda es vital, y reviste una forma particular, puesto que la oferta crea un efecto de imposición simbólica de un producto cultural determinado (Bourdieu, 1998), es decir, que cuando se oferta la rumba criolla como género musical distinto al interior del país, de características bailables pero musicalmente muy bien construido, se genera también el campo

para el consumo de músicas con sonidos costeños que, claro está, guardaban las formas de moralidad y compostura, convirtiéndose en un producto innovador para el interior del país.

El funcionamiento de la “RCA Victor” como productor de los bienes culturales, se genera mediante la administración monopólica, que estructura las relaciones entre los mercados culturales, en ese sentido, “los productores de los medios masivos, al expandir sus programas a nuevos países, donde imperan otros gustos y sistemas cognoscitivos, deben reconvertir sus códigos para comunicarse con receptores distintos” (Canclini, 1990, pág. 334), esto significó para la compañía estadounidense, replantear las músicas que serían grabadas y difundidas en Colombia pasando de música clásica, a la grabación de sonidos latinos y caribeños, por ello resulta tan estratégica la reorganización industrial y mercantil de lo popular y lo culto mediados por los procesos simbólicos, es decir, que cuando se impulsa un campo de producción y un campo de consumo, a su vez se genera un campo de los gustos. Socialmente se producen bienes que correspondan a las formas de apreciar dependiendo de los grupos a los que se quiera llegar o vender. (Bourdieu, 1998)

El éxito en la formación de un campo de consumo nuevo al interior del país con la producción de la rumba criolla, logra ingresar a diferentes públicos, teniendo en cuenta la condición masiva que fomentó la naciente industria de la música, y además a la ampliación del mercado cultural que inicia un proceso de formación de espectadores-consumidores, un periodo de transformación en cuanto a la forma de acercarse al arte musical, que lleva a considerar que “el discurso estético ha dejado de ser la representación del proceso creador para convertirse en un recurso complementario destinado a garantizar la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo.” (Canclini, 1990, pág. 62).

3.5 Difusión masiva de la rumba criolla

De manera paralela con el proceso de consolidación del sistema de producción cultural de los sectores privados, se desarrolló la estrategia de difusión cultural desde el Estado, más específicamente desde las políticas culturales del periodo denominado “revolución en marcha”, que abarcó entre 1934 y 1938 con el gobierno de Alfonso López Pumarejo, tiempo en el que se implementan oficinas como la de extensión y cultura popular, la comisión aldeana de cultura entre otras y se hace uso en general de instituciones culturales con el objetivo de instruir a las mayorías populares para asegurar la integración de la cultura nacional.

El objetivo político de este periodo de gobierno, evidenció una tendencia desarrollista por su interés de progreso, de industrialización y modernización económica, pero se presentó con particulares tintes de populismo, en otras palabras:

Alfonso López Pumarejo desempeñó en Colombia un papel similar al de su contemporáneo Franklin D. Roosevelt en los Estados Unidos, centró el debate político alrededor de los temas laborales y sociales, pues sabía de sobra que Colombia no podía continuar ignorando los problemas que alguna vez describió como esa vasta clase económica miserable que no lee, que no escribe, que no se viste, que no se calza, que apenas come, que permanece al margen de la vida nacional (Bushnell, 1996, pág. 254).

Esta medida, hizo posible para los sectores populares nuevas interacciones con la modernidad, tanto con el Estado como con otros actores hegemónicos, por medio de la democratización de la cultura que intentaba anular la distancia entre las clases populares con los bienes culturales “legítimos”. El problema para su realización fue, el desajuste entre modernismo

y modernización, pues mientras se intentaba educar un país con altos índices de analfabetismo⁸, y se buscaban los medios para su participación en los asuntos de la vida nacional, no se propiciaban las condiciones por falta de infraestructura, vías de comunicación, y difícil acceso a dispositivos como la radio y reproductores de música, que llevó a una modernidad con expansión restringida del mercado, democratización para minorías y renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. (Canclini, 1990).

Además de la problemática relación entre modernismo y modernización para el desarrollo de la democratización cultural, existía otro obstáculo, que tiene relación con la forma en que se seleccionan los “bienes legítimos”, en otras palabras, que incluye y excluye la cultura hegemónica para constituirse en tanto suprime unas diferencias para marcar otras. Cuando se selecciona un tipo de música en específico como la rumba criolla o el bambuco en su momento, se desecha dentro del relato nacional cualquier otra forma de música como la guabina o el torbellino. Una práctica distante para la realización de una verdadera democratización, Canclini aclara que “una política democratizadora no es solo la que socializa los bienes “legítimos”, sino la que problematiza lo que debe entenderse por cultura y cuáles son los derechos de lo heterogéneo.” (Canclini, 1990, pág.148).

Sumado a lo anterior, la música nacional de carácter legítimo no correspondía a un gusto único, por tanto parcializaban las formas de apreciación y de adquisición de los signos distintivos. Al interior de la discusión es necesario comprender que:

⁸ Véase índices de analfabetismo en Colombia en Anexo 11.

las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica, y, al funcionar como capital cultural (objetivado o incorporado) aseguran un beneficio de distinción, proporcionado a la singularidad de los instrumentos para su apropiación y un beneficio de legitimidad, que consiste en el hecho de sentirse justificado de existir y de ser como es necesario. (Bourdieu, 1998, pág. 226).

A partir de esta disyuntiva que relativizaba la eficacia de la democratización cultural, es posible afirmar: que no basta con dar iguales oportunidades a todos, si cada sector llega al consumo por medio de capitales culturales y habitus desiguales. Por ejemplo a las clases populares que buscaban en este tipo de música, un espacio de regocijo y baile, no les agradaría la velocidad rítmica de la rumba criolla, que en comparación con otros géneros bailables era considerablemente lenta. Para dilucidar sobre esto, es pertinente mencionar que la disposición estética es una intención que sobrepone la forma a la función, es decir que, reconocer una obra legítima requiere además de unas normas de su propia percepción, una competencia cultural para abordar los objetos designados socialmente como obras de arte. (Bourdieu, 1998).

La divulgación masiva del arte musical para este periodo se realiza por medio de un poderoso instrumento de difusión, la radio, que tiene algunos nexos con el Estado desde el año 1924; pero que solo hasta la aplicación del decreto 1044 de marzo durante la “revolución en marcha” se consolida mediante la formación de radiodifusoras nacionales y la influencia del Estado sobre los contenidos y programación de la radio en el país. De esta manera “la radiodifusión permitió vivenciar una unidad nacional invisible, una identidad "cultural" compartida simultáneamente entre regiones” (Barbero, 1987, pág. 179). Esto se manifestó en la difusión de la rumba criolla tanto en la radio comercial, cuando se estrena en radio Santafé como cortina musical del programa “la hora de los novios” y en los diferentes programas que la

incluían en los repertorios de músicaailable y además en la radio de interés público, siendo con muchas otras músicas de aire nacional emblema para el fortalecimiento del proyecto cultural.

En esta instancia, donde los medios adquieren materialidad institucional e importancia en el campo cultural, se debe tener en cuenta que la radio al colocar en relación contenidos diversos y difundirlos masivamente, coordina las múltiples temporalidades de espectadores-consumidores diferentes, la rumba criolla como “bien cultural legítimo” fue puesto para apreciación de clases altas, medias y también de clases populares, (Canclini, 1990), lo cual engendro una amenaza ante la distinción de las élites, definida como vulgarización. Sucede cuando los bienes se difunden más allá del grupo de receptores legítimos, es decir, el aumento de los poseedores del bien, tiene como efecto disminuir la singularidad del mismo, su valor distintivo, y amenazar la distinción de los antiguos poseedores. (Bourdieu, 1998).

Un género musical como la rumba criolla entendido como un bien cultural, resulta para este periodo un elemento estratégico en doble sentido, por un lado representa un sonido que recoge los caracteres de la sociedad que busca la integración y sensibilidad nacional; pero también puede definirse como un producto innovador que recrea una música de creación formal (cultura) con rasgos populares (sonidos costeños) que renueva la oferta y de esta manera la jerarquía de los nuevos bienes con signos distintivos, en tanto, “los beneficios de distinción estarían destinados a deteriorarse si el campo de producción de los bienes culturales no ofreciera continuamente nuevos bienes o nuevas maneras de apropiarse de los mismos bienes.” (Bourdieu, 1998, pág. 227).

Es visible entonces, el enfrentamiento entre la lógica socioeconómica del crecimiento del mercado con la oferta renovada que representaba la rumba criolla y la lógica voluntarista del

culturalismo político, con la apuesta de la música nacional para beneficio del proyecto cultural, creciente oposición entre lo público y lo privado (Canclini, 1990). Disputándose no solo los bienes culturales, sino también las instituciones culturales para la difusión. Además puede percibirse la aplicación de diferentes mecanismos de reforzamiento de la distinción, que suelen ser recursos para reproducir la hegemonía, entendiendo el proceso de dominación social “ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconoce de alguna manera como suyos las clases subalternas.” (Barbero, 1987, pág. 85). Sin embargo, puede decirse que la masificación de la cultura no se desarrolló completamente debido a que:

Atribuir a una política una “estética” espontánea y naturalmente dotada de propiedades incluidas su definición dominante de la política, ignora que la habilidad práctica que se expresa en las elecciones cotidianas, encuentren su fundamento en los esquemas de pensamiento y de acción implícitos en el habitus de clase, más en el inconsciente de clase, que en la consciencia de clase. (Bourdieu, 1998, pág. 430).

En otros términos, el proceso de difusión masiva sobretodo en manos del Estado no se completó, porque los mecanismos de distinción que se refuerzan mediante los bienes culturales legítimos fortalecen las diferencias entre grupos sociales, divididos por la forma de apreciación y adquisición; diferentes razones contribuyeron con esto. Por ejemplo en Colombia el porcentaje de analfabetismo en la población adulta durante 1930 y 1940, era de más 40%⁹ (Urrutia, 1976), lo que imposibilitaba el acercamiento con la información nacional que debilitaba la competencia cultural para saber apreciar la música estéticamente, además los discos Victor tenían un precio

⁹ Véase el grafico de porcentajes en el Anexo 11

que oscilaba entre 75 y 2,50 (RCA, 1930), para entonces era un costo que no muchos podrían asumir, y claro está, existía una vasta diferencia en el capital cultural incorporado en el habitus de clase, que no permitía a las clases populares reconocerse como subalternas y aprovechar los recursos culturales para ir ganando alguna rentabilidad o beneficio cultural.

3.6 Reflexión de la perspectiva institucional en Fusagasugá: rumba criolla, identidad y cultura

El trabajo desarrollado hasta aquí, ha permitido reconocer el valor y los diversos usos que puede tomar un elemento como la música al interior del campo de disputa y redefinición social por la cultura, conociendo de antemano y a la luz de la interpretación las condiciones del surgimiento de la rumba criolla. Partiendo de allí, se realizará seguidamente un cierre al desarrollo de la investigación, que busca reflexionar sobre el uso de la rumba criolla desde la institución cultural en Fusagasugá para la construcción de una definición de identidad cultural como mecanismo para la designación de una identidad colectiva, que lleva a la rumba criolla a hacer un paso hacia la música folclórica.

Los procesos por los que atraviesa la música tradicional como la rumba criolla al interior de las dinámicas culturales contemporáneas presenta algunas características como, su construcción y formalización en tiempos relativamente cortos, la implementación de normas y valores a través de la repetición asociados con la veneración del pasado y la pretensión de instituir cánones perpetuos, que la definen como una “tradición inventada” (Hobsbawm, 2002). Tradición que ha venido siendo preservada y difundida por medio de “la teatralización del patrimonio que es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy” (Canclini, 1990, pág. 152).

3.6.1 Identidad cultural de Fusagasugá, folclor y patrimonio cultural

En el año 1983 se origina la fundación Emilio Sierra para la cultura (FES), una entidad privada sin ánimo de lucro, reconocida por la gobernación de Cundinamarca, creada para rescatar, preservar y difundir las tradiciones de Cundinamarca y Fusagasugá, para despertar sentido de pertenencia e identidad cultural en la región. Por gestión de la FES, la asamblea de Cundinamarca determina el 19 de noviembre de 1994 por medio del acuerdo municipal No. 39, a la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero como aire folclórico de Fusagasugá, acuerdo con el que además se ordena la creación del Festival Nacional de intérpretes de la rumba criolla, para divulgarlo y promocionarlo. A partir de esto, se organizan también eventos como el reinado municipal de la rumba criolla, se ubican monumentos que hacen homenaje al género musical y a su creador en distintos lugares públicos, y diversos eventos propiciados principalmente por la oficina de cultura del municipio, un funcionario cultural comenta que es la rumba criolla para Fusagasugá:

La rumba criolla es el elemento patrimonial más importante que tiene la ciudad de Fusagasugá, hoy nosotros estamos trabajando para que Fusagasugá se convierta en la casa oficial de la rumba criolla [...] estamos difundiendo un ritmo maravilloso que llegó a todo el mundo, ¿quién no ha bailado Que vivan los novios? es un elemento que hace parte del proceso cultural del centro del país y Fusagasugá, hoy es mediante el acuerdo municipal, mediante ordenanza departamental, reconocida como el aire folclórico del departamento la rumba criolla.(L. Polanía, entrevista, 2015).



Ilustración 14. Festival nacional de intérpretes de la rumba criolla

Fuente: publicidad Festival Nacional de intérpretes de la rumba criolla. (2014).].Fuente: <http://heyevent.com/event/r5qox4fcmin6ga/vii-festival-nacional-de-interpretes-de-la-rumba-criolla-emilio-sierra-baquero>.

Como se ha venido mencionando, la rumba criolla de Emilio Sierra alcanza gran éxito en la década del 40, generando reconocimiento nacional, pero también aceptación comercial, ¿Por qué se convierte después de casi 80 años en música emblema de la identidad cultural de Fusagasugá? Para ir solventando esta incógnita, es necesario mencionar que existe una relación con la búsqueda de reterritorialización¹⁰ de la rumba criolla a partir del origen fusagasugueño del compositor Emilio Sierra, que permite fijar unos signos de identificación, que lo convertiría en ritual de diferenciación. Pero además ingresa dentro del repertorio coleccionista del folclor, seleccionándolo como superior a otros modos de hacer arte y por tanto merecedor de la conservación y difusión. (Canclini, 1990).

¹⁰ Su sentido se construye en las disputas por el poder local, en la competencia por aprovechar las alianzas con poderes externos.

Antes de continuar, es importante tener en cuenta algunas definiciones de folclor: Isabel Aretz por ejemplo señala que lo folclórico constituye la cultura empírica del pueblo y se transmite por vía oral de una generación a otra, es lo tradicional, lo que tiene larga trayectoria, lo que es propio del pueblo desde varias generaciones, así mismo, Guillermo Abadía Morales indica que el folklore es en esencia, la suma de conocimientos populares o el empírico saber popular, la cultura o autoexpresión del pueblo en cuanto al arte y a la ciencia se refiere. (López, 2011). En general los hechos folclóricos son seleccionados porque son populares, colectivos, anónimos, se transmiten o difunden, y se mantiene como supervivencia en el tiempo.

La rumba criolla, ingresa al repertorio folclórico actual fusagasugueño, considerándola cultura empírica del pueblo, una supervivencia que se ha transmitido de generación en generación, y es preservado tras el discurso de conservación del patrimonio cultural otorgado a las dependencias administrativas en este caso al municipio de Fusagasugá, por parte del ministerio de cultura nacional, al respecto señalan:

Colombia le apuesta hoy a un enfoque integral para la gestión de su patrimonio cultural, las políticas públicas para la gestión y salvaguardia del patrimonio cultural material e inmaterial, reconocen a las comunidades el papel fundamental de identificar y valorar sus manifestaciones culturales materiales e inmateriales que dan a un grupo humano sentido, identidad y pertenencia. (MINCULTURA, 2016).

De acuerdo con este mandato del Ministerio de Cultura Nacional, regionalmente se tiene la potestad de elegir y seleccionar los bienes simbólicos o materiales. En Fusagasugá aplica para el caso de la rumba criolla, porque se define como una música folclórica colombiana, se considera tradicional, o sea que se ha transmitido y permanece como supervivencia del pasado, que

manifiesta continuidad y permanencia. (López, 2011), esta representación folclórica en la selección del patrimonio cultural recae sobre la afirmación de que son:

un conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo, es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo, las únicas operaciones posibles, preservarlo, restaurarlo y difundirlo, son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos. (Canclini, 1990, pág. 150).

Los modos de acción del tradicionalismo de la institución cultural para la difusión del folclor, se expresan principalmente por medio de la teatralización del patrimonio, en conmemoraciones, monumentos y museos, en el caso de Fusagasugá es posible evidenciarlo principalmente, en el “Festival Nacional de intérpretes de la rumba criolla”, que se realiza con el objetivo de promover nuevas generaciones de músicos de éste género, evaluándose y premiándose únicamente en categoría instrumental por una mesa de jurados y organizadores. Uno de los organizadores del festival, además intérprete de música nacional comenta sobre el surgimiento de éste:

Esto nace de la colaboración de entonces del año 2001, que le diera el alcalde de turno, el Dr. William García, a la fundación Emilio Sierra y a los que conformamos la fundación, como su presidente don Guillermo Gonzales Restrepo, en el caso mío Dídimo Cubillos y muchos más de la junta directiva, quisimos que este festival se iniciara [...] de ahí que la rumba criolla tiene que seguir su camino, para que en Fusagasugá, sus gentes lo defiendan y lo lleven siempre en su corazón como el ritmo de identidad que pueda tener esta ciudad jardín de Colombia. (D. Cubillos, entrevista, 2015).

La realización de eventos con fines de preservación y difusión folclórica como el Festival Nacional de intérpretes, junto con otras conmemoraciones, son promovidas principalmente por la secretaría de cultura, anexa de la alcaldía municipal, e independientes como la Fundación Emilio Sierra para la cultura, teniendo en cuenta en su accionar que:

Lo que se define como patrimonio e identidad pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional, de ahí, que su principal actuación dramática sea la conmemoración masiva, los ritos legítimos son los que escenifican el deseo de repetición y perpetuación del orden. (Canclini, 1990, pág. 153).

Este tipo de “conmemoración tradicionalista se asienta a menudo sobre el desconocimiento del pasado” (Canclini, 1990, pág. 158), es decir, la construcción cultural que logra éste género musical, durante 1930 y 1940, encuentra vehemente éxito y una notable representatividad sociocultural, convirtiéndose en una de las músicas más bailadas en el país, situación distinta a la de hoy, puesto que, la rumba criolla es una música que suena exclusivamente en conmemoraciones tradicionalistas y demás actividades con fines sociales-identitarios. La siguiente tabla, permite diferenciar una de las transformaciones más evidentes la rumba criolla, que afirma el desconocimiento del pasado:

Tabla 9.

Comparación de la estructura musical de la rumba criolla

Estructura musical de la rumba criolla		
elementos	1930-1940	actualidad
Ritmo	2/4	2/4 y 3/4
Melodía	Binaria (estrofa-estribillo)	Binaria alterada (extendida, repeticiones) línea de bajo alterada
Armonía	Armonía funcional (I-IV-V)/	Funcional con acentuaciones

	escala diatónica	
Textura	Homofonía (varias voces interpretan la misma línea)	Heterofonía (variantes de línea melódica ornamentales)
Organología	Piano Violín Contrabajo Trompeta Flauta Tambor (conga) Carraca Voz masculina Voz femenina Silbido (vocal)	Guitarra Tiple Requinto Bajo eléctrico Bandola Guacharaca de madera

Nota: Rodríguez, P. matriz de comparación de la estructura musical de la rumba criolla

La rumba criolla que se interpretaba hace aproximadamente 80 años, es considerablemente distinta de la que se realiza actualmente, por medio de los diferentes certámenes de esta música es posible notar las transformaciones y la forma de ejecución de las nuevas generaciones de músicos tradicionales. Un intérprete de la rumba criolla fusagasugueño expresa lo siguiente acerca de los cambios que ha notado en el género musical:

La rumba criolla definitivamente es de 2/4, actualmente la bambuquean, han llegado nuevos instrumentos para la interpretación, recordemos que es la bandola, el tiple, la guitarra, sus instrumentos autóctonos, ahora podemos ver un requinto que es un instrumento de Santander, se ha visto también en los lados de Boyacá, y ahora lo están interpretando en ritmos cundinamarqueses como la rumba criolla. (L. Hernández, entrevista, 2016).

De acuerdo con lo que señala el intérprete, puede notarse que identifica algunos cambios al interior del ritmo, como el cambio de ritmo a un $\frac{3}{4}$, pero en general existe un desconocimiento del pasado musical de la rumba criolla, por ejemplo, frente a la instrumentación. El intérprete señala que el grupo de cuerdas es la representación “autóctona”, sin tener presente la

conformación de banda utilizada a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con mayoría de instrumentos de viento-metal e instrumentos de cuerda frotada; no obstante, considera él, por medio del uso de los instrumentos “auténticos” debe volver a interpretarse la rumba criolla, para que no pierda su carácter tradicional y fortalezca la identidad cultural.

Las transformaciones en general dentro de la ejecución de la rumba criolla son bastantes, las acentuaciones rítmicas y arreglos ornamentales melódicos varían sustancialmente el género, sin mencionar el impresionante cambio de la instrumentación. La organología que se emplea en su origen proveniente de las Big band o Jazz band son sustituidas por instrumentos en su mayoría de cuerda y eléctricos, de lo cual se puede afirmar que “la tecnología, está jugando un papel crucial, en la alteración de los modos de transmisión de las músicas locales, y la manera como definimos las fronteras de los géneros musicales de lo local” (Ochoa, 2003, pág. 24).

3.6.2 la rumba criolla de popular a tradicional: mecanismo para construcción de identidad cultural en Fusagasugá

Las diferentes transformaciones que ha evidenciado la rumba criolla en el tiempo, dan cuenta de los usos y valor sociocultural que adquiere de acuerdo a unos modos de construir y concebir la identidad y la cultura. Es un género musical que se consolida durante las décadas del 30 y 40 del siglo XX, apoyada sobre dos pilares muy importantes, por un lado del proyecto nacional, que arraigaba el sentir nacional para constituir una identidad cultural por medio de diferentes estrategias entre ellas la difusión de la “música nacional”, pues la relación músicas populares (tradicionales)-identidad-lugar (nación), fueron sustento para el fortalecimiento del ideal de una nación como entidad homogénea (Ochoa & Cragolini, 2001). Pero también se apoyó en la naciente industria musical que necesitó de músicas como la rumba criolla para

renovar la oferta, convirtiéndose en un género muy popular, extendido a diferentes grupos sociales que le dieron el éxito y el reconocimiento social.

Proceso cultural distinto al de hoy, pues ahora, se funda la clásica definición socio-espacial de identidad, referida a un territorio particular, que sobrevive dentro del relato folclorista cimentada sobre “la hipótesis central del tradicionalismo según la cual, la identidad cultural se apoya en un patrimonio, constituido a través de dos movimientos: la ocupación de un territorio y la formación de colecciones” (Canclini, 1990, pág. 177). Un escenario, en el que se le otorgó a la rumba criolla el rótulo de música folclórica, imponiéndola como insignia musical de los/as fusagasugueños/as, por tanto patrimonio cultural digno de conservación, preservación y difusión. Bajo la forma de reterritorialización, al apropiarse un género musical que se desarrolla principalmente en Bogotá, por la condición nativa fusagasugueña de su compositor, y también por ser la rumba criolla parte del relato de la música nacional, un género reconocido y socialmente aceptable.

Esta perspectiva folclórica que construye y designa la identidad cultural actual de Fusagasugá, hace uso de algunos recursos para alcanzar la legitimidad social, entre ellos se encuentra la institucionalización por medio la norma, que obligan a su difusión en cabeza de organizaciones y entidades culturales; además de la organización de eventos “culturales” como festivales, encuentros y conmemoraciones, en los que se considera se rescata y resalta la cultura del pueblo fusagasugueño, perdiendo de vista que lo que sucede allí, es una teatralización en donde “las prácticas culturales son, más que acciones, actuaciones, representan, simulan las acciones sociales” (Canclini, 1990, pág. 327).

Considerando que la identidad cultural posee una importante condición socio-comunicacional, donde se articulan los referentes locales, nacionales y también post-nacionales, que reestructuran las marcas locales o regionales establecidas a partir de experiencias territoriales distintas, (Canclini, 1990), es necesario repensar ese lugar estático que se le ha dado a la rumba criolla dentro del relato identitario tradicionalista desde la perspectiva institucional en Fusagasugá, porque éste ritmo, como muchos otros, no surge puro y libre de influencias externas. La rumba criolla se desliza entre la música culta, la música popular de tintes regionales y entre lo masivo por su filiación en su origen con la industria musical y la democratización de la política cultural, con múltiples influencias en su interior como la de la música cubana, africana y española, que hacen de este género musical una propuesta única y un hito para su periodo de auge.

Ahora bien, cuando se señala que la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero, se emplea como mecanismo para la construcción de la identidad cultural en Fusagasugá, se realiza teniendo en cuenta el carácter político de la definición, debido a que “las identidades no sólo se refieren a la diferencia, sino también a la desigualdad y a la dominación” (Restrepo, 2007, pág. 27). En otras palabras, la rumba criolla y la personificación de su compositor Emilio Sierra a través de la idealización, resultan una imposición simbólica sobre la forma en que deben asumir la identidad cultural los/as fusagasugueños/as, una especie de control cultural, Bonfil Batalla lo define como la capacidad social de decisión que tiene un grupo sobre los elementos culturales (vistos como recursos) que son necesarios para formular y realizar un propósito social. (Batalla, 1982).

El giro que toma la rumba criolla de Emilio Sierra, que la lleva de su periodo de éxito y reconocimiento nacional, por todas las características en su concepto musical, consideradas innovadoras para su periodo de surgimiento, hacia una definición de música folclórica, se ha

venido construyendo desde la perspectiva institucional que pone en marcha diferentes estrategias para su preservación como, semilleros de intérpretes de rumba criolla y para su difusión como el Festival Nacional o el Reinado Municipal de la rumba criolla; sobre todo, por medio de la normatividad jurídica que obliga a su perpetuación. Un giro en la concepción de la rumba criolla que se ha visto sustentando en la idealización del pasado histórico-musical de este género, que la posiciona institucionalmente como música folclórica y elemento inamovible de la identidad cultural fusagasugueña.

Es posible notar que no solo se trae del pasado un género musical como la rumba criolla, también se replica la disposición que se hace de éste para fines identitarios, sin asegurar con ello, que los resultados sean los mismos. “El proceso de homogenización cultural de la nación donde construir identidad significaba escoger un género sonoro para que la representara” (Ochoa, 2001, pág. 8), fue la estrategia del proyecto cultural de la república liberal, recogiendo en los géneros escogidos las características que fortalecieran la difusión cultural, caso no muy distante del destino actual de la rumba criolla, pues es seleccionada como música generadora de identidad cultural; sin embargo, con una gran diferencia en el contraste temporal, por seleccionar del pasado y “congelar” la rumba criolla para así consolidarse como “tradicción” y como una música folclórica.

De esta manera, se identifica el proceso de reorganización política por el que atraviesa la identidad cultural, o, mejor dicho, las identidades culturales localmente, deben ser entendidos de maneras distintas, deben surgir otro modo de hacer políticas culturales desde la institucionalidad, puede ser posible vislumbrar en los nuevos procesos de comunicación una posibilidad de romper con la exclusión, como una experiencia de interacción, que si bien conlleva riesgos también abre nuevas figuras de futuro. (Ochoa & Barbero, 2001).

REFERENCIAS

- Apráes, J. (1999). fotografía IV colombia. En E. Casares, *Diccionario de la musica española e hispanoamericana* (págs. 193-197). Madrid: Sociedad general de autores y editores.
- Arcos, A. (2008). *Industria musical en Colombia: una aproximacion desde los artistas, las diqueras, los medios de comunicación y las organizaciones* . Bogotá: Pontificia universidad Javeriana .
- Aretz, I. (1980). *America Latina en su musica* . Bogotá: Siglo XXI editores.
- Arias, J. D. (2011). *La industria musical en Medellín1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y esperiencias de escucha*. Medellín: Universidad nacional de Colombia sede Medellín .
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona : Gustavo Gili S.A.
- Barriga, M. L. (2014). Historia de la academia nacional de música en Bogotá de 1899 a 1919, la guerra de los mil dias y el primer conservatorio nacional de musica . *El artista* , 277-300.
- Batalla, G. B. (1982). *De culturas populares y politicas culturales*. México: MNCPSSEP.
- Bermudez, E. (1995). *Historia de la musica en Colombia: musica indigena, tradicional y cultura musical durante el periodo colonial, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Bermudez, E. (1996). La musica campesina y popular en Colombia 1880-1930. *La Gaceta*, 113-120.
- Bermudez, E. (1999). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Betancourt, F. (1993). *Sin clave y bongó no hay son: musica afrocubana y confluencias musicales de Colombia en Cuba*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura* . Buenos Aires : ediciones Manantial SRL.
- Boas, F. (1964). *Cuestiones fundamentales de la antropología cultural*. Buenos Aires : Solar/Hachette .
- Bourdieu, P. (1998). *La distincion, criterio y bases sociales del gusto*. Mexico: Taurus .
- Burgos, A. (2000). *La musica parrandera paisa* . Medellín: Lealon.
- Bushnell, D. (1996). *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá D.C.: Planeta colombiana editorial S.A.
- Calderón , F., Hopenhayn, M., & Ottone, E. (1996). Esa Esquiva modernidad. Desarrollo, ciudadanía y cultura en América Latina y del caribe . *Nueva Sociedad*, 262-265.
- Canclini, N. G. (1989). *Políticas culturales en America Latina* . Mexico: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (1994). Identidad cultural frente a los procesos de globalización y regionalización. En C. Moneta , & C. Quenan, *Las reglas del juego America Latina. globalización y regionalismo* (pág. 190). Buenos Aires : Corregidor .
- Canclini, N. G. (1994). Identidad cultural frente a los procesos de regionalización y globalización. En C. Moneta, & C. Quenan, *Las reglas del juego. America Latina, globalización y regionalismo* (pág. 189). Buenos Aires : Corregidor .
- Canclini, N. G. (1995). *Consumidores y ciudadanos conflictos multiculturales de la globalización* . México: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (2001). *Culturas híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad nueva edicion*. Buenos Aires : Paidos .

- Castañeda, J. G. (2015). Practicas musicales durante el proceso de urbanización en Bogota, 1900-1940. *Historelo*, 216-249.
- Claro, S. (1967). Hacia una definicion de musicología. contribución a la musicología hispanoamericana. *Revista musical chilena* , 8-25.
- Corbin, J., & Strauss, A. (2002). *Bases de la investigacion cualitativa. tecnicas y procedimientos para desarrollar la teoria fundamentada* . Medellin: Universidad de Antioquia .
- Coronil, F. (1999). Mas alla del occidentalismo: hacia categorias hsitoricas no imperiales. *Casa de las Americas*, 21-49.
- Cortes, G., & Silvia , G. (2013). *Investigación documental: guía de autoaprendizaje* . Mexico : Secretaria de educación publica .
- Cubillos, D. (10 de Noviembre de 2015). Entrevista Cofundador festival nacional de interpretes de la rumba criolla . (P. Rodríguez, Entrevistador)
- De la Torre, E., & Navarro, R. (1982). *Metodología dela investigación bibliografica, archivistica y documental*. Barcelona: McGraw-Hill.
- Duque, E. A., & Bermudez, E. (2000). *Historia de la música en santafé de Bogotá 1538-1938* . Bogotá: Alcaldia mayor de Bogotá.
- Duque, H. R. (1991). *La cien mejores canciones olombianas y sus autores*. Medellín : Sonolux .
- Erickson, F. (1989). *La investigacion de la enseñanza: metodos cualitativos y de observación*. Barcelona: Paidos .
- Escobar, J. I. (1963). *Historia de la musica en colombia 3 Ed*. Bogotá : Editorial ABC .
- Espriella, A. D. (1997). *Historia de la musica en Colombia a través de nuestro bolero*. Bogotá: Grupo editorial Norma.

- Feld, S. (1994). From schizophonia to shimogenesis: on the discourses and commodification practices of "world music" and "world beat". En C. Kyles, & S. Feld, *Music Grooves*. Chicago : Chicago University .
- Fernandez, H. (2012). Breves apuntes sobre los estudios culturales en Colombia . *Revista de estudios colombianos* , 1-2.
- Forero, F. (1991). Analisis critico de la obra musical del compositor . En G. González, *Emilio Sierra el juglar criollo* (págs. 29-31). Bogotá: Cuspide impresores .
- García, M. (2003). *Persistencia y cambio en la frontera oriental de Colombia*. Medellín : Universidad EAFIT.
- Geertz, C. (1992). *La interpretacion de las culturas* . Barcelona : Gedisa .
- González, G. (1991). *Emilio Sierra el juglar criollo*. Bogotá: Cuspide impresores.
- González, J. P. (2008). Los estudios de musica popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿la gallina o el huevo? *Revista transcultural de Música* , 1-14.
- Grebe, E. (1991). Aportes y limitaciones del analisis musical en la investigacion musicológica y etnomusicológica . *Revista musical chilena* , 10-18.
- Grebe, M. E. (1976). Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos . *Revista musical chilena* , 5-27.
- Hall, S. (1996). Introducción ¿Quien necesita "identidad"? En S. Hall, & P. Du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Harris, M. (1982). *El materialismo cultural*. Madrid : Alianza.
- Hernandez, L. (25 de Septiembre de 2016). Musico interprete de rumba criolla . (P. Rodriguez, Entrevistador)

- Hernandez, O. (2014). *Los mitos de la musica nacional: poder y emociion en las musicas populares colombiaas 1930-1960*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hobsbawm, E. (2002). *La invención de la tradición* . Barcelona : Crítica S.L.
- Ingram, J. (1993). *Historia, repertorio y composiciones de piano*. Panamá: Editorial universitaria.
- Jaramillo, C., & Gil, F. (2006). *Medellín a través de su música 1900-1960*. España : Fondo Editorial De La Universidad Eafit.
- Lago, P. (1993). *La musica para todos* . Bogotá: Colcultura.
- Lang, P. (1941). *Msic in western civilization*. New york: W.W Norton .
- Lanza, A., Martinez, R., & Guzman , G. (2003). *Geografía e historia de Fusagasugá*. Fusagasugá: Alcaldia de Fusagasugá.
- LeGrand, C. (1988). *Colonizacion y protesta campesina en Colombia (1850-1950)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Leví-Strauss, C. (1977). *Antropologia estructural*. Buenos Aires : Eudeba .
- Lopez, J. O. (1989). *Los hombres las ideas en Boyacá*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Lopez, J. O. (2002). *Musica y folclor de Colombia* . Bogotá: Plaza y Janes .
- López, J. O. (2011). *Manual del folclor colombiano*. Bogotá: Plaza y Janes editores Colombia S.A.
- Malinowski, B. (1939). El grupo y el individuo en el análisis funcional. *Revista Mexicana de Sociología*, 111-133.
- Malinowski, B. (1967). *Una teoría científica de la cultura*. Buenos aires : Sudamericana.
- Martinez, F. R. (2011). *Aproximacion a la historia de fusagasugá*. Fusagasugá: D'Impacto.

- Martínez, M. (2008). *Epistemología y metodología cualitativa en las ciencias sociales*. Mexico : Trillas .
- Mattelart, A. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós .
- Mattelart, A. (2003). *La comunicación-mundo*. México: Siglo XXI.
- Merriam, A. (2001). Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva historico-teórica. En F. Cruces, *Las culturas musicales* (págs. 59-78). Madrid: Trota.
- MINCULTURA. (2016). *Patrimonio cultural en Colombia*. Recuperado el 3 de Octubre de 2016, de <http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/patrimonio-cultural-en-Colombia/Paginas/default.aspx>
- MINTIC. (2016). *Ministerio de tecnologías de la información y las comunicaciones de Colombia*. Recuperado el 3 de Octubre de 2016, de Radio de interés público: <http://www.mintic.gov.co/portal/604/w3-article-2308.html>
- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música tradicional popular en Colombia. *A Contratiempo*, 1-29.
- Montagu, J. (1981). *Romantic musical instruments*. Woodstock: David&Charles.
- Morin, E. (1995). Sobre la interdisciplinariedad. *Revista Complejidad* .
- Muñoz, F. (1986). *Musica I*. Bogotá: Ediciones Lerner.
- Ochoa , A. M., & Cragolini, A. (2001). *Musicas en transición*. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Ochoa, A. M. (1997). tradicion, genero y nación en el bambuco. *A contratiempo*, 34-44.
- Ochoa, A. M. (2001). El sentido de los estudios de Musicas populares en Colombia. En A. M. Ochoa , & A. Cragolini , *Músicas en transición* (págs. 45-55). Bogotá : Ministerio de cultura.

- Ochoa, A. M. (2003). *Musicas locales en tiempos de globalización* . Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Ochoa, A. M., & Barbero , J. M. (2001). Politicas de muticulturalidady desubicaciones de lo popular. En C. L. Sociales, *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* (págs. 111-125). Buenos Aires : CLACSO.
- Ortiz, R. (1997). Modernidad, mundo e identidades . *Estudios sobre las culturas contemporaneas* , 97-108.
- Ospina, S. (2012). *Luis A. calvo su musica y su tiempo*. Bogotá: UNAL Departamento de historia.
- Ospina, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la musica en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdotica al analisis interdisciplinario. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* , 242-280.
- Ospina, S. (2013). Música para amores, desamores, guerras y fiestas. una historia doble de la Guaneña . *Goliardos* , 7-24.
- Palacios, M. (2009). *El café en Colombia 1850-1870, una historia económica, social y política* . México D.C: El colegio de México, centro de estudios historicos.
- Pareja, R. (1984). *Historia de la radio en Colombia 1029-1980*. Bogotá : Servicio colombiano de comunicación social .
- Paz, O. (1999). *El laberinto de la soledad*. Mexico: Fondo de cultura economica .
- Peña, J. (1955). *Fusagasuga geografía y monografía historica del municipio* . Bogotá : Prensa católica .
- Pérez, J. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 42-80.

- Pinilla, J. (1980). *Cultores de la musica colombiana* . Bogotá: J.I.P.
- Polania, J. (2004). *La musica nacional popular colombiana en la colección mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: UNAL-Unibiblos .
- Polanía, L. A. (19 de Noviembre de 2015). Entrevista secretaria de cultura . (P. Rodríguez, Entrevistador)
- RCA. (1930). *Catálogo de discos Victor*. Camden, New Jersey: Victor Talking MachineCompany.
- Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa pana*, 24-35.
- Restrepo, E. (2009). *Escuelas de pensamiento antropologico* . Medellín: Universitaria Claretiana .
- Restrepo, E. (2012). ¿De qué estudios culturales estaos hablando? En *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia* (págs. 151-192). Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores.
- Rivas, S. (1982). prólogo para un anti-libro. En E. E. Mosonyi, *Identidad nacional y culturas populares* (págs. 7-13). Caracas : La enseñanza viva .
- Robertson, R. (2003). Globalizacion: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. En J. C. Monedero, *Cansancio del leviatán: problemas politicos de la mundialización* (págs. 213-242). España : Trotta .
- Rodríguez, M. E. (2012). El bambuco, musica "nacional" de Colombia, entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Instituto de investigación musicológica "Carlos Vega"*, 296-342.

- Rodriguez, M. E. (2012). El bambuco, musica nacional de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Instituto de investigación musicológica Carlos Vega* , 296-342.
- Romero, S. D. (2012). *Luis A. Calvo, su música y su tiempo* . Bogotá : UNAL Departamento de historia .
- Sabogal, J. (1932). *Fusagasugá: historia y geografía* . Bogotá: Imp. del C. de Jesús.
- Sachs , C., & Hornbostel, E. (1914). *Classification of musical instrument*. Braunschwig: Limbach.
- Shepherd, J., & Wicke, P. (1997). *Music and cultural theory*. Cambridge : Polity press.
- Silva, R. (2000). Ondas nacionales la política cultural de la republica liberal y la rediodifusora nacional de Colombia . *Analisis político* , 1-22.
- Silva, R. (2002). *República liberal y cultura popular en Colombia 1930-1946*. Cali: Universidad del Valle, facultad de ciencias sociales y económicas .
- Silva, R. (2005). *Republica liberal, intelectuales y cultura popular en Colombia 1930-1946*. Medellín: La carreta .
- SINIC. (2001). *Sistema nacional de informacion cultural*. Recuperado el 15 de septiembre de 2015, de Sistema nacional de informacion cultural: http://www.sinic.gov.co/sinic/publicaciones/archivos/trompeta_web.pdf
- Stamato, V. (2005). Días de radio. *Credencial Historia*, 3-13.
- Stevenson, R. (1960). *Music research in south american libraries* . Washington : Pan american union.
- Tylor, E. (1975). *La sociedad primitiva* . Madrid : Ayuso .
- Urrutia, M. (1976). La educación y la economía colombiana. *Revista del banco de la república* , 1-17.

- Velandia, R. (1971). *Historia geopolítica de Cundinamarca: departamento, municipios, inspecciones departamentales de policía*. Bogotá: Imprenta departamental Antonio Nariño.
- Vizcaíno, M. (2014). La HJN y la construcción de nación. En *Estado y medios masivos para la educación en Colombia (1929-2004)* (págs. 21-53). Bogotá: Universidad cooperativa de Colombia .
- Wade, P. (2002). *Musica, raza y nación: musica tropical en Colombia* . Bogotá: Vicepresidencia de la república de Colombia.
- Yepes, O. (25 de septiembre de 2016). homenaje a Emilio Sierra Baquero "Rescatando tradición". (P. Rodriguez, Entrevistador)
- Zapata, H. (1962). *Compositores colombianos* . Medellín: Cappel.

ANEXOS

Anexo 1. Entrevista Secretaría de cultura

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES Proyecto de investigación (una mirada cultural a la música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero) Entrevista		
Entrevistado: Luis Alfredo Polanía		Fecha: 19 de noviembre de 2015
Categoría: identidad cultural	Subcategoría: música tradicional popular de Fusagasugá	Objetivo: identificar la perspectiva institucional oficial con respecto a la función y sentido de la rumba criolla de Emilio Sierra en Fusagasugá.
Perfil: funcionario público secretaria de cultura Edad: 38 Profesión: administrador de empresas Cargo: secretario de cultura		
pregunta	respuesta	
1. ¿Cuál es su experiencia profesional y en la secretaria de cultura Fusagasugá?	<p>Bueno primero un saludo especial, contarte que la experiencia profesional como secretario de cultura es muy enriquecedor, yo tengo de profesión administrador de empresas y además tengo estudios en ciencias políticas, en temas ambientales como especialización y ahorita en este momento estoy cursando una maestría en gobierno, finanzas y políticas públicas, es como el ejercicio de la administración se ve inmerso en unas decisiones de temas de tipo cultural, básicamente en años anteriores la cultura se veía distante de lo que era la organización administrativa, como una empresa; hoy hemos traído algunas teorías o algunas formas de hacer administración desde la empresa privada a lo público, que nos ha generado tener hoy unos estándares importantes en el cumplimiento de metas, en tener de una administración más robusta, en tener de una administración contundente, desde el punto de vista de administrador de empresas.</p>	
2. ¿qué acciones se diseñan y aplican en el tema de cultura en Fusagasugá?	<p>Primero el trabajo que se hace importante es al interior en la medida en que tu no tengas organizado tu ambiente laboral, tus espacios físicos, tu programa organizacional va a ser muy difícil vender cultura hacia municipio, entonces lo primero que hicimos fue organizar la casa, hacer un trabajo bien importante en el tema de procesos, de maximizar recursos y sobre todo tomar una decisión importante en temas de inversión en la gente, que quiere decir esto que el presupuesto que nosotros teníamos anteriormente el 50% que hemos tenido la oportunidad de administrar en estos 4</p>	

años que es un promedio de 600.000 millones de pesos anuales, el 50% va para la gente, en maestros, tema administrativo, eso es lo primordial, desde jardinero que no tenía la administración que es un elemento muy importante hasta las personas de seguridad, servicios generales que hacen parte para que la organización interna de la administración cultural tenga esta habilidad, se hicieron una toma de decisiones importantes, una modernización, que fue lo primero que se hizo, Fusagasugá tenía una oficina asesora que dependía de la secretaria de educación y era la que manejaba la cultura, todas las decisiones que se hicieran en términos culturales tendrían que ir a estas instancias, a la secretaria de educación y al despacho del alcalde, en un proceso de modernización que hace parte de nuestra administración pasamos de ser esa jefatura que no tenía ni voz ni voto en el consejo de gobierno, que era invitada exclusivamente a algunos consejos de gobierno, pasamos a ser una secretaria con todas las de la ley, esos nos generó a nosotros mayor movilidad administrativa, mayor peso en las decisiones del municipio, ya somos secretaria, eso quiere decir que vamos a los consejos de gobierno, nos convertimos en una oficina transversal y tocamos temas tanto de gobierno, salud, educación, seguridad la cultura se convierte en esa oficina que gracias a esa modernización nosotros entramos a impregnar toda la ciudad en temas culturales, eso es importante y es clave pasar de una oficina asesora a una secretaria de cultura quiere decir que todo nuestro andamiaje administrativo toma una forma en un organigrama, entonces tenemos un secretario con una parte administrativa y esa parte administrativa tiene dos entes maravillosos que son la parte de apoyo a la gestión de la secretaria como tal en temas administrativos y una parte que es muy importante que es la coordinación tanto académica para las escuelas de formación que es nuestra corona, es nuestra joya aquí, hoy tenemos una organización importante, tenemos grupos funcionales, cada grupo funcional tiene su líder, tanto en bibliotecas como en bellas artes y como en la escuela de música, allí hay todo un aparato organizacional tenemos una oficina de contratación con una persona experta en el tema y tenemos una oficina que es nueva dentro de la administración que es la oficina de patrimonio que se encarga de todo el tema del espacio público en temas patrimoniales, las casonas, todo el tema de infraestructura como el parque Bonet, como la casona Tulipana, la casona Balmoral, la casona de coburgo que son las casonas que están a nuestra disposición como secretaria de cultura.

La rumba criolla es el elemento patrimonial más importante que tiene la ciudad de Fusagasugá, hoy nosotros estamos trabajando para que Fusagasugá se convierta en la casa

<p>3. ¿qué es la rumba criolla?</p>	<p>oficial de la rumba criolla, la rumba criolla si bien es cierto es un aire folclórico que viene de nuestros ancestros de las Antillas de cuba, con un movimiento de rumba que al llegar al interior del país hace esa amalgama con los procesos culturales criollos y se toma la determinación de despertar un nuevo aire folclórico que es la rumba criolla que definitivamente en Fusagasugá tiene su epicentro por una tan sencilla que el maestro Emilio Sierra es oriundo de esta ciudad y parte de la historia de los años 40 y 50 tenemos la posibilidad de que el camino por estas calles, estamos difundiendo un ritmo maravilloso que llevo a todo el mundo, ¿quién no ha bailado que vivan los novios? Es un elemento que hace parte del proceso cultural del centro del país y Fusagasugá hoy es mediante el acuerdo municipal, mediante ordenanza departamental reconocida como el aire folclórico del departamento la rumba criolla. No solamente la rumba criolla en temas de danza sino en temas musicales.</p>
<p>4. ¿Porque resulta tan importante la obra de Emilio sierra y no la de otros compositores e intérpretes de la época?</p>	<p>Claro para Fusagasugá es importante Emilio Sierra por el solo hecho de que vivió en la ciudad de que nació en la ciudad, que tiene su historia en las calles, en las tiendas, en las esquinas de esta ciudad, por eso toma valor importante Emilio sierra, pero también tenemos a Milciades Garavito que es en el Tolima que también fueron compañeros de experiencias culturales, ellos dos, pero Emilio Sierra toma un aire relevante e importancia para Fusagasugá netamente por eso, por el hecho de haber disfrutado esta tierra, como una tierra que definitivamente, anteriormente y todavía seguimos trabajando por eso para que se denomine la tierra grata, Fusagasugá en estos años que usted denomina, es una ciudad que tiene un aire señorial por muchas haciendas, muchas casonas, gente muy prestante de la ciudad venía a pasar sus mejores épocas en esta ciudad, presidentes, escritores y definitivamente Fusagasugá está en la memoria de todos los colombianos como esa tierra grata entonces aquí se hicieron ejemplos de emprendimiento empresarial como expreso bolivariano, como bueno si nos ponemos a mirar la importancia de Fusagasugá en el centro del país en sus comienzos como región es muy importante el valor y el aporte que hace la ciudad.</p>
<p>5. ¿Actualmente quiénes son los principales impulsores del ritmo (rumba criolla)?</p>	<p>Los impulsores más importantes son los niños, las escuelas de formación tenemos semilleros en todos los ítems que trabajamos acá culturalmente, pero especialmente en música y danza y allí tenemos a los rumberitos criollos que son definitivamente ellos quienes están llamados a que esta rumba criolla no muera, ellos disfrutaban mucho el trabajo que se está haciendo con ellos entonces los primeros y los más importantes son los niños, ellos son los llamados en los colegios, en la misma secretaria de cultura que tenemos</p>

<p>6. ¿Para qué se realizan festivales y concursos en torno a la rumba criolla?</p> <p>7. ¿A qué población va dirigido el festival y los certámenes de la rumba criolla?</p> <p>10. Teniendo en cuenta que existen actualmente gustos musicales diversos</p>	<p>alrededor de 400 alumnos en esas dos modalidades tanto en danza como en música y siempre la bandera oficial es la rumba criolla como patrimonio inmaterial de la ciudad.</p> <p>Claro, entonces lo que pasa con los festivales es eso, es ratificar que la rumba criolla se convierte en ese encuentro, que nuestras familias fusagasugueñas tenemos la posibilidad de identificarnos en esos ritmos, en esa vestimenta, es una postura a la alegría, son muchas las historias que se tejen detrás de la rumba criolla, pero normalmente son temas positivos de compadrazgo, de familiaridad y bueno muchas cosas que tiene que trabajar una sociedad para rescatar valores en temas de encuentro, en la medida que nos encontremos en la rumba criolla van a generar unos valores muy importantes para estos niños y lo que va a pasar es que en la ciudad vamos a tener mejores ciudadanos, Eso es lo que nosotros estamos buscando.</p> <p>A todos, nosotros vamos dirigidos y la rumba criolla y el esfuerzo que hacemos van dirigidos a jóvenes, adultos y niños, nosotros hacemos un esfuerzo maravilloso para que no muera la rumba criolla, tanto así que en este momento nosotros en esta administración, logramos generar un icono importante que es el pañuelo de la rumba criolla, es un elemento que tiene que convertirse y debe convertirse en el apoyo institucional e iconográfico de Fusagasugá, si en el sur del país, en el Tolima, en el Huila tenemos el rabo de gallo que es un pañuelo tradicional de una historia también de investigación cultural y folclórica de este lugar de la regiones del sur del país pues en Fusagasugá y en el centro del país también tenemos nuestro pañuelo que estamos posicionando culturalmente para que niños, jóvenes y adultos los tengas en su mejor lugar de su casa y cada vez que haya un evento importante en la ciudad salgaos con ese pañuelo para demostrar que hay una identidad cultural, que nos debemos a unos ancestros al esfuerzo de muchas personas que construyeron esta ciudad y que además de hacer esfuerzos empresariales, institucionales, el esfuerzo cultural es mucho mayor y es más importante puesto que se unen bajo las fibras de ese gen que tenemos allá, que significa vivir en estas tierras.</p> <p>Claro, es de una cosa y de la otra, definitivamente el tema de fortalecer ritmos pasados lo único que busca es no perder el norte, en la medida de que tu sepas de dónde vienes, cuáles han sido tus ancestros, definitivamente dignifica y ratifica cual va ser tu futuro y cuál va a ser tu camino por escoger. Los valores que están inmersos en la rumba criolla son el</p>
--	---

<p>contemporáneos, ¿por qué seguir fortaleciendo un ritmo de siglos pasados y no nuevas tendencias?</p> <p>11. Reflexión frente al sentido de la música de la música tradicional popular para Fusagasugá y para Colombia</p>	<p>amor, el coqueteo, el ser, disfrutar el medio ambiente, las flores, son valores maravillosos, que si usted los mira son netamente constructivos de un buen ciudadano, diferente de pronto de unos movimiento que están es este momento pasando en donde esos valores no parecen por ninguna de estas letras de las canciones, los ritmos de las canciones son un poco más, digamos, incitantes a los choques a la agresión definitivamente si entendemos un poco lo que está pasando con las nuevas tendencia, debemos ratificarnos en nuestra posición de rescatar las propuestas culturales de antaño, como la rumba criolla y lo que podemos hacer y ese es nuestro futuro es mejorarlas y convertirlas a movimientos modernos para que los niños de una u otra forma exista una fusión entre lo moderno y antiguo para que pudiésemos disfrutarlas. Hay un movimiento muy importante en México con todo el tema de las bandas en donde también son bandas que vienen de antaño pero que en este momento están metidos en el corazón de los mexicanos en temas de la rumba entonces aparecen proyectos importantes como el de lila Down, que es una mezcla maravillosa entre lo antiguo y lo moderno y los niños en este momento están disfrutando su contemporaneidad con estos ritmos, en Fusagasugá y con la rumba criolla también debe pasar lo mismo, debemos hacer unas investigaciones, debemos tener la infraestructura en temas de laboratorios culturales para hacer estas propuestas de fusión y generar que la rumba criolla fácilmente llegue a ser un ritmo reconocido como el vallenato o como otros ritmos que son nacionales y que en cualquiera de las rumbas las bailan los jóvenes, los adultos y los niños, ratificando que definitivamente di tenemos un ancestro pero que definitivamente no estamos distantes a convertirlos un poco a ritmos modernos, eso puede pasar con la rumba criolla y seguramente eso va a pasar.</p> <p>Es importante conectarnos con las membranas más internas del corazón y del alma y eso solamente lo podemos hacer con un alo que tienen todas las personas digámoslo podría ser de energía y que definitivamente y que definitivamente la música hace parte importante, la música es matemática es perfecta si? Y la matemática definitivamente hace parte del origen de la modernidad, del origen del conocimiento entonces haciendo una transpolación en el tema de lo que significa la música de antaño en temas del futuro es muy importante que estos ritmos salgan y sean como una excusa de encuentro, es básicamente eso, podemos hablar diferentes idiomas, diferentes estratos, diferentes posiciones políticas, económicas pero alrededor de una muy buena rumba criolla muy bien interpretada todos salimos a bailar y todos salimos a encontrarnos y de pronto nos abrazamos y eso genera procesos de educación cívica, la música nos puede ayudar en</p>
--	---

	<p>eso, dentro de su perfección matemática al final lo que ella pudiese ayudar es a construir buenos ciudadanos, ciudadanos que sean más sensibles, que gusten más del medio ambiente, que sepan reír y sepan abrazar, la música encierra el coqueteo, encierra cosas maravillosas, el cortejar, cortejar una mujer o viceversa que son cosas que si tú las ves son netamente constructivas, eso es importante y por eso cuantas veces queramos nosotros vamos a seguir trabajando por el folclor y ratificarlo de una manera muy importante en la toma de decisiones y sobre todo en la construcción de políticas públicas, Fusagasugá hoy se vislumbra como una ciudad en donde el elemento cultural fue y es muy importante y en la toma de decisiones de gobierno el tema cultural debe estar inmerso en todas estas decisiones que van a generarle a los niños, los jóvenes y adultos , es bienestar, eso es lo único que nosotros estamos buscando, apoyando y rescatando estos elementos culturales, hay personas que distan mucho de lo que significa la importancia del esfuerzo que hay en el tema de la rumba criolla son ortodoxos y definitivamente la ortodoxia en este encuentro cultural o no la invitaría mucho, yo pensaría más importante es llamar a nuestros campesinos, es encontrarnos con ellos, darle la importancia que ellos tienen y definitivamente nuestro gen y tal vez tu y yo nuestros antepasados realmente fueron unos muy buenos campesinos que construyeron este país y en el momento después de un buen trabajo o una buena labor se encontraban en torno a la música y hay era donde se construía el siguiente día en ese encuentro musical, entonces la invitación es a eso, a que hagamos más encuentros culturales hagamos más encuentros musicales, que es allí donde más se está construyendo país.</p>
<p>Observaciones: Luis Alfredo Polanía es administrador de empresas y dentro de su experiencia laboral fue miembro del consejo territorial de planeación del municipio de Fusagasugá y miembro del consejo de ordenamiento de planeación del municipio de Fusagasugá, actualmente dentro de la secretaria de cultura tiene a su cargo programas como: ciudadanos formadores de ciudadanos, cultura ciudadana al parque, semana cultural del municipio de Fusagasugá, las escuelas de formación de la casa de la cultura, imagen de la ciudad, espacio público, casonas y monumentos de Fusagasugá.</p> <p>Elementos observados</p> <p>Donde estaba: nos encontramos en la oficina de la secretaría de cultura ubicada en la casa de cultura.</p> <p>Con quien estaba: durante el desarrollo de la entrevista estuvimos con la asesora de patrimonio Alejandra Ariza y una visitante a esta instancia.</p> <p>Como fue: la búsqueda de esta entrevista no resultó fácil, se pactó un par de semanas antes pero el entrevistado no asistió. Se realizó días después en medio de su trabajo con muchas ocupaciones.</p> <p>Cuando fue: Se realizó el día 19 de noviembre (2015) en horas de la mañana.</p> <p>En qué circunstancias: la situación en la que nos encontramos fue muy espontánea, debido a mi asistencia constante. Sentí en sus respuestas un interés de convencimiento y por qué no auto-convencimiento, una postura que debe ser coherente con su cargo público y funciones con la ciudad.</p>	

Anexo 2. Entrevista cofundador del festival nacional de intérpretes de la rumba criolla.

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES Proyecto de investigación (una mirada cultural a la música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero) Entrevista		
Entrevistado(a): Dídimo cubillos Rivera		Fecha: 10 de noviembre de 2015
Categoría: identidad cultural	Subcategoría:	Objetivo: identificar la perspectiva del interprete y jurado de la rumba criolla
Perfil: cofundador del festival de intérpretes de la rumba criolla. Edad: 73 Profesión: compositor e interprete		
pregunta	respuesta	
1. ¿Qué es la rumba criolla?	1. Bueno, la rumba criolla es una danza que unos dicen que tiene origen cubano, otros origen español, pero en sí, lo criollo, lo que le gusta el pueblo, se lo dio fue Milciades Garavito y Emilio Sierra, de modo que desde ese entonces, que creo que fue como en el año treinta y algo por que en el 42 la rumba criolla estaba en todo su furor, de modo que desde ahí el pueblo la ha venido aceptando, le ha dado la importancia que ha querido y por eso los concursos que se vienen haciendo a nivel nacional pero especialmente en Fusagasugá, donde nació como ya lo dije por Emilio Sierra y Milciades Garavito.	
2. ¿Cuál es la importancia de la rumba criolla para Fusagasugá?	2. Para Fusagasugá es mucha la importancia porque allí nace ella, como ya lo dije por Emilio y Milciades Garavito, la rumba criolla es un ritmo que viene como del joropo, viene como de la caña, yo en si no se esa mescla que Emilio Sierra y Milciades Garavito le dio, la cosa es que gusta al pueblo, el pueblo lo baila, lo brinca, lo salta, como usted quiera mirarlo y entonces desde ahí que la rumba criolla en Fusagasugá sea el ritmo por importancia que tiene de que, como su sucede en aguadas caldas que allá han querido darle al pasillo la importancia de tener un solo ritmo, nosotros queremos hacer con esto en Fusagasugá, darle esa importancia de tener ese ritmo, que en realidad son pocos los pueblos que lo tienen y fuera de eso logramos que por intermedio de la fundación Emilio Sierra para la cultura en el año 94 y bajo la ordenanza 014 la rumba criolla es el himno folclórico del Depto. De Cundinamarca por eso la importancia que tiene para los fusagasugueños, que este ritmo lo llevemos en la sangre y yo le pido a toda la juventud como hasta ahora se ha visto en estos concursos que hemos hecho de rumba criolla, se ha distinguido mucho ese valor que le da a la juventud.	

<p>3. ¿Cuál es la relación entre la rumba criolla y la identidad cultural de Fusagasugá?</p> <p>4. ¿existiendo un número significativo de compositores de la época, porque resulta tan importante Emilio Sierra y su obra?</p> <p>5. ¿Cómo se interpreta la rumba criolla y cuáles son los elementos para evaluar una interpretación de este ritmo?</p> <p>6. ¿Cómo se fundó el festival de la rumba criolla cuáles son sus objetivos?</p>	<p>3. Pues estamos buscando de que la juventud que es el semillero, la acepte como dios manda y eso sea la identidad cultural de nuestro pueblo, puesto que nosotros la llevamos en la sangre y es un ritmo que día por día se ha dejado notar de que le gusta a la juventud y mientras le guste a la juventud pues eso tiene progreso, eso no muere.</p> <p>4. Emilio Sierra es fusagasugueño, Emilio Sierra es un hombre que con su “vivan los novios” y “mañana nos casaremos” le dio la vuelta al mundo son las dos canciones que se hicieron notar más, no sin antes decir que “la loca margarita” y otras tantas son de Milciades Garavito, Milciades Garavito Wheeler que es del Fresno Tolima, porque el papa era Milciades Garavito Sierra, bogotano, entonces no sabemos si de pronto tenían algún parentesco con el maestro Emilio Sierra, tanto que en fresno Tolima también se le rinde homenaje a la rumba criolla.</p> <p>5. Al principio nosotros pensamos que a la rumba criolla había que darle la importancia de las cuerdas, como tú sabes, está la bandola, está el tiple requinto, está el tiple convencional, está la guitarra y otros tantos, pero en vista de que Emilio Sierra no tuvo cuerpo de cuerdas sino que el tubo fue una orquesta, entonces la fundación ha querido que se lleve precisamente la rumba criolla a esos instrumentos que tiene una orquesta, como son los clarinetes, por decirlo así, los vientos, los teclados, la percusión y hemos querido eso, y se le ha visto la trascendencia, mire que en este festival que acaba de pasar me sorprendieron con un oboe, me sorprendieron con un chelo, como también con un clarinete, la vez pasada con piano o sea que si ha gustado eso y sobretodo en la juventud, por que vuelvo y lo digo y me siento muy contento, que la juventud es la que ha impulsado este ritmo y eso me alegra mucho puesto que hay unos que vamos de salida y otros que van entrando, de modo que para Fusagasugá y Colombia y el mundo la rumba criolla tiene que tener su trascendencia como lo ha tenido el pasillo en aguadas caldas.</p> <p>6. Bueno, esto nace de la colaboración de entonces del año 2001, que le diera el alcalde de turno, el Dr. William García, a la fundación Emilio Sierra y a los que conformamos la fundación, como su presidente don Guillermo Gonzales Restrepo, en el caso mío Dídimo cubillos y muchos más de la junta directiva, quisimos que este festival se iniciara, pero al principio porque teníamos el convencimiento de las cuerdas, no se oía sino bandola, tiple, guitarra, percusión menor, pero hoy día como le digo ya llegamos al clarinete, llegamos al saxofón, llegamos a teclados, todo esto que conforma una orquesta, de ahí que la rumba criolla tiene que seguir su camino, para que en Fusagasugá, sus gentes lo defiendan y lo</p>
--	--

<p>7. Reflexión frente a lo que significa la música colombiana para la nación</p>	<p>lleven siempre en su corazón como el ritmo de identidad que pueda tener esta ciudad jardín de Colombia.</p> <p>7. Pues mi reflexión sería, sigamos interpretando los ritmos muy autóctonos nuestros como los tiene la región andina y también aquí ha nacido mucho ritmo aquí hemos tenido folk, polka, hemos tenido caña, sanjuanero, boleros, este es un país que así sea por herencia de los más adelantados hemos venido maquinando estos ritmos y hemos querido dejárselo plasmado en nuestras canciones para un futuro.</p>
<p>Observaciones: Dídimo cubillos nace el Garzón Huila, interprete desde los 7 años, con más de 300 composiciones, inicia con el apoyo de maestros como Cantalicio rojas, José Ignacio Camacho toscano, Luis Alberto Osorio y otros tantos, gran parte de su producción ha sido grabada por reconocidos intérpretes como Silva y villalba, los hermanos Tejada, cesar Briceño, Víctor y Daniel, Luis Ángel muños correa, los hermanos Monje y el grupo Tayara. Ganador de concursos como “el colono de oro” en el Caquetá en el año 90, nombrado “caballero de la orden cruz de oro”, “medalla al mérito ciudad Florencia”, ha sido jurado calificador a nivel nacional, como en los príncipes de la canción en Ibagué y en puerto salgar.</p> <p>Elementos observados</p> <p>Donde estaba: la entrevista tuvo lugar en la casa del maestro Dídimo cubillos, en la sala de invitados, en un ambiente muy navideño y acogedor.</p> <p>Con quien estaba: nos encontrábamos en compañía de su esposa María del Carmen maestra de música y matemáticas y su nieto.</p> <p>Como fue: El desarrollo de la entrevista fue muy cómodo, el maestro se mostró dispuesto a las preguntas, primero comentamos a cerca de las experiencias musicales, luego procedimos a la sesión de preguntas y por ultimo escuchamos su CD titulado “Fusagasugá, mujer que se esconde tras la montaña” y compartimos con su esposa.</p> <p>Cuando fue: Se realizó el día 10 de noviembre (2015) en horas de la tarde, día escogido por su delicada condición de salud, era un espacio disponible para realizar la entrevista con tranquilidad.</p> <p>En qué circunstancias: se logró acordar este espacio, por las condiciones de tiempo y salud me traslade a su lugar de residencia, ya tenía conocimiento de su construcción musical y llegue allí gracias a amigos en común del campo musical de Fusagasugá.</p>	

<p>3. ¿qué importancia tiene la rumba criolla para la identidad cultural de Fusagasugá?</p>	<p>ritmos que no son de nuestro país para darle nuevos calores y nuevos matices a lo que es la rumba criolla.</p> <p>3.Nosotros como fusagasugueños lo único que tenemos en cuanto a música de nosotros, propia, es por el maestro Emilio Sierra, y definitivamente es la rumba criolla, debemos ser un poco regionalistas con lo nuestro para fortalecerlo, en lugar de tocar en muchas ocasiones aires de afuera cuando se hacen de pronto eventos culturales, deberíamos promover más bien las obras que el maestro nos ha dejado, y no solamente él sino otros artistas que también nos han dejado rumbas criollas bien bonitas, ¿qué debemos hacer? debemos seguir potenciando el festival nacional de rumba criolla que tenemos aquí en Fusagasugá que ya lleva unos años prolongándose, seguir creando espacios de cultural donde se formen pequeños niños semilla, para crear espacios de identidad, que se va una generación musical pero viene otra en camino que posiblemente va a seguir fortaleciendo o impulsando lo que es para nosotros nuestro folclor, la rumba criolla.</p>
<p>Observaciones</p> <p>Donde estaba: la entrevista se realizó en el homenaje a Emilio sierra Baquero “rescatando tradición”</p> <p>Con quien estaba: con su grupo de interpretación musical</p> <p>Como fue: su grupo de música es encargado de la apertura del evento, luego dispone de unos minutos para la entrevista de manera muy amable</p> <p>Cuando fue: Se realizó el día 25 de septiembre de este año (2016) en horas de la tarde,</p> <p>En qué circunstancias: no fue posible profundizar en la entrevista debido al fuerte sol y a su disponibilidad de tiempo, fue necesario sintetizar las preguntas para poder obtener información de importancia para la investigación.</p>	

Anexo 4. Entrevista organizador homenaje Emilio Sierra “rescatando tradición”

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA		
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES		
Proyecto de investigación (una mirada cultural a la música tradicional popular de Emilio Sierra Baquero)		
Entrevista		
Entrevistado(a): Oscar Yepes		Fecha: 25 de septiembre 2016
Categoría: identidad cultural	Subcategoría:	Objetivo: conocer el objetivo del homenaje por parte del sector privado
Perfil: organizador homenaje a Emilio Sierra “rescatando tradición”		
Edad: 35		
Profesión: comerciante		
pregunta	respuesta	
1 ¿cuál es el objetivo de realizar un homenaje en conmemoración a Emilio sierra y a la rumba criolla?	1. bueno realmente, acá el motivo es simplemente porque pues la verdad nos han atropellado mucho con nuestra cultura, con nuestra idiosincrasia, con todas las costumbres que nosotros tenemos, las costumbres que nuestros abuelos nos dejaron, las quieren simplemente terminar y no hay que permitirlo, como fusagasugueño no lo voy a permitir.	
2¿.porque la iniciativa privada promueva este tipo de eventos?	2. en esta cuestión ya uno, como metido en el cuento, vemos por lo menos la prisa que tiene la gente de unirse a nosotros en el sentido de rescatar toda esta cultura, en esta ocasión el comercio, verdaderamente nosotros estamos asombrados como quieren colaborar y realmente es el comienzo de grandes eventos que vamos a hacer de ahora en adelante.	
	3. pues nos toca rescatarla, sinceramente pues las administraciones se han de pronto puesto de acuerdo para terminar todas estas cuestiones y verdaderamente acá la cultura como vemos en este evento, sobresale y todos los chicos todos los colegios, los adultos mayores , los niños, todos quieren participar y pues es muy triste que uno vaya a una casa de la cultura y uno va a tocar la puerta y pues realmente se la cierran y ese es el resultado y de pronto la forma de decir no más,	

<p>3. ¿cuál considera usted es la identidad cultural de Fusagasugá?</p>	<p>no nos van a atropellar más y estamos de frente por Fusagasugá y nuestra cultura.</p>
<p>Observaciones</p> <p>Donde estaba: la entrevista se realizó durante el homenaje a Emilio sierra Baquero “rescatando tradición” en la plaza central de Fusagasugá.</p> <p>Con quien estaba: reunido con el equipo organizador del evento</p> <p>Como fue: fue complicado poder sacar un espacio para realizar la entrevista, el intentaba coordinar, sonido, refrigerios, agrupaciones y otras actividades entonces me pidió fuera concreta.</p> <p>Cuando fue: Se realizó el día 25 de septiembre de este año (2016) en horas de la tarde.</p> <p>En qué circunstancias: tuve la oportunidad de ingresar a la parte interna de la carpa con los organizadores, muy amablemente acepto la invitación a la entrevista, pero por su carga de actividades pidió rapidez.</p>	

Anexo 5. Partitura que vivan los novios

QUE VIVAN LOS NOVIOS*Rumba Criolla**Emilio Sierra Baquero**Transcripción: A P R*

A G D7 D7 G G D7 D7 G

9 G7 C C G G D7 D7 G

B G D7 D7 G G D7 D7 G

25 G D7 D7 G G D7 D7 G **D.S. al Coda**

33 G D7 D7 G G D7 D7 G
 Que vi van los no vios ___ vi va la le gri a ___ que yo mei rea ho ra ___ con la ne gra mi a ___

41 G7 C C G G D7 D7 G
 pues por mi ne gri ta ___ yo se re fe li iz a lla en la ca si ta don de les pe ra su por ve ni ir

49 G D7 D7 G
 Por que sus o ros re fle jan la lla main fi ni ra de la le gri a ___
 Por que tus la bios es con den la miel es qui si ta que da la vi da ___

53 G D7 D7 G **D.C. al Fine** **Fine**
 ay ne gri ta mi a de mi co ra zo on
 ay ne gra que ri da tue res mil u sio on

Anexo 6. Partitura Pim Pam Pum

PIM PAM PUM

Rumba Criolla

Emilio Sierra Baquero

Transcripción: A P R

A

C C C G7 G7 G7 G7 C

9 C C C7 F F C

15 G7 C F C G7 C Cm

B

Cm G7 Cm Cm G7 G7 G7 G7 G7

Pim pam pum es la rum ba que ba i lo yo pim pam pum ven gan co pas y mas de li

Cm Cm G7 Cm Cm G7 G7 G7 G7 G7 Cm C

29 cor. Pim pam pum hay que lin da ques tas mi a mor pi pam pum es ta rum ba me da e mo cion

39 C C C G7 G7

44 G7 G7 C C C C7 F

51 F C G7 C F C G7 C **Fine** C

Anexo 7. Partitura A juerguiar tocan

A GUERGUIAR TOCAN

Rumba Criolla

Emilio Sierra Baquero

Transcripción: A P R

A

Gm Gm Gm D7

5 D7 D7 D7 Gm

9 Gm Gm G7 Cm

13 Cm Gm D7 Gm

B

G G D7 D7 D7 D7 G G

A Bail guer guiar to can mu jer que ri da
Bail le mos jun tos con a le gri a

25 G G D7 D7 D7 D7 G G

Man de seun tra go vi ne di ta mi a
Quie roun be si to ni ta mi a

33 G G D7 D7 D7 D7 G G

41 D7 2. D.C. al Coda y Fine Fine G

Anexo 8. Matriz de caracterización musical Que vivan los novios

MATRIZ DE CARACTERIZACION MUSICAL						
Canción: QUE VIVAN LOS NOVIOS						
Letra	Elementos musicales					Taxonomía instrumental
	Ritmo	Melodía	Armonía	textura	Timbre	
<p>A1 Que vivan los novios Viva la alegría Que yo me iré ahora con la negra mía</p> <p>A2 Pues con mi negrita Yo seré feliz Allá en la casita donde le espera su porvenir</p> <p>B1 Porque sus labios (ojos) refleja La llama infinita de la alegría Ay negrita mía de mi corazón</p> <p>B2 Porque en sus labios se esconde la miel exquisita que da la vida Ay negra querida Tu eres mi ilusión</p>	2/4	Instrumental A1-A2 A1-A2 B1-B2 B1-B2	Tonalidad G (mayor)	Homofonía (una línea melódica acompañada por acordes)	Tipo Cordófono percutado por mecanismo de teclado Material sonoro madera	piano
		B1-B2-B2f Vocal A1-A2 B1-B2 Instrumental B1-B2 A1-A2	Tónica G		Tipo Cordófono frotado por un arco Material sonoro madera	Violín
		Vocal A1-A2 B1-B2 Instrumental B1-B2-B2f	Dominante D / D7		Tipo Cordófono frotado por un arco Material sonoro madera	Contrabajo
			Subdominante C		Tipo Aerófono de embocadura Material sonoro metales	Trompeta
					Tipo Idiófono de golpe raspado Material sonoro hueso	Carraca
					Arreglo vocal	Silbido (vocal)
					Tenor ligero	voz
		Observaciones: Audio original 78RPM				

Anexo 9. Matriz de caracterización musical Pim pam pum

MATRIZ DE CARACTERIZACION MUSICAL						
Canción: PIMPAMPUM						
letra	Elementos musicales					Taxonomía instrumental
	Rítmico	Melodía	Armonía	textura	Timbre	
A instrumental						
B Pim pam pum Es la rumba que bailo yo Pim pam pum Vengan copas y más licor Pim pam pun Ay que linda que estas mi amor Pim pam pum Esta rumba me da emoción	2/4	Instrum A-A	Tonalidad C (mayor)	Homofónica (una línea melódica acompañada por acordes)	Tipo Cordófono percutido por mecanismo de teclado	Piano
		Vocal B	Tónica C/ Cm		Material sonoro madera	
		Instrum A-A	Dominante G7		Tipo Cordófono frotado por un arco	Violín
		Vocal B			Material sonoro madera	
		Instrum A	Subdominante F		Tipo Cordófono frotado por un arco	Contrabajo
					Material sonoro madera	
					Tipo Aerófono de embocadura	Trompeta
					Material sonoro metales	
		Tipo Idiófono de golpe raspado	Carraca			
		Material sonoro hueso				
		Tipo Idiófono de golpe directo	Tambores (conga)			
		Material sonoro Madera y parche de cuero				
		Tipo Idiófono de golpe de entrechoque	Cucharas			
		Material sonoro madera				
		Tenor ligero	Voz masculina/femenina			
		Mezzo soprano				

Anexo 10. Matriz de caracterización musical A juerguiar tocan

MATRIZ DE CARACTERIZACION MUSICAL							
Canción: A JUERGUIAR TOCAN							
letra	Elementos musicales					Taxonomía instrumental	
	Ritmo	Melodía	Armonía	Textura	Timbre		
A instrumental	2/4	Instrum	Tonalidad	Homofonía (una línea melódica acompañada por acordes)	Tipo Cordófono percutido por mecanismo de teclado	Piano	
B A juerguiar tocan		Vocal	G (menor)		Material sonoro madera		
Mujer querida		Instrum	Tónica		Cordófono frotado por un arco	Material sonoro madera	Violín
Mándeme un trago		B	Gm				
Vidita mía		Vocal	Dominate		Cordófono frotado por un arco	Material sonoro madera	Contrabajo
*Bailemos juntos		B	D7				
En alegría		A-A	Subdominante		Aerófono de embocadura	Material sonoro metales	Trompeta
Quiero un besito	Vocal	Cm					
Nenita mía	B		Aerófono de embocadura	Material sonoro metales	Flauta		
				Tenor ligero	Voz		

Observaciones: Audio original 78RPM

Anexo 11. Analfabetismo en la población adulta entre 1930-1940

