

Nostalgias de un relato: *Las cien canciones más bellas de Colombia*. Canon, nostalgia y hegemonía en la música popular colombiana

Recibido: 17/01/2025 | Revisado: 05/12/2025 | Aceptado: 27/02/2026

DOI: [10.17230/co-herencia.23.44.8232](https://doi.org/10.17230/co-herencia.23.44.8232)

Óscar Andrés Hernández Salgar*

oscar.hernandez@javeriana.edu.co

Resumen

Una de las personas más influyentes en la historia de la música popular colombiana del siglo XX fue Hernán Restrepo Duque, folclorista, ejecutivo de la industria discográfica, y autor de textos como *A mí cánteme un bambuco* (1986) o *Lo que cuentan las canciones* (1971). En 1991, a raíz de un evento que tuvo mucho cubrimiento mediático, Restrepo publicó un texto titulado *Las cien mejores canciones de la música colombiana y sus autores*. Allí se presenta un listado de canciones que fue la base para la colección de cinco CD que tuvieron una gran influencia en la definición de un canon de la música popular colombiana y han servido como punto de partida para revisiones influyentes sobre el tema. Este artículo presenta un análisis de estas canciones con el fin de mostrar que su selección, por un lado, reproduce un relato de nación que había sido hegemónico desde el siglo XIX –en especial en la región andina–; pero, por otro lado, por el momento de su aparición, constituye también una resistencia a la forma en la que dicho relato estaba entrando en crisis a finales del siglo XX. El hecho de que la canonización de estas canciones coincida en el mismo año con la promulgación de una nueva Constitución política abre la puerta para examinar de qué manera las expresiones culturales pueden acompañar, pero también resistir procesos socio-políticos, no solo desde su adecuación al discurso o a lo pedagógico, sino también desde diferentes formas de narrar, es decir, de darle vida a un relato a través de formas intermediales de construcción de cultura.

Palabras clave: Música popular colombiana, construcción de canon, identidad nacional, Hernán Restrepo Duque, historia cultural, discurso, hegemonía, intermedialidad.

* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá- Colombia. ORCID: 0000-0003-4041-434X



Nostalgia for a Narrative: *The 100 Most Beautiful Songs of Colombia*. Canon, Nostalgia, and Hegemony in Colombian Popular Music

Abstract

One of the most influential figures in the history of 20th-century Colombian popular music was Hernán Restrepo Duque—a folklorist, record industry executive, and author of works such as *A mí cánteme un bambuco* (1986) and *Lo que cuentan las canciones* (1971). In 1991, following a high-profile media event, Restrepo published *Las cien mejores canciones de la música colombiana y sus autores*. This publication presented a song list that served as the foundation for a five-CD collection, which significantly influenced the definition of a Colombian popular music canon and has acted as a benchmark for subsequent revisions on the subject. This article analyzes these songs to demonstrate that their selection, on the one hand, reproduces a national narrative that had been hegemonic since the 19th century—particularly centered in the Andean region. On the other hand, due to the timing of its release, it also represents a form of resistance to the crisis this narrative faced at the end of the 20th century. The fact that the canonization of these songs coincided with the promulgation of the 1991 Political Constitution allows for an examination of how cultural expressions can both accompany and resist socio-political processes, not only through discursive or pedagogical alignment but also through diverse modes of storytelling—namely, giving life to a narrative through intermedial forms of cultural construction.

Keywords: Colombian popular music, canon formation, national identity, Hernán Restrepo Duque, cultural history, discourse, hegemony, intermediality.

1. ¿Las cien canciones más bellas de Colombia?

Entre el 1.º de abril y el 3 de junio de 1991 se realizó el II Encuentro con la Música Colombiana, un evento organizado por RCN (Radio Cadena Nacional de Colombia) y Sonolux, una de las principales casas disqueras del país, de propiedad del mismo grupo empresarial dueño de RCN (el del empresario Carlos Ardila Lülle). Este encuentro consistía en una serie de conciertos y programas de difusión radial, centrados en cien canciones de diferentes géneros de música popular colombiana. En cada concierto se escogían las diez canciones favoritas de los asistentes. En la última fecha, el 3 de junio, con el público reunido en el Coliseo el Campín de Bogotá, y tras un concierto de siete horas se dieron a conocer los resultados de las veinte canciones “más bellas”, y finalmente de la ganadora.

Según las reseñas publicadas en el diario *El Tiempo* los conciertos eran toda una explosión de nacionalismo. El corresponsal Germán Blanco escribía el 5 de junio de ese año:

Los casi 11 000 aficionados que asistieron al coliseo El Campín, entonaron más con el alma que con la garganta el “Ay, qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano”. No hubo, con seguridad, uno solo de los fervorosos espectadores que se quedara ni sentado ni en silencio. Esa experiencia gratificante de transmitirle a la piel la felicidad del espíritu, cobijó a todo mundo. Y tres minutos más tarde, cuando se escucharon las primeras notas musicales del Himno Nacional, la pesada estructura del coliseo pareció resentirse. Quien escribe, después de haberlo escuchado mil veces en muchos recintos deportivos, jamás sintió tanto sentimiento y tanta esperanza juntos. Hombres y mujeres no pudieron aguantar ese par de lágrimas que brotan como símbolo inequívoco de felicidad (Blanco, 1991, párrs. 1-2).

Es interesante que esta nota haga referencia a la canción “Soy colombiano” de Rafael Godoy, ya que esta era para muchos la favorita y segura ganadora –de hecho, la frase “Ay qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano”, estaba escrita en un gran letrero debajo de la tarima–. Sin embargo, la ganadora fue el vals “El camino de la vida”, de Héctor Ochoa. La razón de este fallo la da Jaime Rico Salazar al recordar lo que sucedió en un evento en Medellín que cerraba el II Encuentro con la Música Colombiana:

No hubo ninguna elección popular de la canción. El fallo lo tenían preparado RCN, Sonolux y el Dr. Alberto Upegui, y por supuesto Hernán Restrepo Duque habría señalado el orden que debían llevar las canciones. Con días de anterioridad en Sonolux habían tenido tiempo de producir unos *paquetacos* con 100 canciones y estaban listos para venderse, y ya estaba “El camino de la vida” como primera canción. El negocio fue de millones con la venta de esos CD (J. Rico Salazar, comunicación personal, enero 21, 2016).

En efecto, el *momentum* generado por el evento y su difusión en medios fue aprovechado por Sonolux y RCN para compilar una colección de cinco discos con las cien canciones escogidas que llegaría a tener siete reediciones hasta 2007. Además de los discos, del evento salió el libro *Las cien mejores canciones de la música colombiana y sus autores*, de Hernán Restrepo Duque (1991), quien fue el responsable de seleccionar las canciones y darles un orden de importancia.

Antes de estos eventos, muchas otras empresas habían realizado compilaciones de música popular de distintos géneros y esa dinámica se siguió presentando con posterioridad a 1991. Sin embargo, este listado es particular por varias razones de peso. En primer lugar, hay que mencionar la gran difusión que tuvieron tanto el II Encuentro de la Música Colombiana como la compilación, por ser la iniciativa de un grupo empresarial que para ese momento controlaba una parte significativa de los medios masivos en Colombia.

En segundo lugar está el nivel de aceptación que esta clasificación logró entre los mismos músicos. A manera de ejemplo, algunos compositores e intérpretes mencionan todavía como un logro el haber sido incluidos en *Las cien canciones más bellas de Colombia*. En la entrada de Wikipedia de la orquesta los Black Star se destaca que varios de sus éxitos fueron incluidos dentro de dicha compilación.¹ De igual manera, a raíz de un homenaje a Lucho Bermúdez en 2012, el diario *El Nuevo Siglo* justificaba el legado del compositor porque seis de sus canciones “pertenecen a las 100 canciones más bellas de Colombia: *Colombia Tierra Querida, Salsipuedes, San Fernando, Carmen de Bolívar, Danza Negra, Te busco*” (El Nuevo Siglo, 2012, párr. 5).

Ejemplos similares se pueden encontrar todavía con varios de los músicos incluidos en la compilación. Lo interesante es que en muchas de estas reivindicaciones no se menciona al II Encuentro, ni a RCN y Sonolux, y mucho menos a Hernán Restrepo Duque. Por el contrario, los músicos asumen de manera conveniente este listado como una clasificación “objetiva” y definitiva, y así lo presentan a su público. Por estas razones, un académico como Egberto Bermúdez no duda en afirmar que, al lado de otras compilaciones, como la que hizo Jorge Añez en los años 50, o la que haría posteriormente Jaime Rico Salazar, esta es la que tiene una mayor importancia desde el punto de vista histórico (Bermúdez, 2008, p. 172). Se trata de una canonización que hacia finales del siglo XX y principios del XXI fue acogida y respetada por la industria, los músicos y una gran parte del campo musical como la muestra más representativa de la música popular colombiana.

¹ Entrada disponible en este enlace: <https://n9.cl/54ehx>.

2. Hernán Restrepo Duque

Restrepo Duque nació en 1927. En 1946 empezó a escribir columnas sobre música y toros en el diario *El Colombiano* de Medellín, y poco tiempo después colaboró para la revista *Micro*, que tenía en su cabezote la frase: “Un semanario para agitar el ambiente radial y artístico de Colombia” (Restrepo Gil, 2012, p. 47).² Después, en 1948, Restrepo Duque empezó a colaborar para el diario *El Espectador*, donde se dio a conocer a nivel nacional. En 1952 inició su programa *Radiolente* en la emisora *La Voz de Antioquia*, desde donde comentaba novedades, promocionaba a los nuevos sellos disqueros y condenaba a la gloria o al olvido a los artistas que circulaban en Medellín. Esta labor le sirvió para ser contratado en 1953 como jefe de propaganda de Sonolux. Allí hizo equipo con músicos como Luis Uribe Bueno y Jaime Llano González, con quienes lideraría la producción de música popular colombiana en este sello hasta los años 70.

En los años 50, ante la prohibición para importar discos –derivada de las políticas de sustitución de importaciones adoptadas en la posguerra–, Restrepo Duque le sugirió a Sonolux que grabaran versiones locales de los éxitos internacionales. Restrepo escogía un éxito de Lucho Gatica, Raúl Shaw Moreno o algún otro cantante extranjero, lo sintonizaba a través de alguna señal de radio, Uribe Bueno hacía el arreglo y en poco tiempo tenían una producción similar. Este ejercicio le permitió tener un conocimiento profundo de lo que sonaba en el continente, pero sobre todo un poder ascendente como promotor de artistas (Restrepo Gil, 2012, p. 91).

En 1958 Restrepo Duque asumió la dirección artística de la marca RCA Victor, cuya representación para Colombia era manejada por Sonolux. Desde allí pudo recuperar grabaciones antiguas importantes de artistas colombianos. En 1974 se retiró de Sonolux y creó el sello Preludio, con el cual dio rienda suelta, hasta el final de su vida en 1991, a su gusto por “recuperar, volver a lanzar y darle nueva vida a cosas que están a punto de ser olvidadas” (Restrepo Gil, 2012, p. 100). En esta etapa pudo salvar financieramente a su empresa, gracias a los “prensajes especiales” que se hacían por encargo de grandes empresas para ciertas ocasiones y que Restrepo

² Desde esta revista se había emprendido en 1945 una campaña para “rescatar” la música colombiana bajo la idea de que un gusto por lo nacional favorecería el consumo de productos de la industria local, que había sido golpeada por la guerra (Hernández, 2016, p. 158; Santamaría, 2006, p. 90).

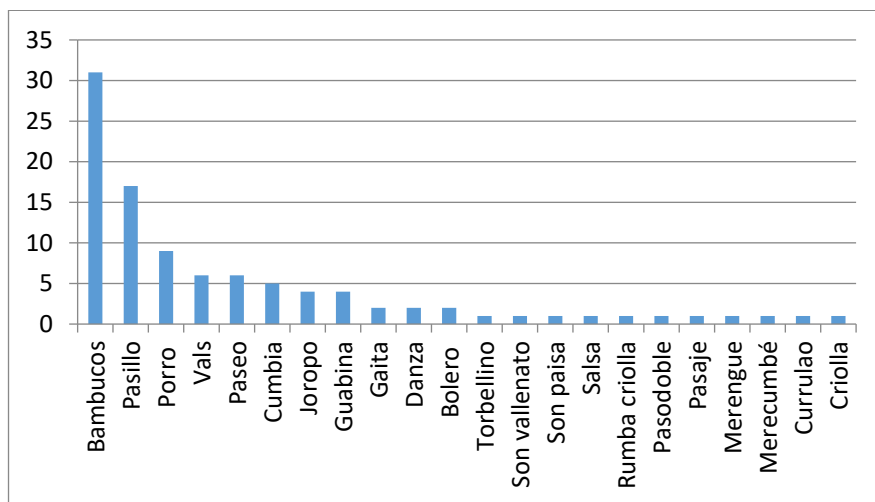
conseguía gracias a sus múltiples vínculos con la industria antioqueña. En paralelo, escribió varios libros entre los que se encuentran referentes obligados para la historia de la música popular colombiana, como *A mí cánteme un bambuco* (1986) o *Lo que cuentan las canciones* (1971).

En resumen, se puede afirmar que Restrepo Duque, con su arraigado nacionalismo, su visión de mercado y su gusto por las “canciones viejas”, fue uno de los principales dinamizadores de la industria fonográfica de Medellín, lo cual le dio una posición privilegiada dentro del campo musical colombiano. Este breve perfil biográfico puede servir como punto de partida para entender las características de las canciones incluidas en el listado de *Las cien canciones más bellas de Colombia* para el II Encuentro con la Música Colombiana de 1991.

3. Descripción general del corpus

En este listado se encuentran canciones de diversos géneros, regiones y momentos históricos. Sin embargo, hay un predominio indiscutible de bambucos (31) y pasillos (17). Al mismo tiempo, once de los géneros incluidos corresponden a una sola pieza dentro de la colección, como se puede ver en la figura 1.

Figura 1. Distribución de canciones por géneros



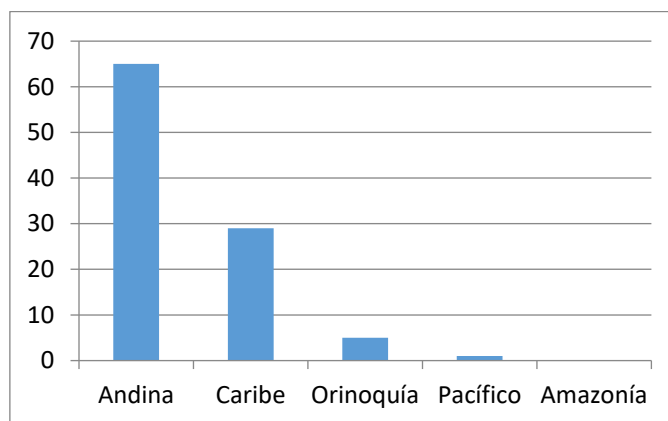
Es clave resaltar que la selección de estas canciones se dio en un momento en el que la audición de bambucos y pasillos estaba ya confinada principalmente a espacios y escenarios destinados a la escenificación de lo nacional con una mirada folclorizante y patrimonial. Es decir, desde la década de los 60 comenzó un declive progresivo tanto en la producción como en el consumo de música andina colombiana

grabada, y ya para inicios de los años 90 del siglo XX era muy escasa la práctica cotidiana y espontánea de estos géneros.

Como excepciones a esa tendencia se pueden mencionar algunos lugares cercanos a la dinámica de festivales consolidados –como la influencia del Festival del Mono Núñez en Ginebra, Valle, o del Festivalito Ritoqueño en Santander–. Sin embargo, estos núcleos de producción y consumo eran minoritarios en 1991 y todavía no se había producido un movimiento de renovación como el que vendría en las décadas siguientes con la etiqueta de “Nuevas músicas colombianas”. Por estas razones, tanto el énfasis en estos géneros, como la vocación explícitamente nacionalista del evento y el tono general en la escritura de los textos del libro de Restrepo Duque y de la publicidad del evento, dan cuenta de una campaña nostálgica por recuperar las músicas “nacionales” desde una visión centrada en las músicas andinas. Esto es especialmente llamativo si se tiene en cuenta que para inicios de los años noventa los géneros más populares en buena parte del país eran –por mucho– la salsa y el vallenato (Ochoa, 2013; Santamaría *et al.*, 2020).

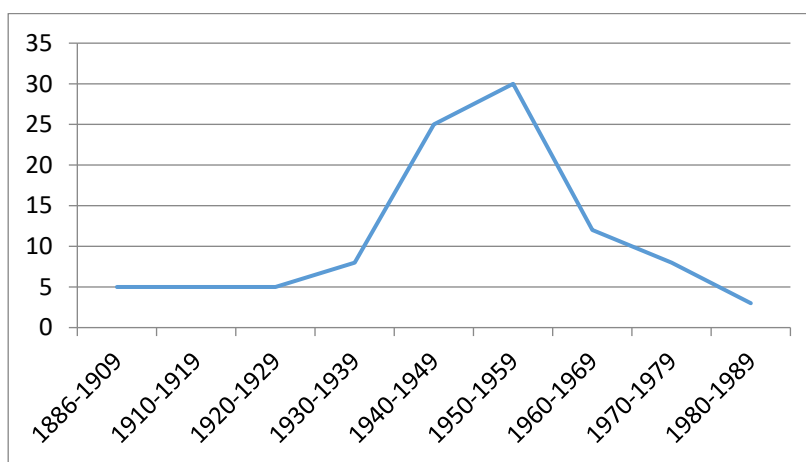
Lo anterior puede apreciarse con más claridad dándole una mirada a la distribución de las canciones según la región de la que proceden (figura 2). La presencia mayoritaria de canciones de la región andina muestra que, aún en ese momento, para las personas involucradas en la selección (y en el II Encuentro de música nacional) todavía había una sinonimia tácita entre música colombiana y música andina colombiana, esto a pesar de que desde mediados de siglo se había venido presentando un desplazamiento de las músicas andinas por parte de las músicas de la Costa Caribe como el porro y la cumbia, como representaciones privilegiadas de la nacionalidad musical (Hernández, 2016; Wade, 2002).

Figura 2. *Distribución de canciones por región*



Por otro lado, como se muestra en la figura 3, en el repertorio hay una concentración de canciones en las décadas de 1940 y 1950. Este dato es relevante porque esos fueron los años en los que Restrepo Duque tuvo una mayor centralidad dentro de la industria discográfica. Esta distribución permite notar que la selección está concentrada en una “época de oro” en la cual un equipo de personas ligado a un número reducido de empresas lideró buena parte de la producción discográfica de música popular colombiana.

Figura 3. *Distribución de canciones por décadas*



4. Sofisticación, raza y centralismo

La concentración temporal y geográfica de este repertorio está también ligada al predominio de ciertas características musicales. De las canciones de la región andina, un 66 % está en tonalidad menor. En las canciones de la región Caribe, este porcentaje desciende a 40 %. Aunque no es una diferencia abrumadora, contribuye a reforzar el mito –predominante durante el siglo XX– de que las músicas del Caribe son alegres y las músicas andinas son más “oscuras y tristes” (Hernández, 2016).

Pero una diferencia musical más sustancial se puede encontrar en el uso de la armonía. De las 65 canciones de la región andina solo una se limita a utilizar dos funciones armónicas (tónica y dominante), mientras que en las músicas del Caribe, esta proporción sube a 41 % (doce canciones). Al mismo tiempo, 87 % de las canciones de la región andina hacen uso de alguna dominante secundaria, algo que solo ocurre en 30 % de las canciones de la costa Caribe.

Lo que esto sugiere en general es que las canciones de la región andina incluidas en la colección muestran un discurso armónico más elaborado, rasgo que suele corresponder a la producción de compositores urbanos, dirigida a contextos de escucha no bailables. En efecto, la excepción que confirma esta tendencia es la única canción andina del listado que usa solamente tónica y dominante: “Que vivan los novios”, una rumba criolla hecha para bailar. En el resto del corpus hay una preferencia por canciones andinas compuestas para ser escuchadas –no bailadas–, sofisticadas en la música y las letras y adaptadas a contextos urbanos. Es llamativa la coincidencia de estas características con algunos criterios de valor que el compositor Jorge Añez planteaba de manera explícita cuarenta años antes en su libro *Canciones y recuerdos*. Allí dice:

No hay diferencia más palpable que la que existe entre la poesía romántico-sentimental de un bambuco, a las letras triviales de una rumba, de una cumbia o cumbiamba, de un porro, de un merengue, de un afro o de una conga. Los textos en que se han inspirado nuestros músicos para escribir el bambuco los constituyen poemas de la más alta esencia espiritual [...]: *Ibaguereña, por verte crucé la pampa y la cima / enséñame tus bambucos con que se sufre y se goza / que en ti la llama dorada de los ensueños retoza / como el sol en los cristales del nevado del Tolima*. En cambio, las letras de las canciones de la raza de color son de este tenor: *¡Ay mama Iné / Ay mama Iné / todo lo negro / tomamo café!* (Añez, 1951, p. 39).

Aunque este fragmento se refiere a las letras y no a los usos de la armonía, sí da una idea de la relación entre la sofisticación, la blancura y la cercanía a estilos europeos y su importancia como índices de una “calidad superior”. En este, como en muchos otros ejemplos, se puede ver que para algunas personas influyentes a mediados de siglo los criterios de valoración estética tendían a alinearse fácilmente con relaciones de poder racializadas. Si bien no hay evidencia para afirmar que Restrepo Duque exhibiera en 1991 prejuicios raciales de la misma forma que Jorge Añez en 1951, el hecho de que su selección favorezca ciertos usos de la armonía, las letras y los ritmos, corresponde con una valoración que hereda criterios similares a los de Añez: del lado de los Andes, la sofisticación, la corrección en el lenguaje y la imitación de cánones europeos; del lado del Caribe, la sencillez y la espontaneidad “triviales” propias de la “raza de color”.

Lo más importante de este punto es que los criterios tenidos en cuenta para la selección dejan por fuera una gran cantidad de músicas andinas campesinas, hechas principalmente para bailar, que nunca llegaron a integrarse al aparato de producción y distribución discográfica –bambuco fiestero, torbellino, sanjuanero, rajaleña y otras– y que se caracterizan por ser géneros principalmente bailables, con progresiones y patrones rítmicos repetitivos. Incluso las músicas de la costa Caribe que se incluyen en la selección son aquellas que muestran una mayor elaboración o sofisticación en la música y las letras, como las de Lucho Bermúdez (“Carmen de Bolívar”, “Colombia tierra querida”, “Danza negra”, “Salsipuedes”, “San Fernando”), o algunas pocas canciones que por su masividad y permanencia en el tiempo se volvieron emblemáticas como “Yo me llamo cumbia”, “La pollera colorá” o “Mi cafetal”.

En relación con lo anterior, es importante resaltar que Lucho Bermúdez es una figura que durante los años 40 se asoció al gusto de las clases altas, por el tipo de lugares en los que tocaba su orquesta, por la sofisticación de sus arreglos en formato de *big band* y por construcciones discursivas como la portada de la *Revista Semana* de 1949 en la que aparecía con un corbatín con la leyenda: “Un oligarca del ritmo” (Hernández, 2016, p. 190). Estas características han sido ya ampliamente descritas como parte de un proceso de blanqueamiento que hizo posible que el público del interior se acercara de forma paulatina a las músicas del Caribe sin poner en riesgo su moral (Wade, 2002).

Pero lo interesante de examinar este listado en particular es poder destacar algunas exclusiones que para 1991 eran bastante elocuentes. De este corpus se quedan por fuera géneros que tuvieron un gran alcance comercial durante los años 60 y 70 como el “chucu-chucu” (Los Graduados, Los Hispanos, los Teenagers) o la prolífica producción de los Corraleros del Majagual, así como el vallenato romántico comercial de los años 70 y 80 (como los del Binomio de Oro u Otto Serge). Por supuesto, también quedan por fuera muchas otras músicas tradicionales y campesinas de la costa Atlántica, como el porro de banda, las gaitas, la cumbia de millo, los bailes cantados, la música de tambora, y un largo etcétera.

En relación con el formato instrumental, el timbre más presente es el de la guitarra, en 51 canciones, seguida del tiple, en 45, y del bajo, en 30. Las voces aparecen en forma de duetos en 38 canciones (principalmente duetos masculinos, un formato típico de músicas andinas urbanas); en 30 de las canciones hay voces solistas y en 15 de ellas hay presencia de coros. Los instrumentos de percusión son claramente minoritarios: hay congas en 9 canciones, timbales en 5, batería en 3 y bongós en 2 canciones.

El órgano eléctrico aparece, en cambio, en 11 canciones gracias a la influencia de Jaime Llano González (quien hacía parte del reducido y selecto grupo de músicos que junto con Restrepo Duque comandaban la producción de música colombiana en Sonolux). Como se puede ver, esta distribución muestra que en el corpus se privilegió la música interpretada en formatos de cámara; es decir, música pensada para escuchar, no para bailar, y que exhibía cierta sofisticación en sus materiales sonoros.

En síntesis, una mirada a algunas de las características musicales del material seleccionado permite inferir que Restrepo Duque tuvo una clara inclinación por incluir canciones: (1) urbanas, aunque hablaran de temas campesinos, (2) con armonías complejas y en formatos de cámara, aunque se refirieran a una sencillez idílica, y (3) no bailables, aunque en sus letras mencionaran distintas formas de danza. Estas aparentes contradicciones son plenamente coherentes con la tradición intelectual y artística de un país que estaba acostumbrado a imaginarse a sí mismo desde un lente andino centralista.

La forma en la que dicha costumbre se plasmó en mucha de la producción de música colombiana del siglo XX fue a través de la profusión de canciones compuestas por músicos de ciertas élites urbanas que pintaban escenas campesinas, indígenas e incluso afro con tintes idílicos. Por eso es llamativo que el mismo Restrepo Duque escribiera que

La canción colombiana, en general, no tiene de campestre sino los temas literarios y en algunos casos los giros idiomáticos imitados por los poetas urbanos. Nació en las ciudades. La hicieron los poetas cultos, de moda, o con frecuencia también se recortaban los versos de los semanarios hispanos, aprovechando la inspiración de Villaespesa, Vicente Medina, Juan Ramón Jiménez, Salvador Rueda y otros (Restrepo, 1971, p. 94).

Esta cita, claro, no expresa una crítica a la forma en la que se ha producido la canción colombiana, sino todo lo contrario: es una manera de resaltar el valor que para Restrepo tenía la herencia hispánica, tan importante para el sostenimiento de una visión blanca/mestiza del país, anclada en los principios de la Constitución de 1886. Está claro entonces que la noción de belleza implicada en el título *Las cien canciones más bellas de Colombia* obedece a unos criterios que se alinean con una visión muy concreta y específica del país, de la música, de las letras y de las relaciones sociales.

5. Sobre las letras

Los temas abordados en las letras de las cien canciones se pueden agrupar en tres campos semánticos principales: *amor* (romántico, filial, etcétera) con 31 canciones; *nacionalismo o regionalismo*, con 40 canciones, y *nostalgia o melancolía*, con 35 canciones. Otras pocas canciones se refieren a temas de la vida cotidiana (“La múcura”) o el progreso personal (“Mi cafetal”, “Pachito Eché”). Cabe aclarar que estas categorías no son excluyentes; es decir, hay muchas canciones cuya letra se relaciona con dos de estos tres grandes campos semánticos.

Dentro del campo semántico del amor se encuentran 17 bambucos, 3 paseos, 2 pasillos, 2 joropos, 2 valeses y varios otros géneros con una sola canción. Llama la atención que no hay músicas de la costa Caribe, a excepción del “Merecumbé”, de Pacho Galán. Esta concentración abrumadora en la región andina y específicamente en el bambuco coincide con una visión del amor como una emoción ligada a la poesía y lo poético, que, como vimos en los comentarios citados de Jorge Añez y Restrepo Duque, ocupa un lugar protagónico en la concepción de belleza centralista e hispanofílica de este repertorio.

En el campo semántico del nacionalismo/regionalismo hay una variedad mayor de géneros, o por lo menos una menor concentración en la región andina, con 11 bambucos, 6 porros, 4 joropos, 4 cumbias, 4 paseos, 2 guabinas, y muchos otros géneros que cuentan con una sola canción. Esto es de esperarse pues coincide con la profusión de canciones emblemáticas de diferentes regiones que según Egberto Bermúdez se dio a inicios de la década de 1950, y que coincidió con la necesidad de estimular el consumo interno y fortalecer la industria nacional por la adopción del

modelo de sustitución de importaciones en la posguerra (2008, pp. 194-248). La selección de canciones que funcionan como un símbolo regional es un gesto efectivo para facilitar la identificación con este repertorio por parte de personas de diferentes procedencias. Dentro de estas se ubican también canciones con letras narrativas o costumbristas, que son muy pocas, pero aparecen en relación con una representación regional, como “La custodia de Badillo”.

El tercer grupo es el de las letras relacionadas con emociones como nostalgia o melancolía. De las 35 canciones que entran en este grupo, 31 son de géneros de la región andina. De estas, además, cerca de 60 % de canciones utilizan el gesto cadencial 7-5-4-3 que tiende a asociarse con el tópico musical de melancolía en la música andina colombiana de la primera mitad del siglo XX (Hernández, 2012, 2016). Esto es llamativo porque mucha de la producción de canciones andinas, en especial pasillos y bambucos regionalistas de la segunda mitad del siglo XX, ya no tenían los materiales que permitían hablar de un tópico de melancolía: progresiones con dominantes secundarias, tonalidad menor, correlación con textos de duelo o despecho, pausas rítmicas y cadencia con el gesto melódico 7-5-4-3.

Sin embargo, el que estos materiales tengan tanta centralidad en un listado de canciones elaborado en 1991 quiere decir que las características emocionales que habían sido atribuidas a las músicas andinas urbanas desde principios de siglo seguían formando parte de una representación privilegiada sobre lo andino, en estrecha asociación con lo bello y lo poético de las letras hispanas. En otros textos he argumentado que esta caracterización de las músicas andinas como tristes y melancólicas fue funcional para una visión centralista de país durante las primeras décadas del siglo XX (Hernández, 2016). No obstante, ya para 1991 el país había pasado por una gran transformación emocional favorecida por la transición de las músicas populares andinas a las músicas del Caribe que se dio a partir de la década de 1940. No solo eso: es posible argumentar que la consciencia creciente sobre la enorme diversidad cultural de Colombia, que se hizo evidente en la movilización alrededor del proceso constituyente de ese mismo año, es en parte resultado de esa transformación emocional de varias décadas.

En otras palabras, la idea de un país pluricultural, aunque obedecía en parte a las dinámicas globales del multiculturalismo, tenía en los años 90 una base social y emocional suficientemente importante como para producir un cambio político de gran calado. ¿Cómo explicar entonces la insistencia en defender una representación musical de la nación que se asociaba a todo un conjunto de valores que la sociedad, en su gran mayoría, empezaba a dejar de lado?

6. ¿De la pedagogía a la resistencia?

En otros países de la región, diferentes a Colombia, se acepta a menudo que los Estados nacionales latinoamericanos forjaron en el siglo XX cánones musicales mediante cierto tipo de historias de la música que los legitimaban. Es decir, se asume que han sido los Estados los principales agentes de la construcción de un relato de nación a través de la música (Ochoa, 2013; Wade, 2002). Cuando se habla de Estado en este contexto es fácil imaginar una relación casi jerárquica entre la dirección ideológica de la nación, la construcción de una serie de discursos sobre lo nacional de los cuales formarían parte ciertos conjuntos de producción musical, su diseminación a través del sistema educativo y los medios masivos, y finalmente su apropiación como parte de la identidad nacional.

Algo interesante en el caso colombiano es que el Estado ha tenido un papel mínimo, si no inocuo, en la construcción de una nacionalidad musical. Como muestra de ello se puede mencionar el ejercicio de producir corpus de expresiones musicales. Los listados más influyentes han sido, por un lado, los que se construyeron con una perspectiva académica desde los estudios de folclor, en cabeza de autores como Guillermo Abadía Morales (1983) u Octavio Marulanda (1984) y, por otro lado, los elaborados por autores más cercanos a la industria fonográfica, como Añez (1951), Restrepo Duque (1991) o Rico Salazar (2004).

Los estudios de folclor tuvieron sin duda una importante influencia en la formulación de políticas culturales. Sin embargo, ha sido mucho más fuerte la influencia en la cultura popular de unas industrias culturales que han estado estrechamente vinculadas con el aparato industrial manufacturero y agroexportador. Por ello, no es de extrañar que el canon planteado en *Las cien canciones más bellas de Colombia* reflejara los valores de la burguesía industrial. Estos valores se pueden resumir en

una visión idealizada de la vida campesina desde una mirada urbana (es decir, por ejemplo, totalmente de espaldas a la violencia rural que cobró las vidas de 1 % de la población entre 1949 y 1953); una pretendida neutralidad en cuanto a las ideologías políticas; un culto al refinamiento de las letras desde una perspectiva que privilegia la herencia hispánica en la construcción de la nacionalidad; un fervor nacionalista explícito, y una expresión emocional que transita entre la nostalgia y el optimismo.

Ahora bien, aunque este conjunto de valores fue reproducido y movilizado más por las industrias culturales que por el Estado, no por ello deja de ser parte de una serie de discursos sobre lo nacional que se materializaron en los aparatos ideológicos estatales a lo largo del siglo xx. En este punto entiendo el discurso como lo define Michel Foucault, esto es, como un conjunto de enunciados que obedecen a reglas de formación y que articula un saber poder para delimitar qué es decible o pensable y qué no en un determinado momento histórico (1970, 1992).³ En efecto, el listado de Restrepo Duque es un ejemplo de cómo los recortes operados por las industrias culturales sobre la producción cultural, las decisiones editoriales, las formas de programar, los cánones, etcétera, no solo han obedecido a criterios comerciales –aunque los han privilegiado, por supuesto–, sino también a discursos que recogen trayectorias de largo plazo, como las relaciones coloniales y patriarcales de poder. Y no solo han existido en los ámbitos propios de estas industrias, sino también en cartillas escolares, en columnas de opinión, en concursos musicales, en conversaciones cotidianas y hasta en las ediciones especiales de libros o discos que las empresas envían a sus clientes al final del año.

Esta materialidad que imbrica de forma tan compleja a Estado, empresas, instituciones e individuos configura todo un discurso sobre lo que debe ser la nación, pero además constituye un *relato* porque está constituido por múltiples formas de *narrar*. Claro, esta relación entre relato, narración y discurso no está exenta de problemas.

³ Otras concepciones como la de Teun Van Dijk, entienden al discurso más bien como un conjunto de ideas y representaciones que pueden ser manipulados con fines políticos para crear una comprensión falsa de una realidad (1999). El problema de esta aproximación es que abre una brecha ontológica entre materialidad y representación, otorgándole al lenguaje una naturaleza metafísica. Desde una perspectiva así, la intervención en el lenguaje tendría un efecto casi mágico sobre el mundo. La noción de discurso de Foucault, por otro lado, permite entenderlo desde su materialidad más radical. El resultado de ello es comprender que la acción política no puede operar solamente en la representación, sino también en las condiciones materiales.

¿Qué es en últimas la narración? Walter Benjamin (1991 [1936]) caracteriza la narración como una forma artesanal de la comunicación que consiste en contar una experiencia con el fin de transmitir consejo y sabiduría. A su vez, Jesús Martín-Barbero (1983) sigue esa línea para ver en la narración una clave para la comprensión de las culturas populares por su relación con la cercanía, la familiaridad y las relaciones de solidaridad en clave de economía moral.

A partir de esto último, Hermann Herlinghaus (2002), por su parte, añade la dimensión de la *intermedialidad*. Es decir, no se narra en un formato o con unos lenguajes específicos, sino haciendo uso de lo que se tenga a la mano para poder traer a presencia la experiencia. Esta naturaleza artesanal ligada al cuerpo, la cercanía y el tránsito entre diferentes medios puede llevar a pensar que la narración es algo opuesto al discurso –en especial si se piensa el discurso solamente en términos de articulaciones “duras” de saber-poder como las que se dan en los discursos científicos–. Sin embargo, nada impide que las distintas formas de narrar –por ejemplo, las que son propias de las músicas populares– produzcan enunciados ajustados a una formación discursiva. Todo lo contrario: la narración puede ser una forma supremamente efectiva de materializar un discurso, sus pedagogías, sus criterios de valor.

En el caso de las músicas andinas colombianas, la manera en la que se privilegiaron formas expresivas que reproducían una visión del mundo centralista, colonial, andino-céntrica y patriarcal contribuía enormemente a construir una idea de nación definiendo sus límites, lo que entraba y lo que no. Esta visión ocupaba un lugar central por su forma particular de articular unos intereses de clase, unas trayectorias históricas y unos sentidos de futuro que tenían sentido para las élites tanto en el Estado como en el sector privado. Aunque se enunciaba principalmente desde las industrias culturales, esta visión tenía una vida más allá de ellas gracias a su conversión en relato y narración, es decir, en formas artesanales de comunicación que permeaban otras dimensiones de la cotidianidad.

Dentro de las fuerzas que constituyen la ambivalencia narrativa de la nación, Homi K. Bhabha se refiere a esto como lo *pedagógico*, es decir, como aquello que pretende fallidamente darle una “solidez sociológica” a la nación. Las músicas y los discursos sobre las músicas movilizadas por agentes como Restrepo Duque, tuvieron

entonces durante buena parte del siglo XX una fuerza *pedagógica* –basada en su capacidad de narrar a la nación–, que las integró en un bloque hegemónico en el sentido de Gramsci; es decir, un bloque histórico –con mayor fuerza en la región andina que en otras regiones del país– de fuerzas que logró cubrir el espacio social por medio de consensos y consentimientos, para asumir una “dirección política, intelectual y moral” (Giacaglia, 2002, p. 153).

Pero, como bien lo señala Bhabha, lo pedagógico es desestabilizado en forma permanente por lo *performativo*, esto es, aquello que ha sido localizado en los márgenes y que retorna siempre como suplemento (2002, p. 190 y ss.). En el caso de las músicas colombianas, lo performativo se juega en la distancia que la gente percibe entre lo pretendidamente nacional –las músicas canonizadas y entronizadas como representantes del “alma popular”– y las otras músicas que están siempre allí, incomodando y cuestionando la imposible solidez de una nacionalidad musical.

Esta dinámica es relativamente fácil de entender en un contexto como el de los años 50 o 60, en el que sectores dominantes de la industria fonográfica y sus criterios de valor ejercían una pedagogía de lo nacional en buena medida coherente con los intereses de la burguesía, con ciertas formas verticales de estabilización de la política –del gobierno militar al Frente Nacional– y con los ideales plasmados en la Constitución de 1886. Pero ¿qué pasaba con esta relación entre lo pedagógico, lo performativo, el discurso, la narración, y la hegemonía en 1991 que fue el año en que se confeccionó el listado de *Las cien canciones más bellas de Colombia*?

Para ese año era claro que había una transformación de gran calado en la “dirección política, intelectual y moral” de la nación. La insistencia del proceso constituyente en el reconocimiento de un país pluriétnico y multicultural amenazaba con poner de cabeza las jerarquías culturales. La apertura neoliberal y el aumento del poder del narcotráfico permitía el surgimiento de nuevas élites desligadas de los intereses de la burguesía agroexportadora. La irrupción de nuevas fuerzas políticas, como el M-19, empezaba a desbaratar la estabilidad del sistema bipartidista. Todo esto coincidía con una disminución en la práctica y el consumo de las músicas andinas colombianas que se había venido presentando al menos desde los años 60 (Santamaría *et al.*, 2020) y acentuando desde los años 70, y con un aumento sostenido en la participación en la industria de géneros como la salsa y el vallenato –en especial el romántico–.

En este contexto es evidente que un enunciado como *Las cien canciones más bellas de Colombia* ya no podía articularse a un discurso o un conjunto de discursos que soportaran un bloque hegemónico de poder. Pero esto no quiere decir que no siguiera siendo parte de un relato, de una narración que defendía ya no solo una visión sino una *experiencia* de lo nacional. Esta precisión es importante porque permite entender qué es lo que sobrevive cuando decae una hegemonía: puede que desaparezcan instituciones sociales, que cambie la relación entre conocimiento y poder o que se redefinan los límites de lo decible y lo posible.

Pero las formas expresivas que ayudaron a cohesionar un bloque hegemónico siguen existiendo como relato, como una forma de contar *cómo eran antes las cosas* en un momento en el que los valores parecían claros e indiscutibles. Esto ayuda a entender la fuerza de la nostalgia que experimentaron los miles de asistentes –en su mayoría bogotanos– al II Encuentro con la música colombiana. No es una nostalgia por un discurso político sino por un relato que, a pesar de articularse de manera discursiva, adquirió sentido en algún momento de sus vidas por estar enraizado en la experiencia directa.

Para concluir, es importante tener en cuenta que el relato superviviente no deja de tener fuerza política, ni potencial para reinsertarse en el lado pedagógico de la narrativa nacional. Por el contrario, la capacidad de la narración para adquirir diferentes formas y transitar en diferentes medios, permite mantener viva una cohesión emocional que puede ser muy poderosa para la construcción de nuevas y posteriores formas de acción política. Tal vez esto sirva para entender que los procesos de derechización que se han dado en las últimas décadas no responden solamente a situaciones coyunturales –el Brexit como respuesta a la inmigración, Bolsonaro como respuesta a Lula, etcétera–, sino a construcciones de largo plazo que en determinados momentos históricos han llegado a materializarse en formas expresivas, y así han logrado mantener disponible un repertorio de emociones y valores que puede ser reactivado en función de nuevos procesos de construcción de hegemonía.

Con esto no quiero decir necesariamente que *Las cien canciones más bellas de Colombia* vayan a ser usadas como banda sonora de un retorno conservador. Lo que sí quiero decir es que la nostalgia tiene un enorme valor político y la música posee una enorme capacidad de alimentarla.

Referencias

- Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Biblioteca Banco Popular.
- Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos*. Imprenta Nacional.
- Bermúdez, E. (2008). From Colombian “National Song” to “Colombian Song”. *Lied und Populäre Kultur*, (53), 167-261. <https://n9.cl/h86ckk>.
- Benjamin, W. (1991 [1936]). *El narrador* (R. Blatt, Trad.). Taurus.
- Bhabha, H. K. (2002). Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna. En *El lugar de la cultura* (C. Aira, Trad., pp. 175-209). Manantial.
- Blanco, G. (1991, junio 5). Un encuentro con Colombia. *El Tiempo*. <https://n9.cl/erbrx>.
- El Nuevo Siglo. (2012, diciembre 19). *Rendirán homenaje a Lucho Bermúdez*. <https://n9.cl/sonzi2>.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso* (A. González Troyano, Trad.). Tusquets.
- Giacaglia, M. (2002). Hegemonía, concepto clave para pensar la política. *Tópicos*, (10), 151-159. <https://n9.cl/qspe6k>.
- Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. En H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 21-59). Cuarto Propio.
- Hernández Salgar, Ó. (2012). Análisis de correspondencias múltiples entre música y texto en el libro *Canciones y recuerdos*, de Jorge Añez: en busca del tópico de la melancolía andina en la música colombiana. *El Artista*, (9), 239-255. <https://n9.cl/4g5tu5>.
- Hernández Salgar, Ó. (2016). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Martín-Barbero, J. (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, (10), 59-73. <https://n9.cl/rq3y8>.
- Marulanda, O. (1984). *El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural*. Artestudio.
- Ochoa, J. S. (2013). *Sonido sabanero y sonido paisa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Restrepo Duque, H. (1971). *Lo que cuentan las canciones*. Tercer Mundo.

- Restrepo Duque, H. (1991). *Las cien mejores canciones de la música colombiana y sus autores*. RCN y Sonolux.
- Restrepo Duque, H. y Uribe Bueno, L. (1986). *A mí cánteme un bambuco*. Ediciones Autores Antioqueños y Fondo Editorial EAFIT.
- Restrepo Gil, M. (2012). *Hernán Restrepo Duque, una biografía*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Rico Salazar, J. (2004). *La canción colombiana. Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Norma.
- Santamaría Delgado, C. (2006). *Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. [Tesis Doctoral, Universidad de Pittsburgh]. <https://n9.cl/1gehd>.
- Santamaría Delgado, C., Ochoa Escobar, J. S., Álvarez García, A., Ochoa Escobar, F. y Lopera Londoño, J. P. (2020). Repensando el poder de las disqueras: el caso de las industrias de la música tropical y la canción romántica en Medellín en los años sesenta. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 24(46), 79-98. <https://doi.org/10.7764/res.2020.46.5>.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso (M. González de Ávila, Trad.). *Anthropos*, (186), 23-36. <https://n9.cl/baaxc1>.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia.