

LA MÚSICA DEL DESPECHO: ¿EL SENTIMENTALISMO DE LO POPULAR?

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Adolfo Albán Achinte

Universidad del Cauca / pinturas582002@yahoo.com

Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), con especialización en Pintura; magíster en Comunicación y Diseño Cultural de la Universidad del Valle (Santiago de Cali) y doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Ecuador). Actualmente es docente-investigador del Departamento de Estudios Interculturales de la Universidad del Cauca (Popayán).

RESUMEN

El presente artículo aborda la problemática de la separación radical que el proyecto moderno/colonial occidental instauró entre “arte culto” y “arte popular”, este último referenciado a lo rural o a los sectores marginales de las urbes, y las implicaciones que la emergencia de las manifestaciones de lo popular tienen para nuestras sociedades. En Colombia, la denominada “música del despecho” da cuenta de la visibilización de grandes sectores sociales que encuentran en este género musical la re-presentación de sus vivencias, desilusiones y frustraciones, pero también sus anhelos y esperanzas, es decir, de una realidad social que se filtra a través de esta música, y que en muchas ocasiones no tiene relevancia en otros medios masivos de comunicación. Estas músicas están interpelando un sistema hegemónico que determina los gustos y las estéticas, mediante narrativas que se separan de lo convencional, para entretenerse con el tejido de una realidad social problemática. Estas situaciones dan para pensar: ¿de qué manera este género musical está contribuyendo a la construcción o fortalecimiento de las identidades urbanas y rurales en Colombia?, o, ¿de qué manera los procesos sociales de construcción de identidades han dado lugar a géneros musicales como el “del despecho”?

PALABRAS CLAVES

colonialidad del poder, cultura popular, género musical, música del despecho, sectores marginales, sentimentalismo popular

RESENTMENT MUSIC: POPULAR SENTIMENTALITY?

ABSTRACT

The present article approaches the radical separation problem that the modern/colonial western project has established between “learned art” and “popular art”, referring the latter to the rural and/or the marginal sectors of the cities, and to the implications that the emergency of popular manifestations have for our societies. The so called “resentment music” in Colombia gives a visual account to big social sectors that find in this musical gender the re-presentation of their experiences, disillusion and frustrations but also of their yearnings and hopes, that is to say, of a social reality that filters by means of this music, and that in many occasions doesn’t have relevance in other mass media. These musics are interpellating a hegemonic system that determines the likes and aesthetics, by means of narratives that separates from the conventional to be interwoven with the fabric of a problematic social reality. These situations induce to ask in which ways this musical gender is contributing to the construction and/or invigoration of the urban and rural identities in Colombia, or in what ways the identity’s social construction processes have given rise to musical genres such as resentment music.

KEY WORDS

coloniality of power, marginal sectors, musical gender, popular culture, popular sentimentality, resentment music

LA MUSIQUE DU DÉPIT : ¿LE SENTIMENTALISME DU POPULAIRE?

RÉSUMÉ

Cet article aborde la problématique de la séparation radicale que le projet moderne/colonial occidental a instaurée entre "art cultivé" et "art populaire", ce dernier mis en relation avec le rural ou avec les secteurs marginaux des grandes villes, et les implications que l'émergence des manifestations du populaire ont pour nos sociétés. La dénommée "musique du dépit" ("música del despecho") à la Colombie fait état de la croissante visibilité de grands secteurs sociaux qui trouvent dans ce genre musical la re-présentation de ses expériences, désillusions et frustrations, mais aussi ses aspirations et espoirs, c'est à dire, d'une réalité sociale qui se filtre par cette musique à travers des mass-médias. Ces musiques sont en train d'interpeller un système hégémonique qui détermine les goûts et les esthétiques, grâce à des narratives qui se séparent du conventionnel pour s'entretenir avec le tissu social d'une réalité sociale problématique. Ces situations nous font penser : de quelle manière ce genre musical est en train de contribuer à la construction ou renforcement des identités urbaines et rurales à la Colombie ?, ou, de quelle manière les processus sociaux de construction d'identités ont donné lieu à des genres musicaux comme celui du "despecho"?

MOTS-CLÉS

colonialité du pouvoir, culture populaire, genre musical, musique du dépit (*despecho*), secteurs marginaux, sentimentalisme populaire

A MÚSICA SOBRE O DESPEITO AMOROSO: O SENTIMENTALISMO DO POPULAR?

RESUMO

Esta matéria aborda o problema da separação radical que o projeto moderno/colonial ocidental estabeleceu entre "arte culta" e "arte popular", este último relacionado ao rural e/ou aos setores marginalizados das cidades, e as implicações que a emergência das manifestações do popular tem para nossas sociedades. A assim chamada "música sobre o despeito amoroso" na Colômbia abrange a visualização de grandes setores sociais que encontram neste gênero musical a re-presentação de suas vivências, decepções, frustrações, mas também as suas esperanças e expectativas, ou seja, uma realidade social que é filtrada através desta música, e que em muitas ocasiões não tem relevância em outros meios massivos de comunicação. Estas músicas estão questionando um sistema hegemônico que determina os gostos e a estética, através de narrativas que são separadas do convencional para ser tecidas com o tecido de uma realidade social problemática. Estas situações levantam a seguinte questão: de que forma este gênero musical está contribuindo à construção e/ou fortalecimento das identidades urbanas e rurais na Colômbia? Ou, de que forma os processos sociais de construção das identidades tem dado lugar a gêneros musicais como este do "despeito"?

PALAVRAS-CHAVE

colonialidade do poder, cultura popular, gênero musical, música sobre o despeito amoroso, sentimentalismo popular, setores marginalizados

MANA MUNAYKAY TAKIY UYACHIY: ¿LLAKIYPISINA KAY LLAJTAPA YUYAY KANCHU?

PISIYACHISKA

Kay kilkaska apiymi chi tapuchiska sujpi yuyay chajpiska ima chi yuyay musukutijkuna/mishukutijpa man kaimanda yuyay churay kikinuan “yukaj tukuspayuyaypi” uan “llajtapa yuyay tukuspayuyaypi” kay katiy niska llajtapa yuyaipi y/o atun pachakunapi mana yukajpakuna suyukunapi uan sujpakunapa ima ka utkailla llajtapa yuyaykuna niyakuna kaugsaysuyu nukanchipa yukankuna. Kay Colombiapi sutichiska “Mana munaykay takiy uyachiy” kauachispa niymi atunpi suyukunapi kaugsaysuyu ima kaipi kikinpa uyachiy tarinkuna chi kaugsaykuna kauachiypa, llakiykuna, uakaykuna chasalltata suyaiykuna uan asiykuna, niypa, kausaysuyu kauachiypa ima uyachiy kaita yaiku imauam mana achka yachiypikunapi mana yukaiy sujpakunapi achkaiyta kauachiypi ariniy yukankuna. Kaykuna uyachiy niykunami suj yachajpakuna yuyay ima munaykuna niykuna uan sumakay, chasaua rimaykuna ima chajpilliska chasallapi auaypamanda auaykapi suj kaugsay suyu tapuchilliy yuyay. Kaykuna kayka kuankuna yuyachiykuna ¿kay kikinpa uyachiy imasata nikuy karaypa uasichiypa y/o musuyachiy imakaykuna Colombiapi Atunpachajkuna uan uchullallajtajkuna?, o ¿imasa nikuy puriykuna kaugsay suyu uasichiypa imakaykuna karraypa suyu kikinpa uyachiy niska “mana munaykay”?

RIMAYKUNA NIY

kikinpa uyachiy, llajtapa yuyay llakiypisina kay, llajtapa yuyay suyu yuyaypi, mana munay kay takiy uyachiy, mana yukajpakuna suyukunapi, yukaj kay mishu kutijpisina

Recibido el 29 de agosto de 2009
Aceptado el 29 de septiembre de 2009

Dario Gómez

EL REY DEL
DESPECHO



Hace algún tiempo, motivado por el fenómeno de la llamada música “del despecho” y su figura central Darío Gómez, le pregunté a una joven mujer vendedora de empanadas¹ si le gustaba la música del mencionado cantante. Ella, con sus ojos vivaces e iluminados por una inusitada alegría, me respondió: “sí, me gusta mucho la música del ‘Rey del despecho’”.

Sorprendido por la emotividad de su respuesta, le increpé: “¿y por qué razón le gusta tanto?”, “pues porque con esa música uno puede llorar a moco tendido”,² respondió con cierto desparpajo. No convencido de lo que escuchaba, le pregunté de nuevo: “¿no cree usted que esas letras no dicen nada interesante?”, a lo que ella, sin vacilación, y quizá con un poco de enfado, me dijo: “mire, esa música le canta a las cosas reales, a lo que le sucede a la gente”. Sin el ánimo de exasperar a la mujer, le confesé: “a mí me parece que son letras melodramáticas”, y ella, con cierto aire de apuro respondió: “yo creo señor, que la vida es como una telenovela, hay risa y llanto, hay amor y desengaños, hay buenos y malvados y Darío Gómez nos cuenta en sus canciones todas esas cosas”.

El proyecto ilustrado de la modernidad estableció una categórica separación entre civilización y barbarie. Desde esa perspectiva, todos aquellos elementos, manifestaciones y maneras de existir de vastos sectores de las poblaciones, fundamentalmente rurales, diferentes a las definidas como “lo culto”, fueron catalogados como obstáculos al progreso, llamado a redimir a la humanidad. Lo “culto” se distanció de lo “inculto”, entendido este último como lo atrasado, lo misterioso, lo confinado al mundo cuasi-detenido de los campos. Entrado el siglo XIX, lo popular fue asimilado con los sectores más deprimidos de las sociedades, con ese vulgo miserable abarrotado de suciedad, abandono y marginalidad,

1 Las empanadas son elaboradas con un guiso de carne y papa, que es envuelto en forma de media luna por una masa de maíz que se pone a freír.

2 Esta expresión tiene una doble connotación: 1) llorar copiosamente y 2) llorar con mucho sentimiento.

así como con una clase trabajadora empobrecida y diezmada por el cansancio de la producción imparable.

Con el advenimiento del siglo XX, todo pareció empeorar para esas capas poblacionales confinadas a los cinturones de miseria de las grandes ciudades, dentro del proceso irreversible de urbanización y, para el caso del llamado primer mundo, de fuerte industrialización. El “pueblo”, entendido como campesinos con o sin tierra, así como la denominada “clase trabajadora”, fue construyendo formas de vida particulares y expresiones estéticas que algunas tendencias de la llamada era post-moderna han catalogado contemporáneamente como vulgares, *Kitsch*, de mal gusto y carentes de refinamiento.

Para el caso que nos ocupa, traigo a la memoria la anécdota alguna vez narrada por el profesor Jesús Martín Barbero,³ cuando inició sus investigaciones en torno al cine mexicano en Santiago de Cali y las telenovelas en la televisión colombiana. El investigador contaba que, realizando su trabajo de campo en salas de cine de sectores populares, le llamaban la atención —casi al punto de considerarlas ridículas— las reacciones del público frente a estas películas, le causaba risa ver que incluso derramaban lágrimas en varios pasajes de estos largometrajes. De allí partió su interrogante frente a este tipo de producciones y sus implicaciones sociales: ¿por qué la gente asumía con tanta intensidad los contenidos de esas producciones cinematográficas? Tiempo después, en su ya clásico trabajo *De los medios a las mediaciones*, argumentó:

(..) el cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer lenguaje. Más allá de lo reaccionario de los contenidos de los esquematismos de forma, el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente. (Martín Barbero, 1998: 227)

3 Anotaciones hechas en una clase en la Maestría de Comunicación y Diseño Cultural, Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, Cali, 1994.

Si seguimos la ruta teórica de Martín Barbero, el fenómeno de la masificación vehiculada por las industrias culturales dará como resultado la inserción de lo popular, entendido como un tejido que entrelaza tanto sumisiones como contraposiciones, profundas complicidades y rechazos en la masa urbana, que no elimina la diferenciación de clases a pesar de las tendencias homogenizantes del mercado, y que permiten interpelar la realidad social con todo tipo de expresiones, muchas de ellas consideradas vulgares para ciertos "oídos refinados", convirtiéndose este lenguaje en una especie de lenguaje particular de clase.

En este sentido, las expresiones denominadas de la "cultura popular", como la llamada música "del despecho" en Colombia, están dando cuenta de procesos de visibilización de amplios sectores desconocidos, negados como sujetos históricos que emergen como "in-surgencia cultural", en la acepción del antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero (2002), para autorreconocerse, en medio de las privaciones económicas y la marginalización social. Algunos interrogantes me asaltan en esta deriva: ¿son las canciones las que construyen sentido a la realidad?, o, ¿es la realidad la que le da el sentido a las canciones?

Estas inquietudes pueden parecer muy obvias, pero si nos detenemos a observar una posible respuesta afirmativa a la primera pregunta, posiblemente corramos el riesgo de atribuirle a las industrias culturales (en este caso la radio, la televisión y las productoras discográficas) todo el poder, tanto de diseminación de este género y sus canciones, como de construcción de sentidos que partirían desde la "fantasía" de las letras, independientemente de que tengan o no asidero en la realidad. Pero si la respuesta afirmativa es para el segundo interrogante, tal vez podamos ver la realidad social como productora de sentidos colectivos y colectivizantes, que encuentran en géneros musicales como el "del despecho" el vehículo de representación de las problemáticas de la realidad misma.

Si concebimos la cultura como un sistema de representaciones, al decir de Raymond Williams cuando plantea que "es una mediación de la sociedad" (1997: 119) y que "un fenómeno cultural adquiere su plena significación sólo cuando es comprendido como una forma (conocida o conocible) de un proceso social general" (1997: 126), tendríamos que acercarnos a la idea de que géneros como al que me estoy refiriendo se constituyen en sistemas complejos, donde se articulan imaginarios

sociales preñados de conflictividad, contradicciones, ilusiones y desencantos, es decir de "despechos".

Pero por otro lado, también podríamos concebirla como una manifestación "emergente", siguiendo de nuevo a Williams, entendida como "los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente" (1997: 145), lo que la hace problemática, en el sentido de plantearle al sistema cultural en el que se ha venido desarrollando rupturas sonoras, nuevas maneras de componer a partir de temáticas diferentes, instrumentaciones poco sofisticadas pero efectivas, lenguajes y expresiones salidas del común de la gente. Esto me permite pensar que pone en cuestión las formas musicales hegemónicas hasta el presente escuchadas en campos y ciudades.

Vale la pena insistir entonces en que "ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda energía humana y toda la intención humana" (Williams, 1997: 147), lo que permitiría rastrear las fisuras sociales donde surgen, se instalan y se desarrollan formas diferentes, como la música "del despecho" o la música "rocola" en Ecuador.

Si lo popular ha sido caracterizado también como lo elemental, lo simple y lo natural, es probable que sus manifestaciones sean consideradas de la misma manera. En la concepción elitista de la cultura, las represiones a las manifestaciones abiertas de los sentimientos de alegría o de dolor se constituyen en un "signo de distinción" en la acepción bourdieuana (Bourdieu, 1999), que permite dar cuenta del grado de control necesario para no perder la compostura. En lo popular, la explicitación y la evidencia parecerían ser actitudes no reprobadas socialmente, sino por el contrario, síntomas de una vivencia intensa llevada hasta el límite mismo de las posibilidades.

El caso de la música "del despecho" o "cantinera", como también ha sido conocida en nuestro medio —con sus representantes históricos como las Hermanitas Calle con su famoso tema "Cuchilla de afeitar"⁴, Tito Rodríguez, Alci Acosta "el asesino de la canción", Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo e incluso "El jefe", Daniel Santos—, ha encontrado en una nueva generación de intérpretes

4 "Si no me querés, te corto la cara con una cuchilla de esas de afeitar, el día de la boda, te doy puñaladas, te saco el ombligo y mato a tu mamá".

la continuidad de un proceso de inserción en franjas poblacionales “populares”, que los asumen como sus ídolos, capaces de decir lo que han sentido, vivido, experimentado, soñado o sufrido.

Este género musical, que al igual que el tango y el fenómeno urbano llamado “salsa” fueron despreciados y confinados a lugares marginales llamados populares,⁵ adjetivados como músicas vulgares, paulatinamente ha ido escalando posiciones en la estructura de la sociedad, entre otras razones por el reconocimiento que la oficialidad le ha dado, a fuerza de la presencia y los significados que han construido socialmente, incluso como signos de identidad.

Podemos preguntarnos entonces: ¿de qué manera este género musical está contribuyendo a la construcción o fortalecimiento de las identidades urbanas y rurales en Colombia?, o formulado desde otro ángulo: ¿de qué manera los procesos sociales de construcción de identidades han dado lugar a géneros musicales como el “del despecho”?

Para Paul Gilroy, “la formación de la identidad (incluso de la identidad de género y étnica del código del cuerpo) es un proceso caótico que puede que no tenga fin. De tal forma podemos ser capaces de convertir la identidad en una premisa de la acción política, en lugar de un sucedáneo de la misma” (1988: 82). En este sentido, también será preciso preguntarse: ¿acaso estos sectores marginalizados levantan sus voces desde letras que le cantan al despecho, al desamor, a la mujer perdida, para decirnos que la sociedad colombiana, sumergida en una guerra fratricida desde hace más de cien años, es una sociedad despechada por no encontrar presentes y futuros con opciones reales de existencia? Me pregunto además: ¿será posible pensar que la inserción cada vez mayor de este género en diversos sectores sociales, no solamente en los populares, nos está mostrando la construcción de sentidos e identidades que esas letras recogen y que han sido producidos en el imaginario y en la realidad social?

Podríamos avanzar pensando estas manifestaciones de lo popular desde las inquietudes que plantea Stuart Hall (s.f.: 3), al considerar que la vida cultural “ha sido transformada en nuestros tiempos por las voces de

5 La salsa en Santiago de Cali llegó por la vía del puerto de Buenaventura en el mar Pacífico, y se instaló inicialmente en los barrios más deprimidos a mediados del siglo XX, como el barrio Obreiro y Alfonso López, este último ubicado en lo que hoy se denomina Distrito de Aguablanca.

los marginados”. Así las cosas, seguramente podremos observar los cambios que sonoridades como la de la música popular están produciendo, y que culturalmente ha habido un descentramiento “hacia las prácticas populares, hacia las prácticas de la vida diaria, hacia las narrativas locales, hacia la descentralización de viejas jerarquías y las grandes narrativas” (Hall s.f.: 2), sin olvidar que el riesgo que se corre es que “siempre hay un derecho de piso que pagar cuando el filo punzante de lo diferente y de lo trasgresor pierde agudeza a través de la espectacularización”, como nos lo recuerda Hall (s.f.: 3).

El despecho: más allá de lo histérico

Cantarle al desamor, a la mujer perdida, al amor no correspondido o a la ingratitud de los sentimientos es una de las características de este género musical, que en Colombia se ha denominado “del despecho”.

En el argot popular de la realidad colombiana, estar despechado es tener “tusa”, es decir, experimentar esa sensación de impotencia acompañada de rabia y desengaño por la imposibilidad de recuperar lo perdido. El despecho no es “saudade” ni añoranza, no es nostalgia ni melancolía, es dolor, refugiado en la más vívida sensación de despojo, de carencia y de vacío.

La palabra despecho proviene etimológicamente del latín “*despêctus*”, que significa menosprecio, y que curiosamente se ajusta a las preocupaciones e inquietudes que de manera insistente pasan por la mente del despechado: ¿por qué me menospreció?, ¿qué tiene el otro(a) que no tenga yo?, ¿qué le puede dar él que no le dé yo?, y son estos interrogantes y muchos otros del amor fallido los que se cruzan en las canciones de estos intérpretes populares, como Helenita Vargas “la ronca de oro”, el “Charrito Negro”, Luis Alberto Posada o Darío Gómez, quienes recogen en sus letras los testimonios de una realidad individual y colectiva en la que se ven reflejadas y representadas esas masas urbanas y rurales menospreciadas, cargadas de promesas no cumplidas, de ausencias estatales, de incumplimientos históricos que tornan violenta la cotidianidad social y trascienden hasta la intimidad de los hogares.

Desde las ciencias de la salud mental, el despecho no se puede considerar un estado permanente, como se ha querido hacer creer al convertir en tradición una celebración como la del “Encuentro Nacional del Despecho”, evento que anualmente se efectúa en Pereira

(Departamento de Risaralda), en el cual músicos, poetas, escritores y un sinnúmero de personas, se dan cita para conversar sobre el desamor y las ilusiones truncadas, y donde la música y el mensaje de Darío Gómez han tenido implicaciones y resonancias inusitadas.

Pero quizá las razones de la existencia de la música “del despecho” van más allá de las interpretaciones psicológicas, y se imbrican en la discusión cultural que genera la presencia de estos nuevos géneros musicales que, obviamente promovidos por las empresas discográficas, han ido permeando diversos sectores de la sociedad colombiana, y no solamente los sectores populares. La discusión tiene que ver con el reconocimiento o no de expresiones que rompen los cánones de la estética elitista e ilustrada, con su concepción de lo Bello como “lo sublime”.

Es el surgimiento de sonoridades diferentes, que dan cuenta de realidades escuetas, despojadas de adornos; realidades en las que se encuentran esos sujetos subalternizados y menospreciados, que hacen de la voz de estos nuevos juglares sus propias voces, abarrotadas quizá de un sentimentalismo inusitado y chocante para quienes creen que solamente en la templanza, como enseñaban algunos de los antiguos filósofos griegos, está la clave de la contención de los desafueros que vulgarizan a los seres humanos. La música del despecho se convierte en el portavoz de las desilusiones no dichas, o mejor, dichas sin elegancia, quizá con extravagancia, sin maquillajes, donde las pasiones no son “simulacros” de la existencia, sino que hacen parte de la existencia misma.

En una entrevista, Darío Gómez cuenta cómo se inició en la composición de este tipo de música. Al respecto dijo: “Un puñado de lápidas rotas, huesos y calaveras humanas del antiguo cementerio de mi natal San Jerónimo, Antioquia, me convirtieron en el ‘rey del despecho’. Bastó mirarlas un minuto y tomarse un ‘doble’ de aguardiente para escribir, en una vieja hoja de papel, mi más grande éxito: ‘Nadie es eterno en el mundo’”.

Entre la muerte y el brindis

Considerar esta música como un fenómeno de masas es una verdad de Perogrullo. Basta con ser testigo de los conciertos multitudinarios en estadios y plazas públicas de diferentes regiones del país, para darse cuenta de que más allá de lo que efectivamente hacen la televisión, la radio y la industria disquera para elevar

sus *ratings* de sintonía o incrementar las ventas, hay una realidad social que se expresa, se vuelve visible, que surge sin imposturas en las letras de estas canciones y en las figuras de sus intérpretes.

“Nadie es eterno en el mundo” es una de esas letras que han logrado convertirse en un fenómeno social, con características que deben ser analizadas, no solamente como producto de las industrias culturales, como muchos han argumentado. Por otra parte, los detractores de este género han afirmado que sólo se trata de la utilización vulgar del sentimentalismo del pueblo para obtener ganancias a costa del consumo desmedido de alcohol al que induce esta música con sus letras. La mencionada canción fue asumida por la feligresía católica en sus rituales fúnebres como una canción de despedida, al igual que “Amigo”⁶ de Roberto Carlos. El contenido simbólico del texto permitió que aquello que surgió como una canción cualquiera fuera adquiriendo la estatura de un canto con tintes o contenido religioso. Posteriormente, ante el auge de la economía del narcotráfico, y toda la subcultura derivada de sus prácticas y manifestaciones, el sicariato hizo de esta canción un himno de homenaje al “parcero” muerto, a la existencia vivida en un “presente continuo” en el cual el pasado no cuenta y el futuro simplemente no existe, pues en cualquier momento “lo pueden dejar a uno muñeco” (muerto), como lo enuncia la jerga de este bajo mundo.

En ambos casos, el despecho se conecta con la ausencia, con el dolor de la partida por cualquier razón, incluso por la violencia del narcotráfico y sus ajustes de cuentas. Ha habido un desplazamiento en estos rituales fúnebres de la solemnidad del lamento a la bohemia del adiós, del amor perdido a la desaparición forzada, de la vida que continúa a pesar del llanto y la desilusión que produce el fracasado amor a la pérdida irremediable de la existencia.

Ha producido, además, toda una simbología de la despedida, que en últimas es uno de los ejes fuertes de las letras de la música “del despecho”. Los cortejos fúnebres se detienen en los lugares que fueron más visitados o apetecidos en vida por el fallecido, para que suene “Nadie es eterno en el mundo”, significando con esto que el personaje ya no volverá a frecuentar el sitio de su predilección. Muchas prácticas, posteriores al entierro, están cruzadas por esta canción. Jóvenes de “parches” visitan las tumbas de sus “parceros” caídos

6 “Tú eres mi hermano del alma realmente el amigo (...) el que en toda jornada está siempre conmigo”.

con grabadora en mano y botellas de licor, para recordarlos en sus aventuras del agitado mundo de la maleva, y constatar una y otra vez la inefable realidad del que se ha marchado.

¿Qué concluir?

Como también ha sucedido en Colombia con la tecno-cumbia, la música guasca —elaborada a partir de las manifestaciones de la música campesina de la meseta cundiboyacense (región entre Bogotá en Cundinamarca y Tunja en Boyacá)— o la música de carrilera con sus corridos y merengues, escuchada especialmente por los(as) recolectores(as) de café del Eje Cafetero, la música “del despecho” ha sido blanco de adjetivaciones que tratan por doquier de reducirla a meras invitaciones al llanto y la embriaguez en bares y cantinas, con letras chabacanas que llaman a la angustia y la desesperación.

Ha sido acusada también de puro sentimentalismo de los sectores populares, escondiendo todo lo social que en el trasfondo re-presenta y significa, en una realidad atribulada por la desesperanza y la desazón de la guerra que ha cruzado toda la historia republicana de esta nación, y en un pueblo que ha tenido que esperar, “con resignación” —como dicen las abuelas— el aplazamiento de oportunidades que dignifiquen la vida y la carguen de sentidos.

Y es que en Colombia la denominada “música popular” ha tenido un puesto de segunda categoría a lo largo del proceso histórico de la constitución del Estado-nación y de la construcción de la identidad nacional. Para el investigador Jaime Cortés, el debate en torno a la llamada “música nacional”, que tuvo al bambuco y al pasillo —ambos ritmos de la zona andina— como esencia de la identidad nacional a comienzos del siglo XX, llevó a polarizar las posturas en torno a “la diferenciación entre un mundo de música popular que acogía las tradiciones musicales de arraigo local, y otro académico, que era asumido —siguiendo los términos de la época— como inequívoca impronta de la ‘civilización y la cultura universales’” (Cortés, 2000: 1), dando cuenta de las connotaciones socioculturales que esto ha implicado en cuanto al no reconocimiento de ritmos desarrollados en zonas diferentes a la andina, como los llanos orientales y las costas atlántica y pacífica, o de grupos étnicos como los indígenas y los afrocolombianos, históricamente desconocidos en sus aportes al desarrollo de la música nacional.

Esas diferencias de fondo en este recorrido histórico llegan hasta el presente, en un enfrentamiento entre una música “elaborada”, cercana a los cánones europeos, y una música “vulgar”, portadora de tradiciones rurales y campesinas, acerca de la cual, hacia 1907, el pianista Honorio Alarcón se refería en los siguientes términos: “la música popular no es en verdad muy rica en combinaciones armónicas, ni muy variada en giros melódicos, es más bien monótona” (Alarcón, citado en Cortés, 2000: 8). Según la investigadora Martha Enna Rodríguez, “en una sociedad con tradición segregacionista desde la colonia con una gran mayoría iletrada se desarrolla veneración y confianza por el texto escrito. Si está escrito debe ser cierto” (2000: 3), lo cual señala con precisión cómo ha existido la imperiosa necesidad de llevar la música popular a los formatos de la “música culta” y de esta manera poderla legitimar como “verdadera” música.

Para Aníbal Quijano (2000, 2001), la colonialidad del poder puede considerarse como las formas en las que se produce y reproduce la diferencia colonial, lo que necesariamente implica un proceso de clasificación, exclusión y marginalización de poblaciones a partir de sus carencias o sus excesos, constituyéndose una relación asimétrica entre el sujeto clasificado y el clasificador. Estas músicas populares estigmatizadas tal vez estén dando cuenta de esas estructuras clasificatorias de nuestras sociedades, arrastradas desde la colonia, y que no hacen otra cosa que mostrarnos ese lugar desde donde el poder se enuncia con toda su carga epistémica.

Considero pertinente pensar que si lo plural y lo múltiple local y regional son expresiones de la realidad sociocultural colombiana, bien vale la pena poder vislumbrar de qué manera estas manifestaciones emergentes, como la música “del despecho”, tienen cabida en nuestra sociedad y pueden hacer parte fundamental de su desarrollo. Si admitimos lo señalado por el Foro Mundial Social al invitarnos a la construcción de “un mundo donde quepan todos los mundos”, es fundamental replantear la forma como estamos valorando o no las expresiones culturales contemporáneas.

Walter Mignolo (2003: 20) ha propuesto —no exento de polémicas— el paradigma de las “epistemologías fronterizas”, caracterizado como “la diversidad y diversidad de formas críticas de pensamiento analítico”, que tal vez nos pueda ayudar a encontrar rutas en las que logremos poner en diálogo y discusión diversas formas de existir, sentir, soñar, comer, danzar y componer música. Este

camino nos incita a arriesgarnos a concebir un proyecto de sociedad intercultural, entendiendo la interculturalidad como aquello que “no puede ser pensado sin considerar las estrategias políticas contextualizadas, como tampoco sin asociarlo a las políticas culturales de identidad y subjetividad”, según los planteamientos de Catherine Walsh (2002: 117-118), y a hacer de nuestras sociedades un mundo posible, deseable y factible desde la diferencia y el respeto a la otredad.

Para ser consecuente con el inicio de esta intervención, quiero terminar con otra anécdota: cuando Jairo Varela, compositor y director de la afamada orquesta caleña “Grupo Niche”, estaba detenido en una cárcel, acusado de enriquecimiento ilícito, interpuso una acción de tutela a un grupo de reclusos vecinos de su celda porque escuchaban durante todo el día a Darío Gómez. El fallo favorable para el músico estaba sopor-tado, entre otras razones, en la argumentación de que esa música lo estaba volviendo loco, porque estaba mal compuesta y porque sus letras eran sentimentales y superficiales, según el demandante. Quizá, en su angustia del momento, se le olvidó que un aparte de un tema suyo, interpretado por la mencionada orquesta dice: “reventamos, estamos que reventamos, cada vez que de frente nos miramos, y los pies bajo la mesa nos tocamos y un beso robado queda siempre como adiós”.

Quizá esta letra también pueda despertar... i profundos sentimientos!

Referencias

Bourdieu, Pierre (1999). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Cortés, Jaime (2000). “La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana: 1878-1930”. Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá, 23 y 27 de agosto. Disponible en <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

Gilroy, Paul (1988). “Los estudios culturales británicos y las trampas de la identidad”, en James Curran, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós.

Guerrero, Patricio (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya Yala.

Hall, Stuart (s.f.). “¿Qué es lo ‘negro’ en la cultura popular negra?”, en *Cátedra Rubinich, Universidad de Buenos Aires*. Disponible en <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/ahall1.html>>.

Martín Barbero, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello y Editorial Gustavo Gili.

Mignolo, Walter (2003). *Historias locales/Diseños globales*. Madrid: Akal.

Quijano, Aníbal (2000). *Colonialidad del poder, globalización y democracia*. Caracas: Instituto de Estudios Internacionales y diplomáticos Pedro Gual.

_____. (2001). “La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

Rodríguez, Martha Enna (2000). “Interacciones entre música culta y popular en algunos compositores colombianos del siglo XX”. Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá, 23 y 27 de agosto. Disponible en <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

Walsh, Catherine (2002). “(De) Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador”, en Norma Fuller (ed.), *Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo Di Masso. Barcelona: Península.

"Boleros para Enamorados"

