



## Discos que asustan a la elite letrada: música de carrilera y modernización campesina en Colombia a mediados del siglo XX

Records that frighten the literate elite: *música de carrilera* and rural modernity in Colombia during the mid-20th century.

Lucas Mateo Guingue-Valencia  
Investigador independiente  
[lucasmateog@yahoo.com](mailto:lucasmateog@yahoo.com)

Daniel Grisales Betancur  
Departamento de Antropología  
Universidad de Antioquía  
[alucardbt@hotmail.es](mailto:alucardbt@hotmail.es)

Recibido: 13/ 10/2021

Aceptado: 6/ 12/2021

**Resumen:** A partir de un trabajo de archivo exhaustivo, este artículo contribuye a la historia cultural de la emergencia de la llamada música de carrilera o carrileruda en la esfera pública de Colombia de la década de 1950. El fenómeno se contextualiza en dos tipos de discurso que se registran de forma simultánea en las fuentes periodísticas. Por un lado, es conspicua la discusión sobre el peligro de extinción de la música folklórica: en particular la constelación de géneros asociados al bambuco, música tradicional andina a la que se le ha atribuido el rol de representar a la nación. Por otro lado, las mismas fuentes evidencian una marcada preocupación por combatir el ruido, entendido como sonido no deseado y como una entidad tecnológica, estética y moral. En la categoría entran tanto el alto nivel de sonido de altoparlantes, radios, tocadiscos y traganíqueles, como el sonido de distintos tipos de música publicada por las disqueras locales e internacionales, entre ellas la música carrileruda: música de gran éxito comercial, pero considerada de la más baja calidad artística; canciones clasificadas bajo distintos géneros (pasillo, vals, ranchera, corrido, tango, porro, merengue y parranda, entre otros); discos asociados a traganíqueles en cantinas y cafés de ciudades y veredas rurales, y a una audiencia de arrabal, de origen campesino. Nuestro análisis se centra en los contrastes entre los dos tipos de discurso.

**Palabras clave:** música de carrilera, ruido, Colombia, disqueras, historia cultural.

**Abstract:** Based on exhaustive archival work, this article contributes to the cultural history of the emergence of the so called *música de carrilera* or *carrileruda* in the Colombian public sphere during the 1950's. The phenomenon is evident in two types of apprehensions that are simultaneously registered in journalistic sources. On the one hand, in conspicuous discussions about the danger of extinction of folkloric music: in particular, a constellation of musical genres associated with bambuco, traditional music of the Andean regions which represented the nation. On the other hand, in abundant concerns about noise, understood as unwanted sound, and as a technological, aesthetic and moral entity. The category includes the sound produced by high-volume speakers, radios, record players and jukeboxes, but also that of specific types of music published by local and international record companies, including *música carrileruda*. This type of music is characterized by its great commercial success but is considered of the lowest artistic value; it is composed of songs classified under different genres (pasillo, waltz, ranchera, corrido, tango, porro, merengue and *parranda*, among others); and its records are associated with rural and city bars, cafés and jukeboxes, and with vulgar audiences of rural origins. Our analysis is centered on the contrast between these two types of discourse.

**Key Words:** *carrilera* music, noise, Colombia, record companies, cultural history.

La categoría “música popular” tiene hoy una connotación particular en la región central andina cafetera de Colombia. Allí, el término se refiere a una constelación tridimensional de

géneros desarrollados por la industria disquera desde mediados del siglo XX<sup>1</sup>: la llamada “música parrandera paisa”, ejemplificada desde una mirada contemporánea por grabaciones como “El Grillo” de Antonio Posada y otras de décadas posteriores como “La Boquitrompona” de Bernardo Sánchez; la “música de despecho”, representada de forma temprana por artistas como Olimpo Cárdenas y en décadas recientes por canciones icónicas como “Nadie es eterno en el mundo” de Darío Gómez; y la “música de carrilera”, la cual se asocia hoy con la apropiación cultural de la ranchera y el corrido mexicano, al estilo de artistas icónicas como Las Hermanitas Calle y canciones suyas como “La Cuchilla”.

El interés académico por la historia de estas músicas—cuyas audiencias y desarrollo han tenido continuidad hasta el presente<sup>2</sup>—ha sido notoriamente escaso, y el tema de investigación ha sido explorado en su mayoría por periodistas, coleccionistas de discos y cronistas de la vida de artistas. Una serie de artículos de Egberto Bermúdez (2006, 2007), celebré musicólogo colombiano de riguroso y exhaustivo trabajo de archivo histórico, ofrece una de las pocas excepciones en esta materia, concentrándose en los repertorios que conforman la música de parranda y la música de despecho. Su trabajo da sentido al conjunto, pero sin profundizar en los problemas sociales y simbólicos inscritos en su emergencia. Otra excepción la ofrece Juan David Arias Calle (2009), pero su análisis de las letras de canciones de música de despecho se concentra más en el presente que en el proceso histórico. Entre trabajos no académicos que abren una historiografía del tema, se destacan Hernán Restrepo Duque (1989), con el ensayo “La música de carrilera: mitos y verdades”, basado en su larga experiencia en la industria disquera del país; y también el trabajo del cronista y coleccionista Alberto Burgos Herrera (2000a 2000b, 2001, 2006).

A través de estas fuentes secundarias, se puede entender esta constelación musical como la manifestación de una identidad campesina que resultó de la transformación del gusto musical rural. Para mediados del siglo XX este no obedecía a un canon folklórico, pues se había nutrido de géneros extranjeros—tango, bolero, corrido, ranchera, vals, y pasillo ecuatoriano—y también de algunas expresiones de música tropical colombiana. Desde los años 30, esta transformación del gusto fue catalizada por el comienzo de la radiodifusión comercial en Latinoamérica, por la música sincronizada en el cine de México, Argentina y Estados Unidos, y por supuesto, por los discos fonográficos.

Nuestro artículo contribuye a una historia poco explorada, concentrándose en aspectos específicos del surgimiento de este fenómeno musical en la esfera pública colombiana de los años 50, y considerando el contraste entre el discurso descalificante de la crítica cultural sobre lo que entonces se llamaba tanto “música de carrilera” como “música guasca”<sup>3</sup>, y su gran importancia para la consolidación de la industria disquera del país durante la década de los 50. Este último aspecto es descastado por Guingue-Valencia (2019), donde también se evidencia que una parte importante de los discos se prensaban usando *stampers* o moldes importados, y se trataba de música latinoamericana o afrocaribeña grabada por sellos y artistas extranjeros; mientras que otra—que crecía paulatinamente—provenía de grabaciones de artistas colombianos que interpretaban tanto música vernácula como de origen foráneo. Entre este repertorio se destacaron géneros que han alcanzado, con el paso del tiempo, prestigio académico e institucional y que han cautivado

---

<sup>1</sup> Ver Discos Fuentes (sin fecha).

<sup>2</sup> Hoy se acerca a los cien años de historia, y sigue siendo un fenómeno discográfico masivo con estrellas como Pipe Bueno, Jessi Uribe, Paola Jara, y Arelys Henao.

<sup>3</sup> A la luz del material de archivo que se examina en este artículo, en este momento histórico los dos términos hacían referencia, de forma holística, a las tres vertientes que se discriminan en el presente (parrandera, despecho, carrilera), es decir, hacían referencia al conjunto, de la misma manera en que hoy se hace con el término local “música popular”. Es importante anotar además, que el término “guasca” tiene diferentes connotaciones en Colombia. Es una hierba que se usa como ingrediente en la preparación del ajiaco, un plato típico de las regiones de Boyacá y Cundinamarca, donde también existe un municipio del mismo nombre. Su uso en la región antioqueña, además de referirse al estilo de música que exploramos, connota mal gusto y vulgaridad.

gran interés de audiencias internacionales como la cumbia, el porro y el vallenato. Sin embargo, también sobresalieron artistas cuyas grabaciones no han alcanzado reconocimiento institucional ni prestigio internacional, y entre los que se ubican aquellos que forman la base de lo que en la industria de Medellín se conoció como música “de carrilera”, “carrileruda”, o “guasca”<sup>4</sup>.

Al hablar de discos que asustan a la élite letrada, nuestro interés se dirige a aquellos artistas y disqueras que se asocian con estos términos a mediados del siglo XX, y que reciben críticas negativas por parte de la prensa, donde se evidencia un ánimo de malestar estético y temor social. Nuestro argumento central es que, a la luz de la teoría sociológica sobre el gusto estético y el consumo cultural desarrollada a partir de la obra de Bourdieu, los agresivos juicios de valor negativo ejercidos sobre su música pueden entenderse como una reacción ante los efectos de un proceso de cambio que vivía el país en ese momento histórico. La intensa migración del campo a las áreas urbanas, la violencia política que azotó las zonas rurales andinas, el acelerado desarrollo industrial en las ciudades, y la consolidación de industrias culturales y medios de comunicación masiva, fueron elementos determinantes en la época<sup>5</sup>.

A través de la consolidación de la industria disquera del país, se amplificaron expresiones musicales campesinas que no eran consideradas como folklóricas, y estas –como la población rural que llegaba a configurarse como clase obrera urbana– empezaban a ganar un espacio que antes no tenían. Esto suscitó un discurso pesimista por parte de la prensa, plagado de juicios de valor de criterio estético, moral y social sobre los discos, la música, las disqueras, los artistas y las audiencias de la música de carrilera, el cual interpretamos como negación de las expresiones de una modernización cultural rural disonante con los imaginarios hegemónicos del mundo rural, a través de las cuales se construye lo que Weinstein (2004) llama un “otro demonizado”, o en nuestro términos, una otredad ruidosa y enemiga.

### **La construcción de un enemigo: discos, disqueras y música**

En el seguimiento que el periodista Hernán Restrepo Duque hizo del surgimiento de nuevas compañías grabadoras en Colombia a partir de 1949, se registró, de forma muy temprana, un giro en el ánimo de su escritura<sup>6</sup>. Se trató de un cambio significativo en el carácter de las apreciaciones que se hacían sobre la naciente industria disquera del país. En un primer momento, Restrepo Duque invitó a “Apoyar a Las Grabadoras!” al juzgarlas como gran promesa para el “arte nativo”. Su misión, idealmente, sería “salvar el rico acervo folklórico colombiano y dotar al país de una colección de lo mejor de sus ritmos y canciones populares, folclóricos y cultos, en las voces y en la ejecución de los más connotados artistas nativos” (*El Diario*, 19 de octubre de 1949: 2). Pero, tan solo seis meses más tarde, con la pregunta “¿Y la censura para las grabaciones?”, el crítico se tornó pesimista, e hizo de esta la característica principal de su escritura. Denunciaba ahora la proliferación de grabaciones eléctricas, que piden a gritos un castigo ejemplar”, expresando malestar y temor ante los posibles efectos de degradación moral de la nueva industria. Su prosa, desde nuestra mirada, construía un enemigo: “[la] fabricación en grande escala de discos que son perjudiciales, tan perjudiciales como las películas vulgares, como las novelas pornográficas, como las drogas heroicas” (*El Diario*, 5 de abril de 1950: 2).

<sup>4</sup> Sobre la historia de la industria disquera en Colombia ver: Arias Calle (2011), Santamaría-Delgado (2017), y Guingue-Valencia (2019).

<sup>5</sup> Sobre estas facetas del momento histórico ver, entre otras, la historia social de Safford y Palacios (2002).

<sup>6</sup> Hernán Restrepo Duque (1927-1991) fue una figura de gran distinción en la prensa, la radio y el mundo de la industria discográfica de Colombia. Inició su carrera en la década de los 50, y se destacó como periodista, como director artístico y jefe de publicidad de Sonolux, y como investigador sobre música popular de Latinoamérica y el Caribe. Su trabajo para el periódico *El Diario* de Medellín, donde fue el editor de la sección de radio, discos y otros espectáculos, es una fuente fundamental para la historia de la industria fonográfica. Ver Restrepo Gil (2011).

Esta misma disposición negativa se puede encontrar en muchas piezas periodísticas dedicadas a las nuevas compañías disqueras y su producción discográfica a mediados del siglo XX en Colombia. Entre ellas, el llamado a realizar una “cruzada” es un tema recurrente. En las páginas de *El Diario* de Medellín, el músico Gabriel Escobar Casas propuso una. Le preocupaba el desplazamiento de “nuestra auténtica música nacional” y también los efectos de la “droga heroica que se denomina música de combate”, de los de una “avalancha pecaminosa que se denomina música comercial”. A través de una “cruzada”, pedía que se creará una junta de censura en contra de directores artísticos “analfabetamente musicales, sin cultura artística de ninguna especie y con un concepto ético menos que negativo”, la cual permitiera el control sobre “producciones que envilecen y depravan el corazón del pueblo” (*El Diario*, 12 de marzo de 1952: 2, 7).

También en el periódico *La República* de Bogotá, una queja de un periodista anónimo acerca de la programación radial concluía que: “ya es hora de iniciar una cruzada para librar a nuestras masas de uno de los más torturantes medios de expresión del mal gusto que tenemos que padecer a cada instante”. La radio debería ser un vehículo de “difusión artística” y de “música de verdad” (*La República*, 29 de octubre de 1955: 5). En otra crónica, se promovía una “Cruzada contra el ruido” que lograra prohibir el uso de “altoparlantes o amplificadores de sonido que, como bien lo dice el ministro, dan a la ciudad un aspecto de pueblo”. Se denunciaba en especial, el “resonar incontrolado de los traganíqueles que muelen ritmos africanos y la estridencia de ciertas emisoras”, cuyos “exagerados extremos de vulgaridad y mal gusto hacen de la ciudad un lugar de suplicio” (*La República*, 2 de enero de 1956: 5).

Este tipo de discurso se registra en un momento en el que la industria discográfica global experimentaba lo que se ha reconocido como el gran boom posterior a la Segunda Guerra Mundial (Laing, 2013), y en el que la industria disquera del país iniciaba un periodo de consolidación, expansión y bonanza conocido como una *era dorada* (Guingue-Valencia, 2019). Las restricciones de importaciones de discos impuestas desde 1949, hicieron óptimas las condiciones para la creación de compañías con la capacidad de grabar música y prensar sus propios vinilos, a las que se llamó “fábricas de discos”. Se formaron en las principales ciudades del país—como Cartagena, Barranquilla, Bogotá, y Medellín—y su crecimiento fue rápido:

Más de cuatro millones de discos han salido durante el año de 1956 de las fábricas de discos colombianas. La cifra es notable... y dice mucho de la acogida que el público dispensa a los discos criollos, que mal o bien le están dando música a la medida de su gusto, por lo cual, si la música no es siempre del mejor gusto, la culpa debe achacarse directamente a los compradores, que la hacen comercial y triunfante (*El Diario*, Medellín, 19 de diciembre de 1956: 2).

### **Terror de periodistas, favorita de audiencias**

En el periódico *El Diario* se registran eventos, lanzamientos de discos, reseñas y crónicas que informan en detalle sobre el despliegue del fenómeno discográfico que en el momento se llamó “música de carrilera”. Sus protagonistas en los primeros años de la década de 1950, fueron numerosos artistas de la región central Andina de Colombia, que formaron dúos y tríos de voz, guitarra y percusión menor, y cuyas grabaciones de canciones con géneros de origen colombiano, mexicano, argentino y ecuatoriano, fueron fundamentales para nuevas compañías disqueras de Medellín como Silver, Sonolux (Lyra) y Codiscos (Zeida) que entonces estaban en la etapa inicial de construir catálogos de fonogramas propios. Aura y Noel Ramírez, Los Porteños, María Alva, Los Tumaqueños, Los Relicarios, y también compositores como Antonio Posada, Arturo Ruiz del Castillo, José J. Muñoz o Luis Carlos Jaramillo, entre otros, se registraron en la prensa como nuevas estrellas discográficas representativas de la “música llamada ‘guasca’ o ‘carrilera’”, reconocida entonces como la “que el público prefiere”, y en particular, como la de mayor acogida

por “personas que gustan escuchar música en los traganíqueles mecánicos” (*El Diario*, 4 de mayo de 1955: 6, 7).

Antonio Posada, un compositor de canciones empírico, sin formación musical académica, originario del municipio de Riosucio (Caldas) y reciente inmigrante en Medellín, es una de las primeras estrellas discográficas *carrilerudas* registradas en nuestras fuentes. A grandes rasgos, se puede decir que su carrera artística transcurrió a través de un recorrido geográfico de sur a norte sobre la cordillera central del país, en una región conectada por la vía del ferrocarril. En una entrevista publicada en 1951, se describió a sí mismo como neófito en la música, a la que decía haber llegado después de iniciarse como recitador o intérprete poético en distintos municipios de su región y en la ciudad de Pereira (*El Diario*, 17 de enero de 1951: 2, 7). Tan solo un año después de hacer sus primeras grabaciones musicales, Posada alcanzó un éxito notorio con la canción “El grillo”, publicada bajo el sello Silver<sup>7</sup>. A pesar de ser desestimada por la prensa como “una melodía extravagante, con ribetes humorísticos y pésimamente cantada”, y de recibir una calificación de solo dos puntos sobre cinco en “valor artístico” (*El Diario*, 15 de Noviembre de 1950: 5), “El Grillo” se reportó como “el disco nacional que más ventas obtuvo durante el año de 1950”, y como uno de los mayores éxitosailable del mes de diciembre: “[ha alcanzado] los oídos de todo el mundo, de la gente culta y del pueblo que pulula en las cantinas de arrabal” (*El Diario*, 17 de enero de 1951: 2, 7).

Como compañía, Silver, fundada en 1949, recibió críticas similares. Se le acusó de ser una disquera a la que “la calidad artística no le importa”, y se reclamó a Leonardo Alzate, su director artístico, por no haber publicado música que hubiera “permitido a su etiqueta tomar altura social” (*El Diario*, 20 de diciembre de 1950: 7). Ataques parecidos se hicieron a la compañía discográfica Sonolux y su sello Lyra, al juzgarla como “una marca fonográfica de contrastes”, que, a pesar de publicar algunos cuantos discos del agrado de la crítica, decepcionaba con muchos otros a “los colombianos que gustan de la música popular escogida”. El mismo sinsabor fue característico en la reseña de otros discos de Antonio Posada con Los Tumaqueños (publicados bajo el sello Lyra): “Inés Venite Pacá” (guaracha) / “María Luisa” (paseo), y “Demacrada” (tango) / “Caricatura” (tango). Todos evaluados con un solo punto en “valor artístico” y cinco en “valor comercial”; y despreciados como “producciones de tan poca monta” que ameritan la creación de “un nuevo sello con que camuflar[las]”. Más aún, se les consideró como:

El mayor descrédito que puede hacerse a Colombia en el extranjero... de un mal gusto literario, musical e interpretativo llevado al extremo... Letras vulgares y mal dichas, acompañamiento ordinario y absoluta ignorancia de lo que es cantar... vergüenza de quienes creemos al nuestro un país culto, [la cual] ya estamos oyendo día y noche en los traganíqueles de arrabal (*El Diario*, 13 de diciembre de 1950: 2, 8).

En las fuentes salta a la vista que el elemento común entre abundantes discos asociados a la carrilera –y que conformaron un repertorio discográfico temprano de esta música– no era el género musical, sino su gran popularidad comercial, la asociación con cierto tipo de audiencia, y en particular, las reseñas negativas. Según los términos de quienes escribieron en el pasado, la música de carrilera emerge en la esfera pública de Colombia como anatema del “arte nativo” y de los principios folklóricos y *cultos* que Restrepo Duque invocaba en 1949 cuando se inició un nuevo sector de disqueras. A la luz de la evidencia presentada, es claro que hace parte del universo de aquellos condenables “discos perjudiciales para la salud”, y que en nuestro juicio, asustan a la elite letrada que escribe para la prensa. A la música de carrilera se le atribuyen potenciales efectos de degradación social y moral. Además, su proliferación –preocupante por lo tanto–, se interpreta como un factor activo en el desplazamiento de expresiones folklóricas y cultas.

<sup>7</sup> Antonio Posada y sus Tumaqueños - Lado A: “El grillo” (parranda) / Lado B “Se larga mi hija” (merengue).

Según las mismas fuentes se trata de música heterogénea en términos formales, pues incluye canciones clasificadas como pasillo, vals, ranchera, corrido, tango, porro, merengue o parranda. Algunas grabaciones se describen como bailables y se asocian al humor, y otras se asocian a una melancolía exacerbada, al desamor y a la violencia. Sus letras son consideradas vulgares, cursis y chabacanas. Compositores e intérpretes son descalificados por la mala ejecución al cantar o tocar sus instrumentos, y su consumo se asocia de forma enfática a traganíqueles y cantinas. Artistas y audiencias se sitúan en las zonas rurales de la región central de los Andes colombianos y también en las ciudades, toda vez que, utilizando los términos de una pieza de crítica cultural del momento, su geografía sociocultural se define en oposición a “los hogares, las casas honorables” y “los sitios donde se hace cultura” (*El Diario*, 2 de julio de 1952: 2).

### Bambuco, folklore e identidad

El trabajo del historiador Renán Silva (2002 y 2006) sobre la cultura campesina a mediados del siglo XX, evidencia cómo el interés por el folklore y la cultura popular floreció entre los años 1930 y 1940 en Colombia. En el marco de políticas culturales de la llamada República Liberal, se buscó cimentar la cultura popular sobre una matriz folklórica, lo que implicaría “una simplificación idílica de la vida campesina... a contracorriente del hecho de que la nueva sociedad en construcción se anunciaba como urbana, moderna, inclinada por el trabajo industrial, y por la asimilación del cambio como un elemento de su propia definición” (Silva, 2002: 3). Para el autor, en esa matriz folklórica subyace la búsqueda de “las raíces perdidas de una nacionalidad que posiblemente ni siquiera se había formado en sus más grandes líneas”.

Los debates sobre lo folklórico y lo popular, son casi que una línea editorial en la prensa de la década de los 50 en Medellín y Bogotá. Nuestro material de archivo, evidencia una marcada preocupación por definir la relación y las diferencias entre estas nociones, y deja ver posiciones opuestas. Por ejemplo, Andrés Pardo Tovar, reconocido pionero de la musicología en Colombia, afirmó que para esa década en el país: “ya no es posible que lo popular y lo folklórico se integren en la entraña misma de la tradición” (*El Diario*, 5 de julio de 1954: 2).



Representaciones de campesinos andinos en portadas de la serie *Álbum de Ritmos Colombianos* (Shell, 1958 y 1962), *La República*, 30 de diciembre de 1958: 4 y <https://www.discogs.com/Various-%C3%81lbum-De-Ritmos-Colombianos/release/13398857>

Los debates sobre el bambuco, son también prolíficos en las fuentes periodísticas. En conjunto, afirman su estatus de representación hegemónica de la nación. Distintos comentaristas, presentan esta música como una expresión cultural de una época dorada pretérita, relegada al olvido. Algunos sentencian su muerte con amargo pesimismo. El argumento de Pardo Tovar, resuena con voces que critican interpretaciones contemporáneas, y se oponen a la transformación de su canon folklórico. Los debates desembocan en un llamado al apoyo institucional. En 1953, el reconocido poeta Jorge Robledo Ortiz, quien estando a cargo del órgano de Extensión Cultural del Departamento de Antioquia, puso en marcha la “primera semana del bambuco” en Medellín, para contribuir, a un proyecto de “revaluación de la música vernácula de Colombia... como bambucos, pasillos, guabinas, torbellinos, etc.” (*El Diario*, 29 de abril de 1953: 2.). A través de estas iniciativas, el bambuco adquiere el carácter de “patrimonio de un lejano pasado” (*El Diario*, 24 de marzo de 1954: 2). Además, con la apropiación de compositores de formación musical académica, adquiere un carácter de alta cultura.

El trabajo de archivo da cuenta de este fenómeno al identificar discos clave en ese movimiento de “revaluación” del bambuco y la “música nacional”. Desde 1940, Sonolux de Medellín adquirió derechos exclusivos sobre la obra de Pelón Santamarta y Manuel Ruiz (Blumen), compositores nacidos a finales del siglo XIX, y reconocidos por canciones icónicas como “Tálamo de rosas”, “En el alma de una flor”, y “Las hojas de mi selva” (*El Diario*, 5 de octubre 1949: 2 y 13 de octubre de 1949: 2). Estos derechos les permitían producir grabaciones de estas canciones con artistas jóvenes como Obdulio y Julián, que debutaron en el sello Lyra de Sonolux con “Amor inútil”, bambuco y “Acuérdate de mí”, pasillo (Lyra, *Catálogo General en Discos de 78 y 45 R.P.M* c.a. 1953). La prensa anunció que este disco producía “Ebriedad de bambuco” a través de los traganíqueles en cafés del centro de Medellín, y enfatizó que: “Nunca antes en esos modernos aparatos habían figurado los que hoy son los mejores bambuqueros de Colombia”. La grabación de “Amor inútil” según la prosa periodística, evocaba “las serenatas auténticas, sin mixtificaciones”, y “tenía el sabor de lo puramente raizal, de lo virilmente nativo”, el de “un bambuco que fue construido por algún anónimo poeta del público [...] quizás con la intención de que sólo lo escuchen sus campos y sus ríos vecinos” (*El Diario*, 7 de junio de 1950: 2).

Pocos años más tarde, Sonolux lanzó el LP *Canta un tiple* con “ocho magníficas interpretaciones de aires colombianos, de Pacho Benavides” (*El Diario*, 23 de junio de 1954: 2.) y fue elogiado en notas periodísticas. A pesar de que no se registró entre los diez discos más vendidos de 1954, sí fue incluido entre los diez “mejores” (*El Diario*, 22 de diciembre de 1954, 2). La misma compañía publicó *Tierra Colombiana*, un LP reseñado como “el primer disco conteniendo música colombiana, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Colombia”. Su grabación a cargo de Luis Uribe Bueno fue realizada en el teatro Colón de Bogotá, llamada la “sala máxima del arte musical de nuestro país”, se hizo bajo la dirección musical de José Roza Contreras, y con la cantante italiana Rita Jorio. Según la crítica cultural, *Tierra Colombiana* “automáticamente” se hacía “la más notable realización del año fonográfico”, con la suite del mismo nombre “por una cara del disco, y cuatro canciones y el trozo sinfónico moderno ‘Burlesca’ por la faz contraria” (*El Diario*, 5 de diciembre de 1956, 2).

Otra pieza en el proyecto de revaloración del bambuco que tuvo gran resonancia en la esfera pública, fue el *Álbum de Ritmos Colombianos*, un LP concebido por Jorge Arenas Lamus, jefe de relaciones públicas de la Shell Colombia S.A. (*El Diario*, 5 de diciembre de 1956: 2; “Nuestra Música y La Shell” en *La República*, 3 de mayo de 1958: 4). En este disco, se exaltó la participación de los que se consideraron “los grandes maestros y los mejores conjuntos especializados en el folclor nacional”. Entre ellos Francisco Cristancho y su orquesta, Toño Fuentes, Elias N. Soto, Gonzalo Hernández, J. M. Trespalacios, Fulgencio García, Pacho Galán, el Trío Primavera, Lucho Bermúdez y su orquesta, Lucio García, León Cardona, Jaime Llano

González (*La República*, 30 de diciembre de 1958: 4). Una de sus reseñas deja ver el espíritu nostálgico de un proyecto de revaluación nacionalista, que a la vez perdía el centralismo andino:

Nos sentimos como rebautizados en la religión del amor a la patria. Pocas cosas interpretan tan bien el sentimiento nacionalista, como los aires musicales. Un bambuco, aderezado de nostalgias y de saudades amorosas, nos conduce inmediatamente a la reconstrucción del escenario, de los personajes, de las vivencias, que son producto de la tierra nativa. Los pasillos y las guabinas son himnos de regionalismo. El porro, la cumbia y el merecumbé, constituyen todo un cuerpo diplomático de vinculación y acercamiento entre las gentes costaneras y las del interior. Son lazos sinfónicos, cadenas melodiosas. [...] Esta preciosa selección tiene el mérito de que comprende todas las comarcas del país: Antioquia, Santander, Boyacá, el gran Tolima, el Cauca Grande, la Costa Atlántica, Cundinamarca, los Llanos Orientales (Ibid).

No obstante, desde el punto de vista de la comercialización de discos, se evidencia que el bambuco experimentaba un momento de crisis a mediados de la década de los 50: ni es favorito en la programación radial, ni en ventas de discos locales, y genera poco interés internacional (Guingue-Valencia, 2020). Además, en 1956, un año de bonanza para las disqueras (Guingue-Valencia, 2019), la prensa subrayó que ante una situación de escasez de “música colombiana grabada”, las cuotas que se exigían a la radio serían difíciles de cumplir (*El Diario*, 7 de marzo de 1956: 2).

En resumen, es posible argumentar que a pesar del momento de consolidación y bonanza que los años 50 traen para una naciente industria disquera doméstica, la constelación de géneros asociados al bambuco y considerados folclor andino que representan la nación, experimenta un proceso de cambio: ya no es música comercial y requiere del patronazgo para asegurar su continuidad como práctica cultural institucional, y no tanto como práctica popular. En los catálogos disqueros observados, la proporción de la constelación andina hegemónica es marcadamente menor que la de las músicas extranjeras que dominan su contenido. En algunos es similar a la de música afrocolombiana de la costa Atlántica, en especial merengue, paseo y porro, pero en otros está también la supera. Entre la música foránea sobresalen el tango, los corridos, rancheras y canciones mexicanas, el bolero en sus distintas variedades –tanto continentales como caribeñas– y en algunos casos también sobresale la música afrocubana, en especial mambo y guaracha. Aunque se registran grabaciones de música de EE.UU. como foxtrot, blues, balada rock y twist, sus proporciones promedio son tan solo del 2%.

### **“Música de carrilera”: una categoría sociológica**

El tránsito desde la descripción y contextualización hasta la interpretación debe, necesariamente, abordar preguntas relacionadas con el valor de la música que estudiamos. ¿Qué hacer ante esta multitud de juicios? ¿Cuál es la labor del historiador cuando se enfrenta a un fenómeno de este tipo? ¿Se debe resolver el asunto y tomar una posición en contra o a favor? ¿O se debe ir más allá de la tarea de afirmar o negar valor? La imparcialidad parece imposible: en el acto mismo de considerar la música de carrilera como un tema legítimo de estudio académico, le estamos asignando al menos un valor histórico. Y el asunto no termina allí. Nuestra mirada analítica, no lejana de la ética de la tradición de la “historia desde abajo”, le infunde más valor aún al interpretarla como índice de una reivindicación social y cultural significativa y trascendente históricamente. Sin embargo, haciendo uso del más mínimo relativismo antropológico, y en aras de profundizar analíticamente, nuestra labor como historiadores aquí, no es tanto resolver la pregunta sobre el valor de este fenómeno musical, sino entender las contradicciones sociales y culturales que subyacen en la retórica donde la pregunta por el valor se formula y se contesta de forma extensa.

Las reflexiones de Claudio F. Díaz (2011) ofrecen un modelo socio-discursivo para abordar el problema del valor en la música popular. Su punto de partida es un distanciamiento epistemológico: el criterio “no es el de la crítica musical o literaria, sino el de la sociología y el análisis del discurso” (2011: 198). El objetivo no es ejercer juicios, aunque indirectamente resulte imposible, sino cuestionar el ejercicio de estos mismos. Se debe romper con tradiciones esencialistas y formalistas según las cuales el valor puede inferirse a partir de un conjunto de cualidades de la música en sí misma, e investigar el valor entendido como una construcción social. En este mismo sentido, la música, su producción, su consumo, y lo que se dice y se hace en torno a ella, se conciben como “prácticas sociales”, y en particular como “prácticas discursivas”. Según el autor:

En la medida en que toda práctica social está socialmente condicionada, lo que estaría en discusión no es el valor de una música, sino los procesos de adjudicación de valor que siempre se desarrollan sobre la base de criterios objetivos y socialmente construidos en el marco de sistemas de relaciones específicos...” (2011: 198).

Es fundamental tener presente que estos procesos en los que “un texto o cualquier otro producto cultural se carga de valor”, están inmersos en profundas relaciones de poder, donde rigen intereses específicos. Estos procesos transcurren como “luchas por la puesta en valor” (2011: 208), que hacen parte de “las luchas sociales” o de las “luchas simbólicas” en el sentido Bourdieuano (2011: 198-202). Está en juego el mantenimiento, modificación o reemplazo de hegemonías culturales, y también la búsqueda de prestigio social y valor artístico de diferentes tipos de actores y expresiones culturales. Según Díaz, “es en la lucha por la hegemonía donde se define y redefine el valor y la canonicidad” (2011: 203), y es importante tener presente que el sistema de criterios de valor que en ellos se aplica pues “no es un sistema estático, puesto que la legitimidad y el valor no solo son objeto permanente de disputas, sino que, en la actividad artística, son precisamente aquello por lo que se lucha” (2011: 207).

Los procesos que analiza Claudio Díaz, tienen una diferencia importante con los que encontramos en nuestro caso de estudio. El autor está hablando de aquellos a través de los cuales alguna expresión musical popular adquiere, o se le otorga, legitimidad, aquellos en que una valoración positiva se moviliza y termina por incluir la música en algún tipo de canon. El proceso de valoración que encontramos en el discurso sobre la música de carrilera, en contraste, es negativo: se trata de aquellos en que el valor de una expresión musical se niega, y por lo tanto no se le otorga legitimidad. Al respecto, Christopher Washburne y Maiken Derno (2004) compilan una serie de casos en los cuales el elemento común es este tipo de procesos donde alguna expresión se juzga como *mala música*. El análisis empieza por cuestionar la noción misma, y entender que la categoría es también una construcción social y no algo que se pueda determinar en un laboratorio. Desde allí, el paso a seguir es reconocer que la categoría se activa mediante juicios de valor negativo que tienen una función, o un poder especial, pues son a la vez juicios estéticos y gestos de posicionamiento social:

El acto mismo de emitir un juicio estético asume y otorga autoridad sobre el juez. Al desvincularnos de ciertas formas de expresión musical, hacemos una declaración de estar “al tanto” de las cosas, demostramos una perspectiva educada y activamos un amplio rango de suposiciones subyacentes sobre lo que es “bueno” (2004: 3).

Un paralelo de especial pertinencia para iluminar nuestra interpretación de la música de carrilera, lo ofrece Deena Weinstein (2004) con su fascinante análisis de la sociología cultural del heavy metal. Si bien la comparación corre el riesgo de ser juzgada como una yuxtaposición atrevida, es importante señalar que a pesar de las diferencias y la distancia estética, estos dos géneros tienen profundas similitudes en aspectos sociales. Weinstein identificó una serie de

patrones en la escritura sobre el género en publicaciones de periodismo cultural “mainstream” del mundo anglo entre los años 80 y 90. Encontró una tendencia dominante a detestar el heavy metal, y a escribir sobre él con un ánimo denigrante. En otras palabras, Weinstein evidenció que al heavy metal generalmente se le categorizaba como *mala música*, y que este sesgo en los juicios de valor obedecía a las grandes diferencias de edad, clase y subcultura entre los periodistas, y la audiencia de la música de que escribían:

La mayoría de los críticos, y especialmente la primera generación que estableció los parámetros de la profesión, tuvieron una educación universitaria [...] En fuerte contraste, la base de seguidores del metal, desde sus inicios, tiende a venir de la clase obrera y su versión post-industrial, la clase media-baja de para-profesionales y el sector de servicios; ellos no han estudiado en universidades de élite (2004: 301).

Tanto en la prensa que analiza Weinstein, cómo en la nuestra, los periodistas juegan un rol de “críticos adversarios”, es decir, definen su gusto negando. Lo hacen en oposición a un agente u objeto, “confirmando los juicios de gusto propios a través de destruir los de otros”. Este tipo de periodistas culturales tiende a “construir *Otros demonizados*”, y también a satisfacer a sus audiencias y sus editores con actos de castigo de un “chivo expiatorio”, piezas periodísticas que generalmente reciben aplausos (2004: 305). Cuando se desborda la *violencia simbólica* que caracteriza la práctica de los críticos adversarios, es necesario pensar que en el “debate estético”, lo que está en juego es “otra cosa”, lo que está en juego son “guerras culturales basadas en un conflicto social” (2004: 305).

El argumento de Simon Frith sobre el carácter discursivo de la categoría de mala música, conduce al mismo razonamiento. La música “solo se vuelve mala en un contexto evaluativo, como parte de un argumento”, el cual se plantea comunicativamente “para persuadir a otras personas sobre su verdad, para tener un efecto en sus acciones y creencias” (2004: 19). Allí, es fundamental pensar que “aunque es la música la que está siendo juzgada como ‘mala’, la explicación no es musical sino sociológica”. El “aparente juicio de la música es un juicio sobre algo enteramente diferente”, y se trata de “las instituciones o el comportamiento social para las cuales la música simplemente actúa como un signo” (2004: 20). Además, en este tipo de apreciaciones negativas, comúnmente se fusionan juicios y explicaciones que se desplazan de lo estético, a lo ético y lo moral: “los discursos más comunes en los juicios sobre música popular se refieren o a la manera como la música fue producida o a sus efectos [la categoría] ‘mala música’ describe un mal sistema de producción (capitalismo) o un mal comportamiento (sexo y violencia)” (2004: 20).

¿Si los juicios estéticos no se tratarían de la música en sí misma, qué sería entonces lo que se juzga a mediados del siglo XX en Colombia cuando la prensa clasifica la música de carrilera o guasca como *mala música*? Desde la teoría social, semiótica y discursiva revisada los términos *música de carrilera* o *música guasca* se deben tomar como categorías de distinción, es decir, como categorías sociológicas que denotan un grupo humano específico, a través de sus gustos y su consumo cultural, y lo sitúan en el espacio social. En las fuentes consultadas los términos se usan comúnmente entre comillas, señalando que no son invenciones periodísticas, sino palabras de uso común en el Medellín de la época. Lo dice también Hernán Restrepo Duque, según el mismo pionero en el uso periodístico de categorías de cuyo surgimiento fue testigo (Restrepo Duque, 1985)<sup>8</sup>. Según la narrativa de su biógrafo Mauricio Restrepo Gil (2011), las preguntas “¿Qué hay de nuevo pa la carrilera?”, o “qué me llevo pa’l tren?” eran cotidianas para los vendedores de discos de la zona de Guayaquil cercana a la estación del tren de Medellín. En este contexto “el término guasca se utilizaba en un sentido despectivo, por la ordinariez de estas mismas piezas”, y

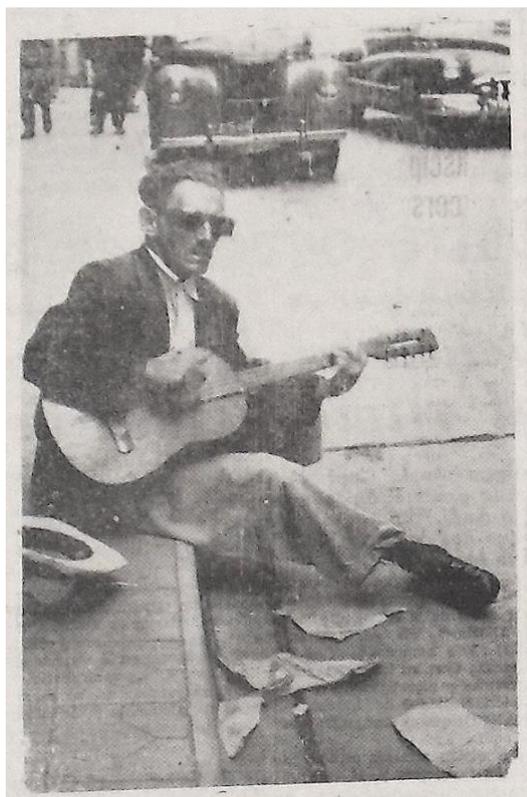
---

<sup>8</sup> Citado en Restrepo Gil (2011, p 26).

el término carrilera evocaba la geografía de un fenómeno que ocurría al mismo tiempo en la ciudad y por fuera de ella:

[...] los discos viajaban en ferrocarril, los paqueteros y vendedores llevaban las pastas a 78 revoluciones por minuto, quebradizas, destinadas generalmente a un público campesino o sencillo sin exigencias artísticas y musicales, interpretados por solistas o conjuntos con acento aguardentero [sic] (Restrepo Gil, 2011: 26).

En el uso de las categorías carrilera o guasca, se pone en marcha, inevitablemente, una operación de *distinción*, en la que se marcan las diferencias de estilo de vida de fracciones de clase distintas y antagónicas (Jenkins, 2006: 89). Se marcan diferencias sociales entre los críticos culturales –para el caso Hernán Restrepo Duque, Gabriel Escobar Casas, y otros periodistas y colaboradores de los periódicos citados–, y las audiencias de esta música. Distintas fuentes caracterizan a estas últimas como campesinos de una región amplia, en la cual se vive una intensa migración a la ciudad para sumarse a la fuerza de trabajo industrial, y también como habitantes de la ciudad, asociados a arrabales, cantinas, cafés, prostíbulos, etcétera: en suma, su audiencia se evoca con la noción “el pueblo”. Por otro lado, los periodistas –en nuestro caso representados ampliamente por Hernán Restrepo Duque– desde una posición de altura en términos de capital social y cultural, se sitúan a sí mismos como parte de “un país culto”: en otras palabras, se autoidentifican con una elite letrada urbana.



Representaciones de campesinos en tránsito a la ciudad, y músico callejero de Medellín en los años 50. *El Diario*, 3 diciembre de 1952: 2 y 19 de abril de 1951: 2.

Restrepo Duque encarna el rol del juez que desde su posición en “el país culto”, participa en el juego de la distinción representando los intereses de su clase: instauro y defiende distintos tipos de canon; persuade sobre su visión del mundo musical y social en sus reseñas y crónicas; afirma su estatus social a través del buen gusto y los juicios; y, siguiendo el patrón de Weinstein,

goza castigando el chivo expiatorio de la música de carrilera y el pueblo guasca. Situado en un espacio social bourdiano, Restrepo Duque se ubica en la zona de “los intereses sublimados de la intelligentsia burguesa; esa burguesía intelectual” que no goza de mayor capital económico y que debe justificarse con trabajo intelectual. En este lugar, “ocupa una posición de inestabilidad”, pues es “élite a los ojos del pueblo”, pero ante los ojos de rangos sociales superiores necesita justificar su posición cementada en capital cultural y social (Bourdieu, 2016: 664-665). Un agente en esa posición parece susceptible a marcar más fuertemente los límites entre su posición y otras distinguidamente inferiores, como una suerte de reflejo de la violencia simbólica que recibe de personas o grupos sociales de jerarquía superior.

En la historia de la noción de un país culto en Colombia, y en el mismo uso del término, está inscrita una operación de distinción de violencia simbólica extrema. También lo están “las batallas entre populistas y elitistas, custodios del canon y devotos de la diferencia” que conforman una guerra cultural (Eagleton, 2000: 51). En los llamados a realizar “cruzadas”, en los ataques discursivos, y en algunas alabanzas se pusieron en práctica una red o encadenamiento de criterios particulares, cuyo principio es la oposición primordial entre Alta Cultura (civilización y virtudes) / Baja cultura (barbarie y vicios). Se trata según Bourdieu, de la “matriz de todos los lugares comunes”, es decir, de las estructuras cognitivas socialmente construidas e impuestas de arriba abajo, y esta a su vez, “tiene como principio la oposición entre la ‘élite’ de los dominantes y la ‘masa’ de los dominados [...]: multiplicidad contingente y desordenada, intercambiable e innumerable, débil y desarmada, sin otra existencia que la estadística” (Bourdieu, 2016: 632-633).

En este asunto es fundamental atender observaciones como las de Terry Eagleton (2000), sobre el papel de los medios masivos e industrias culturales del siglo XX en un proceso en que *lo alto* dejó de limitarse al arte burgués y dejó de definirse como no comercial. El avance de la industrialización de la cultura hizo difusos, porosos y dinámicos los límites entre alta y baja cultura (2000: 51-52). ¿Cómo se desordenan entonces las cosas por el efecto de las industrias culturales en Colombia? En primer lugar, en el caso de la música de carrilera, la industria disquera provee armas simbólicas para la clase social que representa, y a través de ellas supera su forma meramente estadística, y emerge como sujeto, como clase y como símbolo, como cultura. La categoría música popular adquiere nuevos sentidos, que son no-folklóricos: uno es cosmopolita –música popular latinoamericana y del caribe–, y el otro es idiosincrático –música popular = carrilera, parranda y despecho–.

En segundo lugar, el gusto musical “omnívoro” de Hernán Restrepo Duque –no “tener preferencias fijas por géneros específicos de música clásica o de música popular”, moverse “a través de las formas musicales”, y oír “una creciente variedad de música” (Bennett, 2009: 76)–es terreno fértil para cambios. Al destacar el valor artístico de formas de música popular como el tango, el bolero o el porro, su juicio estético ubica cosas nuevas en el ala de la alta cultura, cosas que antes se ubicaban en el ala opuesta. Y al mismo tiempo, al invocar el valor patrimonial de la música folklórica en una era en que está siendo estilizada a través de apropiaciones por parte de compositores de música clásica, el folklore cruza la oposición binaria y se crea un puente entre lo folklórico y lo erudito<sup>9</sup>.

Según el modelo tridimensional de guerras culturales de Eagleton, el conflicto se define como las tensiones entre la cultura entendida como civilidad (excelencia), la cultura concebida como identidad (ethos), y la cultura comprendida como algo comercializable (economía, cultura posmoderna) (Eagleton, 2000: 51-52). Cuando la guerra cultural que hemos observado se piensa a través de esos tres polos, salta a la vista que la música como mercancía movilizó la identidad de clase del “pueblo”. Pero a la vez, atentó contra la civilidad dictada por el “país culto”, que reaccionó activando una lucha de identidades, en la que, como observamos más adelante, se

---

<sup>9</sup> Ver Guingue-Valencia (2020).

construyen dos versiones disonantes del mundo rural, que expresamos también en un par de oposición: campesinos bambuqueros / campesinos carrilerudos.

## Conclusiones

Para el filósofo y antropólogo Pierre Bourdieu (2016) “la exhibición de ‘cultura musical’ se encuentra entre las prácticas “más enclasantes” y toda vez que los críticos culturales escriben guiados por su propio gusto musical, es fundamental tener presente que:

El gusto clasifica, y este clasifica al clasificador. Los sujetos sociales, clasificados por sus clasificaciones, se distinguen a sí mismos a través de las distinciones que hacen, entre lo bello y lo feo, lo distinguido y lo vulgar, en las que se expresa o revela su posición en las clasificaciones objetivas (Bourdieu, 2010 [1979]: p XXIX).

Las novedades y sorpresas de una explosión de “fábricas de discos” y de nuevas expresiones culturales que éstas amplificaron, no se tomaron de forma leve. En el discurso sobre la música de carrilera, los prejuicios de la mirada de la clase dominante tienen la particularidad de construir una nueva clase como un enemigo, heraldo de unas transformaciones que desdibujan las aspiraciones de las élites. Un “otro demonizado” en el sentido de Weinstein (2004), que para el caso es habitante de los bajos mundos en ciudades y pueblos, es disonante con los estereotipos folklóricos del mundo rural, y es también un otro ruidoso en el sentido de Attali (1995), mundos en construcción que a través de la música confrontan órdenes dominantes. Este proceso se cataliza en un momento histórico de ruptura, donde las diferencias sociales empiezan a hacer grietas en un orden cultural establecido, y en el que las élites letradas urbanas reaccionan con violencia simbólica en lo que consideran una lucha legítima. La retórica de estas élites, en última instancia, marca discursivamente los límites de la jerarquía social, y ejerce la distinción con el que se adjudican el monopolio de un buen gusto dictado desde arriba hacia abajo. En los juicios de valor negativo sobre la música de carrilera –herramientas con las que se construye ese otro demonizado–: encontramos la negación de un proceso avanzado de modernización cultural rural.

El interés por el folklore y la cultura popular en Colombia, floreció durante los años 30 a 40 en el marco de políticas culturales de la llamada República Liberal, en las cuales la “cultura popular” se pensó “sobre la base de una matriz folclórica” (Silva, 2002: 3), que buscaba “las raíces perdidas de una nacionalidad que posiblemente ni siquiera se había formado en sus más grandes líneas” (2002: 15). El exotismo de la representación del “alma nacional”, y las ficciones con que se inventan tradiciones en el sentido de Hobsbawm, produjeron: “una simplificación idílica de la vida campesina [...] a contracorriente del hecho de que la nueva sociedad en construcción se anunciaba como urbana, moderna, inclinada por el trabajo industrial, y por la asimilación del cambio como un elemento de su propia definición” (2002: 3). En este sentido, es importante considerar que nuestra manera de pensar la vida en el campo ha sido sujeta a la “imposición mecánica de categorías abstractas que desfiguran sus perfiles históricos” (2002: 254), y que estas imposiciones han atado “la imaginación a una sociedad y a una época”, por lo cual es de esperarse que se produzcan choques ruidosos con la evidencia viva de un país “en veloz proceso de cambio” (2002: 256).

Proponer la música de carrilera –música campesina no folklórica, cosmopolita, mediática y masiva– como el resultado o índice de un proceso de modernización rural plantea la pregunta, mucho más amplia, sobre el proceso mismo, su temporalidad, sus distintos aspectos, las orientaciones teóricas y las fuentes para estudiarlos ¿Cómo nombrar el objeto de estudio? ¿Se trata de la historia a partir de la creación de un estado independiente en el siglo XIX?, ¿O se trata de aquella mediada por las tecnologías de comunicación masiva durante el siglo XX? ¿Se trata acaso

de un proceso más antiguo cuyo estudio se debe remitir al origen de la categoría en algún tipo de discurso escrito?

Según el historiador Renán Silva, las modernizaciones en el mundo rural, de “complejidad y originalidad intrínsecas”, siguen “siendo un enigma” dada una lamentable falta de interés académico en el país (Silva, 2006: 254). Su trabajo, a través del análisis de una vasta encuesta conducida por el estado colombiano durante la década de 1940, puso en evidencia un complejo y ambiguo estado de modernización socio-cultural en muchas regiones rurales de Colombia: rasgos tradicionales, no menos intactos, y tal vez resultado de la imposición de imaginarios, convivían con sincretismos y apropiaciones de elemento foráneos, no tradicionales y cosmopolitas. El enigma aún persiste. Y por esto las preguntas que formulamos reclaman la importancia de un campo de estudio que en Colombia permanece *inculto*. Es así como hacemos un llamado a participar en la profundización de la investigación de estos fenómenos; en la formalización y expansión de un campo de estudios; y en particular, sugerimos denominarlo, al menos de forma preliminar, estudio de las modernizaciones rurales subalternas.

La etnografía histórica que permite el carácter descriptivo de las fuentes de Renán Silva, plantea entonces un significativo contraste entre la visión del mundo rural guiada por esa matriz folklórica, y la observación empírica de la vida campesina en la década de 1940. Esta misma disparidad se encuentra en Guingue-Valencia (2020), a través del análisis de dos tipos de discurso pesimista que se encuentran de forma paralela en la prensa de los años 50: uno sobre la lamentable decadencia del folklore musical andino –y que pide ayuda institucional para rescatarlo–; y otro sobre la proliferación de música popular comercial de mala calidad –donde se pide censura–.

Siguiendo este orden de ideas, y para profundizar en su dialéctica, una conclusión importante de nuestro trabajo es que en el discurso periodístico de mediados del siglo XX, se evidencia también un contraste fascinante entre dos imaginarios o estereotipos del sujeto del mundo rural, y que este marca un camino prometedor para futuras investigaciones. Ambos se asocian a la categoría el pueblo, pero entre uno y otro las diferencias son tajantes: ambos son construcciones, pero una es positiva –amigo– y la otra negativa –enemigo–. Al que denominamos campesino bambuquero, se le asocia con el folklore –bambucos, pasillos, guabinas–, la tradición, el pasado, la naturaleza, la belleza y la virtud; y al que llamamos campesino carrilerudo o guasca, se le asocia con la música masiva, con el presente, la migración campo-ciudad, las cantinas, los traganíqueles, el mal gusto y el vicio.

El campesino bambuquero es una construcción desarrollada sobre la matriz folklórica que menciona Silva –normalizante, esencialista, atemporal y exotista–, y es un imaginario bucólico y pastoril que se ha instrumentalizado en el proyecto andino-céntrico de construcción de nación. En contraste, el campesino carrilerudo representado en las reseñas de discos, disuena con ese imaginario folklórico del mundo rural. Es una caricatura estereotipante –normalizante, reduccionista, estigmatizante, pero histórica–, que hace un juicio negativo de valor sobre el resultado de procesos de transformación social y cultural, y se usa como arma de lucha simbólica desde arriba hacia abajo. Se asocia a las cantinas y traganíqueles en veredas rurales y arrabales urbanos, a condiciones de precariedad, analfabetismo, mal gusto, o baja moral, y en particular, a un consumo conspicuo de discos de géneros diversos. Se le construye como desencanto de las clases dominantes, desviación de las aspiraciones de un “país culto”, y en este sentido como un enemigo: un otro demonizado, una otredad ruidosa, indeseada e inesperada para las élites rectoras de un proyecto de modernidad y nación. En el campesino bambuquero se revela la nostalgia por un pasado idealizado, y en el guasca la desazón con la realidad que se vive en el presente.

## Bibliografía

Arias Calle, Juan David. 2009. *Con la tinta de mi sangre: amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*. Medellín: La Carreta Editores.

- . 2011. “La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha”. Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia, Medellín. <http://www.bdigital.unal.edu.co/5497/>.
- Attali, Jacques. 1995. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México DF: Siglo Veintiuno.
- Bennett, Tony, ed. 2009. *Culture, class, distinction*. Abingdon-Nueva York: Routledge.
- Bermúdez, Egberto. 2006. “Del humor y del amor: música de parranda y música de despecho en Colombia (I)” en *Cátedra de Artes*, 3: 81–108.
- . 2007. “Del humor y del amor: música de parranda y música de despecho en Colombia (II)” en *Cátedra de Artes*, 4 : 63–89.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge.
- . 2016. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- Burgos Herrera, Alberto. 2001. *Antioquia bailaba así*. Medellín: Lealón.
- . 2000a. “Biografías de artistas, intérpretes y compositores de la música guasca o de carrilera de antioquia”, <http://biografiasantioquia.blogspot.com/>.
- . 2000b. *La música parrandera paisa*. Medellín: Lealón.
- . 2006. *Música del pueblo pueblo*. Medellín: Editorial Lealón.
- Díaz, Claudio F. 2011. “Música popular, investigación y valor” en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América latina*. Juan Francisco Sans y Rubén López Cano eds. Caracas: Fundación Celarg: 195–215.
- Discos Fuentes. [Sin fecha]. “Historia de la música popular en el siglo xx: con sabor a carriel”.
- Eagleton, Terry. 2000. “Culture wars” en *The idea of culture*. Malden, Blackwell: 51–86.
- Frith, Simon. 2004. “What is bad music?” en *Bad music: the music we love to hate*. Christopher Washburne y Maiken Derno eds. Nueva York: Routledge: 11–26.
- Guingue Valencia, Lucas Mateo. 2019. “A social history of a so-called “golden age” of music industrialization: production in Colombian recording and sound technology industries, 1949-1963”. Doctorado en medios y comunicación, University of Westminster, Londres.
- . 2020. “Debates sobre bambuco y la emergencia fonográfica de la ‘música de carrilera’ en el periodismo cultural colombiano en la década de 1950” en *Un informe y siete ensayos relacionados con la patrimonialización y la ciencia abierta en la universidad de antioquia (2017-2027)*. Sofía Botero Páez ed. Medellín, Universidad de Antioquia: 169–228.
- Jenkins, Richard. 2006. *Pierre Bourdieu*. Nueva York: Routledge.
- Laing, David. “The recording industry in the twentieth century” en *The international recording industries*. Lee Marshall ed. Milton Park, Nueva York, Routledge: 31–52.
- Restrepo Duque, Hernán. 1985. “Algunas notas en torno a la música de carrilera” en *El Colombiano*. 18 de septiembre 1985.
- . 1989. “La Música de Carrilera: Mitos y Verdades” en *Revista Universidad Nacional, Bogotá*, 20: 66–70.
- Restrepo Gil, Mauricio. 2011. *Hernán Restrepo Duque, una biografía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Safford, Frank, and Marco Palacios. *Colombia: fragmented land, divided society*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Santamaría-Delgado, Carolina. 2017. “Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas del cincuenta y el sesenta: economía, industria cultural y creatividad musical” en *Artes, la revista*, 16/23: 138–56
- Silva, Renán. 2002. “Reflexiones sobre la cultura popular a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942” en *Historia y Sociedad*, 8: 11-45. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/20382>

———. 2006. *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia: la encuesta folclórica nacional de 1942: aproximaciones analíticas y empíricas*. Medellín: Carreta Editores.

Weinstein, Deena. 2004. "Rock critics need bad music" en *Bad music: the music we love to hate*. Christopher Washburne y Maiken Derno eds. New York - London, Routledge: 294–310.