

MÚSICA MODERNA Y DIVULGACIÓN CULTURAL EN LA REVISTA DE LA RADIO NACIONAL DE COLOMBIA, 1959-1961

FRANCISCO CASTILLO, UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS, COLOMBIA

Modern Music and Cultural Popularization in Colombia's National
Radio Service Magazine, 1959-1961

Música moderna e divulgação cultural na revista da Rádio Nacional
da Colômbia, 1959-1961

Fecha de recepción: 24 de agosto de 2022. Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2022. Fecha de modificaciones: 21 de diciembre de 2022
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.09>

FRANCISCO CASTILLO

Docente de la Facultad de artes ASAB-Artes Musicales. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. Actualmente estudiante de Doctorado en Arte y Arquitectura. Magister en Estudios Artísticos y Maestro en Música. Como investigador ha presentado proyectos y ponencias en Colombia, Argentina, Finlandia, Dinamarca, Italia y España. Sus intereses investigativos giran en torno al análisis cultural de la música y la historiografía de la música occidental. Coautor de varios libros en percepción musical y editor de los cuatro volúmenes de memorias publicados por la Universidad Distrital. También es autor de varios artículos publicados en anales y revistas de Colombia y Europa.

RESUMEN:

El presente artículo explora la noción de modernismo a partir de una serie de textos publicados por la publicación periódica *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia* entre 1959 y 1961 bajo el título de "Introducción a la música moderna". La configuración discursiva que se desprende de los textos, imágenes y el entorno político a mediados del siglo pasado permite observar cómo en las páginas del *Boletín* se ponían en tensión diversas visiones de lo que significa ser una nación culturalmente moderna, en particular las que comprometen la música contemporánea, los avances tecnológicos y la integración de las tradiciones populares.

PALABRAS CLAVE:

Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia, música moderna, divulgación cultural, Paul Collaer.

Cómo citar:

Castillo, Francisco "Música moderna y divulgación cultural en la revista de la Radio Nacional de Colombia, 1959-1961". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º 14 (2023). 173-195. <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.09>

ABSTRACT:

This paper explores the notion of modernism through an analysis of a series of articles published by the periodical *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia* between 1959 and 1961 under the title "Introduction to Modern Music." The discursive configuration that emerges from the texts, images, and political context in the middle of the last century, allows us to observe how in the pages of the *Boletín* various visions of what it means to be a culturally modern nation were put in tension, particularly those involving contemporary music, technological advances, and the integration of popular traditions.

KEYWORDS:

Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia, modern music, cultural popularization, Paul Collaer.

RESUMO:

Este artigo explora a noção de modernismo a partir de uma série de textos publicados pela publicação periódica *Boletim de programas da Rádio Nacional da Colômbia* entre 1959 e 1961 sob o título "Introdução à música moderna". A configuração discursiva que emerge dos textos, imagens e ambiente político em meados do século passado permite observar como nas páginas do *Boletim* foram postas em tensão várias visões do que significa ser uma nação culturalmente moderna, particularmente aqueles que comprometem a música contemporânea, os avanços tecnológicos e a integração das tradições populares.

PALAVRAS CHAVE:

Boletim de programas da Radiodifusora Nacional da Colômbia, música moderna, divulgação cultural, Paul Collaer.

INTRODUCCIÓN

La Radiodifusora Nacional inició sus actividades en febrero de 1940 bajo el gobierno de Eduardo Santos. Los objetivos que se planteaba la emisora fueron claros desde la primera emisión, al enfatizar el lugar que ocupaba el medio como herramienta para la difusión y fortalecimiento de la cultura colombiana. Las particularidades geográficas del territorio nacional, junto con los ímpetus educativos de los gobiernos liberales, encontraron en la radiodifusión una herramienta muy eficaz que daba continuidad a algunos antecedentes como las emisoras culturales.

La publicación periódica *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional* (en adelante *Boletín*) empezó a circular en 1944 como un complemento a la programación musical de la emisora oficial del estado. Sus primeros números incluían en unas pocas páginas la programación detallada de programas radiales, invitando con ello a que los radioescuchas agendaran la sintonía. A los pocos años el contenido de la publicación pasó a darle gran importancia a los artículos sobre temas musicales, dejando de ser una simple guía de audición para convertirse en una publicación periódica musical en la que se articulaban los intereses estatales por la divulgación cultural con la difusión de información histórico-musical. Las invitaciones a escuchar obras como *La flauta mágica* de Mozart o un ciclo de sonatas de Beethoven venían ahora acompañadas de textos que resumían los libretos de las óperas o explicaban el contexto social o estético de las piezas, de la mano de las biografías de los compositores o intérpretes. Con el paso de los años el *Boletín* se convertiría en la publicación periódica más generosa y longeva que, sobre asuntos musicales, tuvo Colombia en el siglo xx.

Este artículo explora la noción de modernismo a partir de una serie de artículos publicados por el *Boletín* entre 1959 y 1961 bajo el título de “Introducción a la música moderna”. El análisis del discurso contenido en los trece artículos muestra enlaces significativos con la idea de modernidad promovida por el Estado colombiano, así como tensiones propias al cúmulo de ideas enfrentadas sobre aquello que caracteriza la cultura musical de un Estado moderno, a saber: el balance entre la cultura llamada universal y las tradiciones locales.

En el entorno musicológico la noción de modernidad engloba un conjunto de recursos técnicos y de innovaciones estilísticas que tuvieron lugar en la primera década del siglo xx. Sus principios fundamentales descansan en el optimismo frente al progreso, de lo cual se infiere que el presente es, automáticamente, superior al pasado. En cierto modo, ser moderno no es simplemente una condición sino un compromiso a abrazar tal postulado.¹ Como en otros movimientos históricos propios al devenir de la música occidental, las apuestas estilísticas y

1. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music Vol. 4* (Nueva York: Oxford University Press, 2003), 1.

técnicas del modernismo en el siglo XX supusieron rompimientos más o menos radicales frente a las tradiciones ya instaladas, pero en este caso particular la distancia que tomaron algunos compositores frente a elementos que habían sido constitutivos de la música durante muchos siglos los condujo a desafiar como nunca antes a la audiencia; ideas muy antiguas y con anclajes muy profundos fueron sometidas al examen crítico de los músicos. Solo en el modernismo musical del siglo XX se asume que una obra puede o no tener melodía o armonía, aspectos que, si bien habían sido transformados desde la Edad Media hasta el siglo XIX, su presencia no había sido disputada. Desde ahí, y en clara analogía con otras manifestaciones artísticas de las mismas décadas, la belleza como factor intrínseco pierde relevancia frente a las capacidades de la música para cuestionar, criticar o incomodar incluso.

El abandono de aspectos tan importantes para la tradición musical occidental, así como la adopción de mecanismos artísticos revolucionarios, supuso un reto para el que la audiencia no estaba preparada. De innumerables ejemplos disponibles, el periódico *The Sun* afirmaba en abril de 1930 sobre Arnold Shoenberg que:

Los gemidos y lamentos del [cantante] hombre y los maullidos del coro no tienen valor musical ni dramático. Son, sencillamente, excentricidades tonales, fruto de un intento deliberado de destruir los fundamentos del arte de la música y sustituirlos por un nuevo caos, desprovisto de forma y vacío.²

No viene al caso aquí elevar una defensa o revisión crítica del modernismo musical, ni prestarle mayor atención a la moraleja que ofrecen tantas voces que, en la primera mitad del siglo XX, expresaron que “eso no es música”. Lo que nos interesa examinar es el desafío que esa música supuso para el proyecto de divulgación cultural que impulsaba a la Radio Nacional y su *Boletín*. Si el modernismo estaba marcando la pauta del devenir musical en Occidente el propósito educativo del Estado no podía simplemente mirar hacia otro lado, pero sin duda se enfrentaba con un contenido cultural difícil de divulgar, complejo en sus componentes técnicos y asociado a estéticas que poco o nada se conectaban con la clase media urbana a la cual estaba dirigido. Menos complejo era para el *Boletín* apoyar con sus artículos la radioescucha de una ópera de Verdi, habida cuenta de la enorme influencia que había tenido la estética italiana del siglo XIX en la música que se practicaba en Colombia; pero tratar de acercar a la audiencia a un repertorio tan foráneo a sus gustos y hábitos de escucha merecía un tratamiento particular que hiciera uso de estrategias discursivas tan retóricas como eficaces, al tiempo que respondía a unas fuerzas culturales y políticas que, como se verá, estaban operando también.

2. Nicolás Slonimsky, *Repertorio de vituperios musicales* (Madrid: Taurus, 2016), 212.

Juliana Pérez señala que, a nivel hispanoamericano, el estudio histórico musical empezó hacia 1960 una etapa de institucionalización estimulada por el advenimiento de la musicología en el continente.³ Si bien no le falta razón, es un hecho que Colombia no fue líder en tal proceso. La discusión e investigación sobre asuntos musicales en el país se demoró un par de décadas más en desarrollarse. Salvo algunas excepciones aisladas no hubo en Colombia durante el siglo XX asociaciones especializadas o revistas disciplinares, ni mucho menos espacios de formación musicológica. Los textos más utilizados fueron escritos por sacerdotes, abogados, literatos o folcloristas de orientación sociológica, e incluso personas provenientes de campos aún más distantes (como la química o el periodismo) que, desde su posición de melómanos o coleccionistas terminaban aportando a la construcción de una narrativa histórico-musical del país. El estudio de Egberto Bermúdez y Jaime Cortés, *Musicología en Colombia: una introducción*,⁴ lo demuestra con claridad: por un lado los aportes textuales durante el siglo XX provienen de autores que parten de disciplinas disímiles; por otro lado es notable que sus producciones intelectuales no fueron publicadas por revistas especializadas ni en trabajos monográficos sólidos, sino en revistas culturales de corte más amplio o en separatas culturales de diarios convencionales. Carolina Santamaría reporta por su parte que del panorama amplio de estilos disciplinares que gobernó la reflexión musical en el siglo XX aquel que resalta entre todos es el proveniente de la antropología, no el de la musicología ni el de la historia.⁵

Algunas singularidades del caso colombiano han sido expuestas por Sergio Ospina, para quien el devenir de la musicología en Colombia implicó un tránsito desde la narrativa anecdótica hasta el análisis interdisciplinario.⁶ Para el presente texto lo más interesante de tal transformación es justamente el eslabón faltante, pues no es visible en Colombia un fortalecimiento de la disciplina que dé cuenta de este tránsito. Si el inicio del siglo XX nos ofrece comentarios superficiales sobre prácticas y géneros musicales, y si a finales del mismo siglo el panorama se ha enriquecido con aportes interdisciplinares, ¿qué pasó en medio? De varias maneras entre 1944 y 1966 el *Boletín* llenó un vacío al ofrecer un escenario en el que se decantaron discusiones sobre la modernidad musical que no tenían ningún otro espacio para hacerse visibles.

LA MODERNIDAD MUSICAL EN EL *BOLETÍN*

Si bien varios artículos publicados por el *Boletín* entre 1946 y 1958 habían abordado la música moderna como tema, su enfoque había sido principalmente biográfico o concentrado en la descripción de los elementos literarios de las obras. No extraña esto dado que, si de acercar a la audiencia a una nueva música se trata,

3. Juliana Pérez, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)* (Bogotá: Universidad Nacional, 2010), 92-102.

4. Egberto Bermúdez y Jaime Cortés, *Musicología en Colombia: una introducción* (Bogotá: Universidad Nacional, 2001).

5. Carolina Santamaría, "Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia," *Memoria y sociedad* 13, n.º. 26 (2014): 87-103.

6. Sergio Ospina, "Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario," *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 40, n.º. 1 (2013): 299-336.

las historias de vidas individuales o las tramas de las óperas son una ruta accesible y cautivante. De la primera época de la publicación (1944-1966) el intento más generoso por ofrecer un material que explique tal asunto se encuentra en una serie de trece artículos publicados entre los números de mayo de 1959 y mayo de 1961, llamados “Introducción a la música moderna”, escritos por Paul Collaer y traducidos especialmente por Julio Rodríguez para el *Boletín*.⁷ Aunque no era extraño que la publicación utilizara traducciones o versiones de textos publicados previamente en otras fuentes lo que sí era atípico era que textos tan extensos fueran dispuestos en varias entregas a manera de sección dentro de la publicación; por el contrario, cada número solía por lo general presentar un contenido cerrado, no como en el caso de los artículos en cuestión, doce de los cuales concluían con la expresión “continuará...”.

Los artículos corresponden a dos de los capítulos de un libro llamado *La Musique moderne*, publicado en Bruselas en 1955.⁸ Aunque fue traducido al inglés en los Estados Unidos en 1961⁹ fue adaptado especialmente para el *Boletín* desde su edición original en francés. Las razones que tuvo el *Boletín* para elegir el texto de Collaer como herramienta para la divulgación de la modernidad musical pueden ser de índoles variadas. Por un lado, Collaer había sostenido una relación estrecha con la radio y con la programación de actividades culturales destinadas al público no especializado en Bélgica. De manera paralela, su amplia experiencia en etnomusicología y su producción en música folklórica ofrecía una mirada bastante interesante de la música académica.¹⁰ Por otro lado, para 1959 las opciones no eran tantas; la literatura disponible se dividía entre críticas mordaces y trabajos especializados, ambos escenarios poco útiles para el proyecto cultural de la publicación. No obstante, en los años 50 circulaba un trabajo escrito por Theodor W. Adorno que, por su enorme relevancia y amplia difusión, funge como posible competidor en tanto hubiera podido ser una alternativa frente al menos conocido Collaer.

El trabajo de Adorno y las posibles razones por las que el *Boletín* lo omite merecen alguna consideración.¹¹ La *Filosofía de la nueva música* se había publicado en 1949 y se había convertido en un texto de consulta obligada para quienes se interesaban por el modernismo musical. Varios aspectos pudieron haber desmotivado el uso de Adorno en el *Boletín* como faro para explicar qué era la nueva música. En primer lugar, la escritura y retórica de Adorno eran quizás demasiado complejas para el lector promedio de la revista. Sus alusiones a lo “hebefrénico”, a la “totalidad” o al “expresionismo en su ser-otro”,¹² por ejemplo, requieren de cierta disposición a contemplar la genealogía que dichos conceptos tienen en la tradición filosófica, a contrastar tales planteamientos con el entorno de la teoría crítica y a situar las ideas en un contexto intelectual de grandes dimensiones.

7. Al final de cada artículo se leía: “Versión de J.R. para el *Boletín*” y cabe suponer que J.R. corresponde a Julio Rodríguez, en tanto él mismo fue traductor de muchos otros artículos previamente publicados en la misma revista.

8. Paul Collaer, *La Musique moderne* (Bruselas: Elsevier, 1958).

9. Paul Collaer, *A History of Modern Music* (Cleveland: The World Publishing Company, 1961).

10. Véase: “Collaer, Paul”, *Grove Music Online*, 14 de julio de 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06100>.

11. Es de notar que Adorno no fuera nunca publicado en el *Boletín*, siendo este una de las figuras más notables del pensamiento musical a mediados del siglo XX y reconociendo que, en cambio, la publicación sí convoca en sus páginas a Lauro Ayestarán, Higinio Angles, Luis Bacalov, Juan Bautista Plaza, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Carlos Chávez, Santos Cifuentes, León de Greiff, René Dumesnil, Alfred Einstein, Martin Heidegger, Pedro Henríquez Ureña, Arthur Honegger, Andrés Pardo Tovar, Jose Ignacio Perdomo, Boris Pasternak, Marcel Proust, Adolfo Salazar, Domingo Santacruz, Gustavo Santos, Karlheinz Stockhausen, Alberto Urdaneta, Guillermo Abadía, Guillermo Uribe Holguín, Enzo Valenti Ferro, Paul Valéry y Richard Wagner, entre muchos otros.

12. Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003), 44, 69 y 152.

Por otro lado, recordando que el *Boletín* le pertenecía a la Radio Nacional, las posiciones de Adorno frente a la radio podrían haber causado un ruido incómodo. En su “Crítica al músico aficionado” (texto escrito entre 1952 y 1954) Adorno había en efecto vinculado a la radiodifusión con el fascismo, aunque aclaraba que lo fascista es la tendencia objetiva del movimiento de la música juvenil y no la actitud política de un miembro aislado.¹³ Aún así, tal asociación podría ser improcedente a la luz de los vínculos evidentes para muchos entre el fascismo europeo (español en particular) y los gobiernos latinoamericanos conservadores o militares en los años 50.

La tabla 1 compara el contenido del libro de Collaer con su publicación en el *Boletín*. Resulta llamativo que de todo el contenido del libro solamente hayan sido traducidos y publicados los fragmentos correspondientes a Schoenberg, sus alumnos inmediatos y Stravinsky. Tal división en dos segmentos es exactamente la misma que propone Adorno en su *Filosofía*.

Collaer, <i>La Musique moderne</i> , 1955.	Collaer, “Introducción a la música moderna”, 1959-1961.
Cap. 1: Cronología.	No publicado en el <i>Boletín</i> .
Cap. 2: Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg.	Distribuido en los artículos 1 a 8, 1959-1960.
Cap 3: Igor Stravinsky.	Distribuido en los artículos 9 a 13, 1960-1961.
Caps. 4 a 7: Música francesa 1900-1950.	No publicados en el <i>Boletín</i> .
Cap. 8: Música soviética.	
Cap. 9: Música alemana.	
Cap. 10: Nacionalismo y eclecticismo.	
Conclusión.	

Tabla 1. Compara el contenido del libro de Collaer con su publicación en el *Boletín*.

SCHOENBERG Y STRAVINSKY RETRATADOS EN LAS PÁGINAS DEL *BOLETÍN*

El análisis del contenido que propongo a continuación contempla las estrategias discursivas discernibles en el texto de los artículos y las imágenes que los

13. Theodor W. Adorno, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2009), 83.

acompañan. El análisis del discurso como herramienta integrada en la metodología cuenta ya con varias décadas de desarrollo y las voces de algunos de sus cultores, como Norman Fairclough, siguen siendo relevantes. Fairclough explica que dicha estrategia cuenta con tres niveles de análisis especialmente útiles para la observación de los medios de comunicación: el texto, los procesos de producción y consumo, y los acontecimientos sociales de los que forma parte el evento comunicativo.¹⁴ Tal organización de niveles o dimensiones contiene en buena medida lo necesario para el examen crítico de los artículos publicados en el *Boletín*. De esta forma, se entiende por discurso algo que sobrepasa los datos y anécdotas presentes en la fuente, haciendo del discurso la suma del texto y de todos los aspectos relevantes en su producción, circulación y consumo.

La caracterización del compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) que aparece en el *Boletín* está circunscrita a dos temas concretos: las ideas pasadas de las que Schoenberg pudo despegarse y la génesis de la idea que tuvo al diseñar un nuevo sistema de composición musical. En particular, el texto hace hincapié en el gesto radical que supone la obra musical del compositor, en tanto logra divorciarse de la melodía, de la armonía musical y del romanticismo:

De aquí en adelante Schoenberg no dará más a la palabra “melodía” el sentido tradicional que implicaba, como consecuencia, la melodía no mostrará ya sus propiedades características [...]. Aquí comienza la música denominada atonal, término que reclama cierta reserva. Observemos que Schoenberg y sus discípulos lo encuentran impertinentemente propio [...]. [T]oda huella de romanticismo ha desaparecido.¹⁵

Según el artículo el proceso creativo de Schoenberg requirió de un “ir soltando” poco a poco las bases tradicionales de la música, para solo así poder encontrar un camino nuevo, un procedimiento en el que todas las notas musicales se relacionaran de manera horizontal y sin jerarquías prediseñadas. Al uso extensivo de esta técnica se le dará el nombre de dodecafonismo, en tanto utiliza abiertamente las doce notas musicales (esto es, blancas y negras en el teclado de un piano).

De Igor Stravinsky (1882-1971) se dice en el *Boletín* que es un músico “del presente”: “Ninguna de sus obras anuncia la siguiente, no permite preverla”, “[c]ada una de sus obras existe en sí, está regida por principios particulares, pone en acción una selección de medios, selección efectuada en función de la finalidad particular que se persigue”.¹⁶ La distancia que toma Stravinsky del romanticismo descansa en su actitud objetiva y racionalista que además le ha permitido migrar estilísticamente desde el nacionalismo ruso del siglo anterior hacia un estilo universal, o universal en ese contexto, en cuanto dialoga con la tradición

14. Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language* (Nueva York: Routledge, 2013).

15. Paul Collaer, “Introducción a la música moderna”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, junio de 1959, 2-6.

16. Paul Collaer, “Introducción a la música moderna”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, octubre de 1960, 10-11.

de los siglos XVII y XVIII, con el jazz, con la música para cine y con el folklore, entre otros.

Continuando la comparación con Adorno, la presentación de estos compositores guarda algunas similitudes, en particular en el caso de Schoenberg. Coinciden Collaer y Adorno en describirlo como un visionario, valiente y audaz en su liberación de valores anclados en la tradición (Adorno mismo utilizará el dodecafonismo en algunas de sus propias composiciones).¹⁷ No es así en el caso de Stravinsky, a quien Adorno dirige duras críticas en la segunda parte de su *Filosofía*.

Para los fines concretos del *Boletín* Schoenberg y Stravinsky —según la caracterización de Collaer, no la de Adorno— representan dos facetas sumamente importantes para la música en Colombia. Schoenberg y el sistema dodecafónico representan un modernismo que supone un rompimiento con el pasado y una transformación radical. El mismo *Boletín*, en otro artículo de 1959 firmado por Andrés Pardo Tovar, celebra la existencia de “un dodecafonista colombiano”, refiriéndose a Roberto Pineda Duque, quien había recibido instrucción de Carlo Jachino, músico italiano que ayudó en la difusión del sistema dodecafónico en Colombia entre 1953 y 1956, años durante los que sirvió como director del Conservatorio en Bogotá.¹⁸ Stravinsky, por su parte, representa la posibilidad de dar continuidad a la tradición, de ver el pasado con nuevos ojos. Su obra es la prueba de que lo académico y moderno puede fusionarse con lo popular masivo, lo folklórico y lo nacional.

El texto original publicado por Collaer en 1955 incluye un apéndice con fragmentos de partituras que han sido referenciadas a lo largo del texto. La edición que hace el *Boletín* de estos textos reproduce la mayoría de estas también, pero no como apéndice sino integradas al cuerpo del artículo. A la luz de los móviles que tenía la publicación en términos de la divulgación cultural, cabe preguntarse: ¿eran los lectores del *Boletín* capaces de entender el código de notación musical en una partitura? Cuando Carolyn Kitch explora diversos modelos para entender las revistas y otras publicaciones periódicas reconoce en estas un componente descriptivo y otro prescriptivo.¹⁹ En su componente prescriptivo una revista puede ofrecer un mensaje en torno a lo que los lectores deberían ser, pues representa de varias maneras una aspiración. Esto nos permite inferir que la presencia de partituras en una revista cultural como el *Boletín*, aunque aquellas escapan de la comprensión inmediata que pudieran tener la mayoría de sus lectores, reforzaba una idea según la cual la relación moderna y culta con el fenómeno musical implicaba la capacidad de descifrar los códigos de notación propios de la tradición académica.

No obstante, desde un punto de vista musical las partituras reproducidas en el *Boletín* ofrecen algo atípico: han sido dispuestas en alguno de los colores que

17. Cabe mencionar además que Collaer cita directamente a Adorno en su texto.

18. Andrés Pardo Tovar, “De la cultura musical en Colombia”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, marzo de 1959.

19. Carolyn Kitch, “Theory and Methods of Analysis: Models for Understanding Magazines”, en *The Routledge Handbook of Magazine Research*, editado por David Abrahamson y Marcia R. Prior-Miller (Nueva York: Routledge, 2018), 9-21.

"Rodrigo, descalificado como futuro esposo, no cesa en acosar a la hermosa y no se muestra menos apremiante en su chantaje que el tardío marqués. Con todo, la aventura acabará trágicamente para él, pues Lulú lo confía a los cuidados de su padre borracho, quien le quita para siempre el gusto por el espionaje al confiarle a las aguas discretas del Sena. Vestida de paje, Lulú escapa de los sabios de Casti-Planí, y la volvemos a encontrar en Londres, caída en el último peldaño de la galantería. Una sórdida mansarda abriga entretanto sus diversiones de prostituta caída, bajo la mirada celosa de Alva, a quien ella ha contaminado y viciado, y de los ojos entrecerrados de su triste y bienhechor padre que no cesa de pedirle alcohol y amor. Como literalmente se mueren de hambre y de frío allá arriba, Lulú va a esperar en la calle, bajo la lluvia violenta, los clientes de fortuna que ella ni siquiera tiene el valor de despojar como conviene, pues su temperamento no le permite hacer de vulgar mujer de la calle. Así, ella introduce, uno tras otro, a una especie de misionero consagrado al silencio que le da dinero, a un príncipe de color que da muerte a Alva con un golpe de bastón empalmado, un estudiante suizo de filosofía, cuya mirada escarpiada prefiere ella al modesto óbolo que le pudiera dar, pero que se salva a la vista del cadáver y, en fin, a Jack el Destripador, que se ha enamorado de su boca y después de haberle robado el dinero, la matila de manera inmovible. Nada, ni siquiera las escenas más sombrías de los *Bajos fondos*, de Gorki, igualan la degradación pintada por Wedekind en el último acto de este drama horripilante".

Hemos presentado este resumen *in-extenso* para mostrar el clima del expresionismo llevado a su apogeo. La crueldad del drama es terrorífica. Sin embargo, es difícil de tomar a lo serio, tan extremado es y tantos muertos hay. La tragedia limita aquí con la caricatura, como en los dibujos de Jorge Grosz. Pero es preciso reconocer que en esta doble tragedia que Wedekind condensa en una sola pieza, hay un movimiento extraordinario, un poder dramático indiscutible, momentos de belleza real y, en fin, que el carácter polimorfo de Lulú se trata allí en una gama muy rica y matizada.

Seguramente que este carácter ha seducido al músico. Por sí sólo hasta a asegurarle la unidad musical, a hacer pasar a segundo plano la multitud de hechos, acontecimientos y personajes que sobrecargan la pieza. La música tiene una virtud singular de simplificación: más lenta en desarrollar sus ideas y en transmitir las palabras, deja en la sombra todo aquello que, en el drama, es accesorio, para no expresar sino lo esencial.

Alban Berg ha seleccionado en el drama de Wedekind las escenas principales y ha hecho con ellas una ópera en tres actos. Al lado de Lulú, ha puesto en primer plano el papel de Alva. Lulú, la seducción y la irresponsabilidad; Alva, el deseo y el fervor.

No es que otros personajes hayan sido sacrificados a Alva; el texto no ha sufrido modificaciones. Pero la música que ha encontrado Berg para estos dos protagonistas del drama es tan insinuante, tan convincente, que ella impregna los trozos de la partitura de la cual parece estar ausente. No existe un tema de Lulú, un tema de Alva, hay un conjunto de varios temas, de ritmos y de armonías para caracterizar a los dos personajes. Cosa digna de observación, la música no tiene el carácter extremado del texto, no es naturalista, no ha buscado subrayar la rudeza apetecida, el tono, a menudo abyecto, del diálogo. Su expresionismo no ha sido llevado a la fealdad.

Berg, ya lo hemos indicado, ha salvado el texto de alguna manera, lo ha incorporado a su propia sensibilidad. Ha contemplado el drama desde la cima; canta a Lulú como Beaudelaire cantó a las flores del mal: su ópera arde de malas pasiones, pero su transposición al espíritu y la belleza de la materia musical hacen de ella una obra noble.

Se comprende que Berg, un poco antes de haber empezado la composición de *Lulú*, haya tratado los poemas del *Vino*, de Beaudelaire, y ello en el sistema estricto de doce sonidos: apunta a evitar el desorden pasional, a imponerle la belleza formal, única solución posible para cantar a Lulú tal como él lo quería.

El estilo de la obra se encuentra claramente diferenciado del de *Wozzeck*. Del tema conductor, Berg ha pasado a temas de tal amplitud que casi son melodías perfectas. Se juzgará de ellos por estos trozos que se encuentran en la base de la música de Lulú y de Alva; de un erotismo contenido, como el Ejemplo 39 o el Ejemplo 40, que llevan la tremenda seducción de la hecatona.

No se trata aquí de renovar la atmósfera de estancamiento que caracteriza a *Wozzeck*: las fricciones de segundas menores han desaparecido. Al contrario, todo se dirige hacia el movimiento continuo. También la armonía es variada en extremo, yendo desde las resoluciones sobre el acorde perfecto hasta la atonalidad pura. Las tensiones disponen, de este modo, de una gran escala de intensidades. A una curva melódica afirmada corresponden ciertas armonías que ocupan igualmente una situación dominante: un complejo formado de novenas y de undécimas disminuidas, de apoyaturas sin resolución de 7ª de dominante, armonías fugaces llevadas casi todo el tiempo por movimientos contrapuntísticos muy flexibles. (Ejemplo 41).

El último acorde de este ejemplo, con sus *La* y *Re* bemol en el agudo del piano o del vibráfono, desempeña un papel importante en la partitura; vuelve cada vez que Lulú, en situación difícil, reclama toda su lucidez.

Ciertos momentos especialmente brutales desencadenan en el piano, combinado con los cobres, aglomeraciones sonoras como las del Ejemplo 42.

Ciertos ritmos son conductores, tal como el que termina la brillante peroración del segundo acto. (Ejemplo 43).

El canto no presenta ya casi los grandes saltos de intervalos, ceros a Schoenberg y a Webern. Tratado a menudo por grados conjuntos, es muy melódico.

En el diálogo, la melodía que comienza una voz sigue a la otra, sin que la música interrumpa su curso. El canto está como incorporado a la orquesta. (Ejemplo 44).

De golpe desaparece igualmente la sonoridad singular del canto que marcaba cada personaje de *Wozzeck*. En *Lulú*, todo es de un solo impulso, de un salto único: los personajes pierden su individualidad en ese torrente de música que expresa el drama en su conjunto y no en el detalle de sus episodios.

Agreguemos que la sonoridad se ha hecho radiante y de mucho colorido, en oposición a la de *Wozzeck*, un poco velada lo más del tiempo, como lo requería la atmósfera. Los acordes de doce sonidos se hacen luminosos. Por otra parte, la orquesta es de una riqueza, de una potencia inauditas, hasta el punto de que a su lado los cambiantes destellos de *Dafnis y Cloe*, de Ravel, parecen palidecer. La suite sinfónica que Berg ha sacado de *Lulú* es con seguridad, de todas las músicas existentes, la obra que más ha atendido la paleta orquestal. Es un *libretto* torrajal que no da tregua al oyente y le hace reconocer la potencia seductora de este monstruo-hembra. No habíamos de la construcción sinfónica de *Lulú*: el principio es el mismo que para *Wozzeck*, aunque todavía más generalizado.

Las particularidades de la escritura de *Lulú* tienen todas a la claridad, a la diáfana, a la evidencia, lo que da al oyente la impresión de una gran simplificación de estilo cuando, en realidad, *Lulú* no es menos compleja que *Wozzeck*.

Entre las más hermosas páginas de la obra es preciso citar el *Lied* de Lulú en el segundo acto, y de una sinceridad desarmante: el muy tenso dúo de Lulú y de Alva también en el segundo acto, y el himno que canta Alva a la belleza de Lulú. Tiene igualmente tres magníficos intermedios: el de una ternura amorosa completamente interior que precede al tercer cuadro del primer acto; el que en el segundo, bajo el título de *estímulo*, es ejecuta en tanto que se presenta un film donde Berg ha condensado varias escenas del drama; en apariencia, tumulto desordenado; pero, en realidad, cuidadosamente organizado. En el tercer acto, el intermedio entre los dos cuadros, variaciones sobre una canción de café-cantante, compuesta por el mismo Wedekind, que evoca la ruina progresiva de Lulú. En fin, el último cuadro, ensayo, de un dolor punzante, y que es el más bello de toda la obra.

(Continuará)

(Versión del BOLETÍN).

Imagen 1. Páginas 119 y 120 del *Boletín* n.º. 185, diciembre de 1959.

comprenden la paleta de títulos y viñetas dentro de la publicación. Esta estrategia discursiva matiza el lugar que tienen las partituras como información técnica y las habilita a ser vistas como elementos decorativos o ilustraciones prescindibles, lo cual guarda sentido en el contexto que acoge la publicación. El *Boletín* buscó ser una publicación que superara la contingencia mensual y pasajera de la programación radial para tratar de convertirse en un objeto coleccionable, situación que explica la minucia con que su propia materialidad se ve engalanada con detalles que elevan su valor visual.

Otras imágenes que acompañan la publicación son reproducciones de obras de arte. Ya en el texto original Collaer utiliza analogías para explicar el modernismo musical a la luz de sus pares en las artes plásticas. Enlaza por ejemplo a *Lulú* (ópera escrita por Alban Berg, seguidor de la escuela de Schoenberg, en 1935) con los dibujos de George Grosz, equipara a Monet con Debussy y compara el expresionismo musical al expresionismo pictórico alemán. Dice sobre Stravinsky y Picasso que "tienen muchos puntos en común; toman su riqueza donde la encuentran, considerando que el arte de sus predecesores se ha convertido en propiedad de todos, y se sirven de él como de puntos de apoyo sobre los

cuales se arroja su imaginación".²⁰ A diferencia de Collaer, quien no incluye en su libro ninguna imagen o reproducción de pinturas, el *Boletín* sí va a integrar algunas en sus artículos. A simple vista parecería que estas han sido escogidas de forma poco meditada, en tanto no guardan ninguna correspondencia con los argumentos del texto. Por ejemplo, la segunda entrega de la serie «Introducción a la música moderna» (n.º 179, junio de 1959) incluye una reproducción de la obra *Naturaleza muerta con instrumentos de música* de Evaristo Baschenis (1617-1677). Dadas las formas apresuradas en que el *Boletín* era diseñado²¹ es poco probable que dicha elección respondiera a un análisis profundo de la conexión histórica o conceptual entre los muchos instrumentos musicales que Baschenis integra en sus cuadros y el sistema dodecafónico de Schoenberg del que se ocupa el artículo.

Con todo, la integración de la imagen en el artículo sí forma parte de las estrategias discursivas de la publicación: como se ha mencionado anteriormente, el sistema de composición de Schoenberg no es nada fácil de asimilar. Sus componentes técnicos requieren de un bagaje significativo en teoría musical

20. Paul Collaer, "Introducción a la música moderna", *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, febrero de 1961, 68.

21. A partir de 1952 el *Boletín* dejó de imprimirse en la tipografía del Ministerio de Educación para pasar a la Imprenta Nacional. El número 102 en sus notas editoriales señala el desafío que supone ajustar la publicación en los tiempos establecidos y pide excusas a sus lectores por los retrasos en las entregas.



Imagen 2. Páginas 1 y 2 del *Boletín* n.º 179, junio de 1959.

y su orientación estética parece contravenir lo que se había considerado como *música* durante muchos años. Así entonces, el *Boletín* emprende una tarea ardua al pretender divulgar a la clase media y urbana un planteamiento que desafía profundamente sus hábitos de sensibilidad y pensamiento; tarea que se apoya en una maniobra discursiva concreta: minimizar el rompimiento con el pasado integrando ilustraciones canónicas o del arte universal, al tiempo que enfatiza la continuidad histórica que se teje entre el pasado clásico y la modernidad musical. La pintura del siglo XVII encabezando el artículo mitiga discursivamente el impacto transgresor del dodecafonismo de Schoenberg, invitando al lector a reconocer en él un eslabón más, no desconectado de lo que entonces se conocía como arte culto y universal.

En la misma línea podrían interpretarse otras imágenes que acompañan los artículos en el *Boletín*. Siguiendo un modelo historiográfico de presentación visual que aparece en muchos libros sobre la historia de la música occidental la revista incluye fotos o ilustraciones con las caras de los músicos que no estaban presentes en el texto original de Collaer. Si bien en algunos casos las imágenes

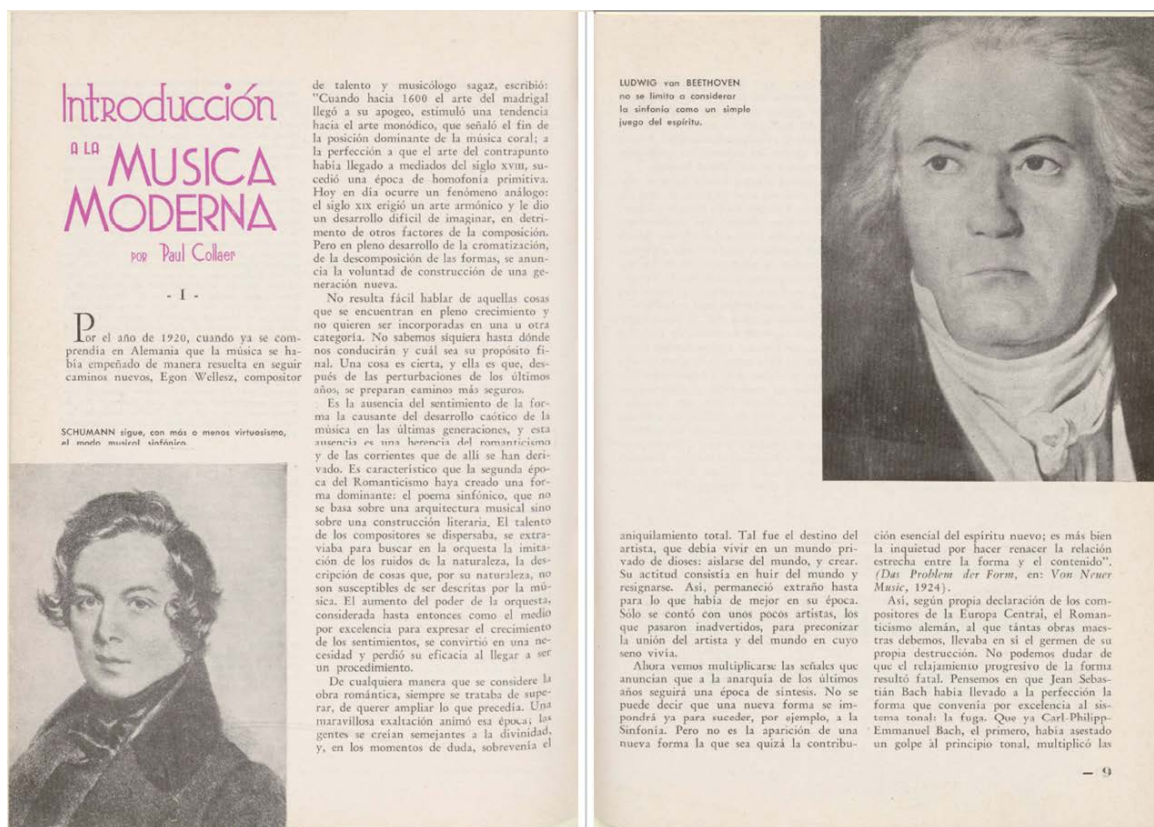


Imagen 3. Páginas 8 y 9 del *Boletín* n.º 178, mayo de 1959.


dan cuenta de los compositores mencionados en el texto, más llamativas son las que no tienen relación directa con los argumentos ni son imágenes de músicos referenciados en las líneas del artículo.

Mientras el texto de Collar enfatiza en el carácter crítico y transgresor del modernismo musical, el *Boletín*, dejando el texto intacto, desplaza el centro argumentativo al incluir imágenes de Schumann (1810-1856) o de Beethoven (1770-1827), compositores ya posicionados en el canon de la alta cultura, de los cuales poco o nada se discute su calidad o pertinencia. Similar propósito persiguen las imágenes que acompañan la explicación de *Wozzeck* (ópera de Berg, estrenada en 1925) que eran fotografías de una escenificación en teatro de la obra. Para el *Boletín*, mostrar que *Wozzeck*, aunque sonara extraña y fuera compleja de entender, era una ópera como las demás que integran el canon (Mozart, Verdi, Puccini, etc.) era de la mayor importancia. No es casual que la entrega VI de la serie (*Boletín* n.º. 183, octubre de 1959) aparezca en un número en el que páginas atrás se explica el argumento de la obra y se invita a los lectores a sintonizar la Radio Nacional el 31 de octubre a las 8:30 pm.

Octubre 31. 8.30 p. m.

Wozzeck

de ALBAN BERG
(1885-1935)



Opera en tres actos, de cinco escenas cada uno.
Estrada: En Berlín, diciembre 14, 1925.
Libretista: Alban Berg, según el drama del mismo título de Georg Büchner.
Epoca: 1830, aproximadamente.
Lugar: Una pequeña ciudad alemana.

REPARTO

Wozzeck Mack Harrell (baritono)
María Eileen Farrell (soprano)
El tambor mayor Frederick Jagel (tenor dramático)
Capitán Joseph Mording (tenor)
Bufón DAVID LLOYD (tenor lírico)
Médico Ralph Herbert (bajo)
Margarita Edwina Eatis (contralto)
Primer artesano Adolfo Anderson (bajo)
Segundo artesano Hubert Novillo (tenor)
El hijo de María Eers Ann Herdt (voz de niño)

Con Coros Infantiles: Miembros del Coro High School of Music and Art y coro de la Schola Cantorum (Director: doctor Hugh Ross), y Orquesta Sinfonómica de Nueva York, bajo la dirección de Dimitri Mitropoulos.


ARGUMENTO

ACTO I. Wozzeck, soldado raso en una pequeña guarnición, vive con María. Tienen un hijo. Los muy escasos ingresos de Wozzeck les obligan a llevar una vida mísera, en la que la ternura se cae, como tantas veces ocurre entre los pobres. "Nosotros, la gente pobre..." es una frase característica, varias veces repetida.

Al iniciarse la obra Wozzeck afecta al capitán. Este trata en vano de conversar con él. Acaso su tono insinúa hasta que al soldado cae más de lo acostumbrado. La vanidad y petulancia del capitán son evidentes. Reprocha al soldado tener un

hijo nacido de ilegítimo apuntamiento. Wozzeck recuerda entonces las palabras del Señor: "Dejad que los niños vengan a mí". Luego lamenta su pobreza, sin la cual sería modelo de virtudes. En la escena segunda, Wozzeck y su amigo Andrés cortan juncos en el campo, al amanecer. Andrés canta alegremente, pero el alma de Wozzeck está sombría como si presintiera una tragedia cercana. Cree oír voces misteriosas. Tercera escena en el umbral de su casa, María, con su hijo en brazos, presencia, en compañía de su vecina Margarita, el desfile de una banda militar. Al frente de ella marcha el apuesto tambor mayor. Luego María acuna y duerme al niño. Llega entonces Wozzeck: penativo y visiblemente preocupado, no repara en su hijo y pronto se despidió. En la cuarta escena, Wozzeck visita al médico en su consultorio. El primero, absorto en sus pensamientos, parece reflexionar en inquietantes problemas de la vida. El médico, en cambio, grandilocuente, preocupado sólo en que Wozzeck cumpla un régimen de comidas que confirmará "su" teoría, no puede ocultar su satisfacción de ver la creciente "locura" de Wozzeck, que ha de proporcionarle un excelente "caso" que seguramente le hará famoso. Escena quinta: de noche, frente a su casa, María se encuentra con el tambor mayor, tipo de hombre fuerte y brutal. La mujer admira su postura. El la requiere groseramente, y María, tras breve duda, cae en sus brazos.

ACTO II. Con su hijo en el regazo, María se contempla vanidosamente en el espejo. Luce unos aretes, regalo de su nuevo amante. No ve entrar a Wozzeck, quien la mira con asombro pero sin sospechar la verdad. Le entrega el poco dinero que le dan el capitán y el doctor por sus servicios, y luego se marcha. María siente remordimientos. "Todo se desploma: hombre, mujer a hijo", exclama al quedar sola. Escena segunda en la calle se encuentran el médico y el capitán. Escena grotesca. Figuras "circunspuestas", de ambiente provinciano, vanidosas y envidiosas. El doctor inquieto al oírse hablar de los detalles y medita largamente el plan de conjunto. Como Dukas:



Wozzeck. Interpretación de Marie Luise Will (María) y Hans Christian Blech (Wozzeck) en el Teatro de Cámara de Múnich.

un drama célebre en Alemania: el *Wozzeck*, de Jorge Büchner. Es llevado al extremo en las tragedias de Frak Wedekind.

El arte expresionista ofrece en su paroxismo la imagen de un mundo triturado, fracasado, que acaba por ser devorado para retornar a la nada. Es el caos que Alban Berg expresa en su música.

Una concepción tal puede herir el gusto francés. Pero también se comprende que la expresión mesurada, reflejo de la tranquilidad y de la alegría francesas, puedan parecer fútiles a aquellos cuya alma está roída por la violencia. Ambas pueden conducir a la belleza en valores distintos: la riqueza del pensamiento y del arte europeos se debe a esta diversidad.

Alban Berg solamente escribió unas quince obras, casi todas ellas de un valor excepcional. Como Paul Dukas, ponía un extremo cuidado en la realización del menor de los detalles y meditaba largamente el plan de conjunto. Como Dukas:

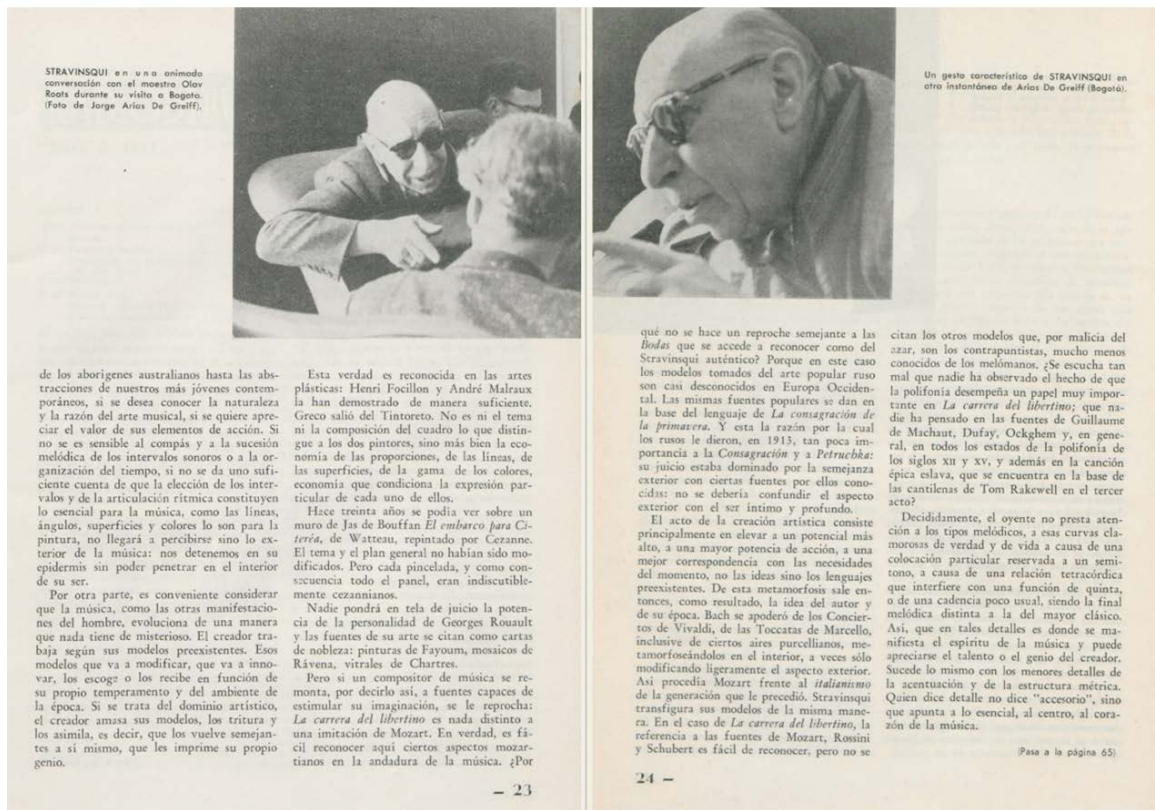
también, juzgaba que "es preciso saber mucho y hacer música de lo que no se sabe".

Un primer período contempló el nacimiento de obras todavía perfectamente tonales, en que se percibe claramente el cromatismo de *Tristán*. Son la *Sonata para piano*, op. 1 (1909); *Cuatro melodías*, op. 2; el *Cuarteto de cuerdas*, op. 3 (1910); y los *Sieben frühe Lieder* (en 1907) que no serán orquestadas y publicadas sino mucho más tarde (1928). Un período de transición muy breve, en el cual Berg asimila el lenguaje de Schoenberg, produce en 1913 *Tres piezas para clarinete y piano*, op. 5, y, en 1914, las *Tres piezas para orquesta*, op. 6.

Habiendo adquirido la plenitud de sus medios, Berg compone en seguida una serie de obras magistrales: la ópera *Wozzeck*, op. 7 (1917-1922), el *Concierto de cámara para piano, violín y tres instrumentos de viento* (1925); la *Suite breve para cuerdas de cuerdas* (1926); un aire de con-

Considerando que el texto de Collaer procura caracterizar la música moderna y que las decisiones editoriales del *Boletín* han complementado dicha caracterización a tenor del proyecto cultural y político que supone, aún queda pendiente la integración de Colombia de forma clara en ese proceso de modernización musical. La última de las entregas de la serie en un *Boletín* de 1961 ofrece una cristalización de ese proyecto, no por el contenido del texto sino por las imágenes que le añade: junto a la descripción de algunas obras musicales de Stravinsky se presentan fotografías del compositor tomadas en la visita que este hizo a Bogotá un año antes. El texto de Collaer en ningún momento hace referencia a los viajes de Stravinsky ni menciona la difusión de su música en América Latina, por lo cual las fotos del compositor dialogando con el director de la Orquesta Sinfónica de Colombia y con otros personajes de la vida cultural bogotana operan discursivamente de maneras muy persuasivas.

Los conciertos ofrecidos por Stravinsky en Bogotá en 1960 fueron registrados por la prensa con notable interés. Otto de Greiff señaló en el diario *El Tiempo* que tal visita era el acontecimiento “de la semana, y del mes, y del año, y



STRAVINSKY en una animada conversación con el maestro Otaviano Restrepo durante su visita a Bogotá. (Foto de Jorge Arias De Greiff).

Un gesto característico de STRAVINSKY en otro instante de Arias De Greiff (Bogotá).

de los aborígenes australianos hasta las abstracciones de nuestros más jóvenes contemporáneos, si se desea conocer la naturaleza y la razón del arte musical, si se quiere apreciar el valor de sus elementos de acción. Si no se es sensible al compás y a la sucesión melódica de los intervalos sonoros o a la organización del tiempo, si no se da uno suficiente cuenta de que la elección de los intervalos y de la articulación rítmica constituyen lo esencial para la música, como las líneas, ángulos, superficies y colores lo son para la pintura, no llegará a percibirse sino lo exterior de la música: nos detenemos en su epidermis sin poder penetrar en el interior de su ser.

Por otra parte, es conveniente considerar que la música, como las otras manifestaciones del hombre, evoluciona de una manera que nada tiene de misterioso. El creador trabaja según sus modelos preexistentes. Esos modelos que va a modificar, que va a innovar, los escoge o los recibe en función de su propio temperamento y del ambiente de la época. Si se trata del dominio artístico, el creador amasa sus modelos, los tritura y los asimila, es decir, que los vuelve semejantes a sí mismo, que les imprime su propio genio.

Esta verdad es reconocida en las artes plásticas: Henri Focillon y André Malraux la han demostrado de manera suficiente. Greco salió del Tintoretto. No es ni el tema ni la composición del cuadro lo que distingue a los dos pintores, sino más bien la economía de las proporciones, de las líneas, de las superficies, de la gama de los colores, economía que condiciona la expresión particular de cada uno de ellos.

Hace treinta años se podía ver sobre un muro de Jas de Bouffan *El embarco para Citeria*, de Watteau, repintado por Cezanne. El tema y el plan general no habían sido modificados. Pero cada pincelada, y como consecuencia todo el panel, eran indiscutiblemente cezannianos.

Nadie pondrá en tela de juicio la potencia de la personalidad de Georges Rouault y las fuentes de su arte se citan como cartas de nobleza: pinturas de Fayoum, mosaicos de Ravena, vitrales de Chartres.

Pero si un compositor de música se remonta, por decirlo así, a fuentes capaces de estimular su imaginación, se le reprocha: *La carrera del libertino* es nada distinto a una imitación de Mozart. En verdad, es fácil reconocer aquí ciertos aspectos mozartianos en la andadura de la música. ¿Por

qué no se hace un reproche semejante a las *Bodas* que se accede a reconocer como del Stravinsky auténtico? Porque en este caso los modelos tomados del arte popular ruso son casi desconocidos en Europa Occidental. Las mismas fuentes populares se dan en la base del lenguaje de *La consagración de la primavera*. Y esta la razón por la cual los rusos le dieron, en 1913, tan poca importancia a la *Consagración* y a *Petruchka*: su juicio estaba dominado por la semejanza exterior con ciertas fuentes por ellos conocidas: no se debería confundir el aspecto exterior con el ser íntimo y profundo.

El acto de la creación artística consiste principalmente en elevar a un potencial más alto, a una mayor potencia de acción, a una mejor correspondencia con las necesidades del momento, no las ideas sino los lenguajes preexistentes. De esta metamorfosis vale entonces, como resultado, la idea del autor y de su época. Bach se apoderó de los Conciertos de Vivaldi, de las Toccatas de Marcello, inclusive de ciertos aires purcellianos, metamorfoseándolos en el interior, a veces sólo modificando ligeramente el aspecto exterior. Así procedía Mozart frente al *italianismo* de la generación que le precedió. Stravinsky transfigura sus modelos de la misma manera. En el caso de *La carrera del libertino*, la referencia a las fuentes de Mozart, Rossini y Schubert es fácil de reconocer, pero no se

citan los otros modelos que, por malicia del azar, son los contrapuntistas, mucho menos conocidos de los melómanos. ¿Se escucha tan mal que nadie ha observado el hecho de que la polifonía desempeña un papel muy importante en *La carrera del libertino*; que nadie ha pensado en las fuentes de Guillaume de Machaut, Dufay, Ockeghem y, en general, en todos los estados de la polifonía de los siglos XII y XV, y además en la canción épica eslava, que se encuentra en la base de las cantilenas de Tom Rakewell en el tercer acto?

Decididamente, el oyente no presta atención a los tipos melódicos, a esas curvas clamorosas de verdad y de vida a causa de una colocación particular reservada a un ritmo, a causa de una relación tetracórdica que interfiere con una función de quinta, o de una cadencia poco usual, siendo la final melódica distinta a la del mayor clásico. Así, que en tales detalles es donde se manifiesta el espíritu de la música y puede apreciarse el talento o el genio del creador. Sucede lo mismo con los menores detalles de la acentuación y de la estructura métrica. Quien dice detalle no dice “accesorio”, sino que apunta a lo esencial, al centro, al corazón de la música.

(Pasa a la página 65)

Imagen 5. Páginas 23 y 24 del *Boletín* n.º 201, mayo de 1961.

de muchos años”.²² El mismo autor expresó que el concierto del compositor en Colombia “nos redime de muchas cosas mediocres y de muchas privaciones”.²³ Así entonces, si la presencia de Stravinsky en el Teatro Colón funge como un indicador del camino correcto que toma la vida cultural, la utilización de sus fotografías en el *Boletín* como ilustración de un artículo que pretende explicar el modernismo de Stravinsky hacen las veces de discurso legitimador, como evidencia de que aquello sobre lo que Collaer escribe forma parte también de lo que Colombia está logrando. Tal situación, en la que texto e imágenes construyen un discurso conjunto, corresponde al marco de argumentación propuesto por W. J. T. Mitchell, quien expresa que “la verdadera pregunta que hay que formular al encontrarse con estas relaciones de imagen-texto no es ¿Cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes?, sino ¿Qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?”.²⁴

En materia de visitas notables es difícil evitar recordar que un año después de haber tenido a Stravinsky en Bogotá, John F. Kennedy hizo una visita oficial a la misma ciudad. Tal evento significó el momento culmen de la integración de Colombia a la Alianza para el Progreso, un programa de apoyos de los Estados Unidos encaminados a crear condiciones de estabilidad política y desarrollo en Latinoamérica. Las nociones de modernidad no eran ajenas a dicha alianza, toda vez que el fundamento teórico de la misma suponía que las sociedades modernas estaban claramente separadas de las tradicionales, que el desarrollo conducía de manera lineal hacia la modernidad y que el progreso de sociedades no modernas se estimulaba por el contacto con las que ya se habían modernizado.²⁵ Adicionalmente, dicho planteamiento tenía por némesis al comunismo soviético, lo cual podría explicar el énfasis con que el periódico *El Tiempo* señalaba que Stravinsky no era ya soviético²⁶ y que había superado tal faceta por su nacionalización en los Estados Unidos.

MODERNISMO EN EL BOLETÍN

En 1958 la Radio Nacional y su revista empezaron a formar parte del Ministerio de Comunicaciones. En esos años los medios de comunicación en Colombia habían iniciado un proceso de profunda modernización tecnológica que condujo a la ampliación de la cobertura radiofónica y la aparición de la televisión en 1953. El *Boletín* no escatimó esfuerzos para visibilizar la importancia que tenía para su proyecto la innovación en tecnología. El número publicado en febrero de 1958 expresa a sus lectores:

[N]os es grato anunciar que a mediados del año la Radiodifusora Nacional iniciará operaciones en el Centro de Emisión de Subachoque con un transmisor

22. Otto de Greiff, “La semana musical”, *El Tiempo*, 14 de agosto de 1960.

23. Otto de Greiff, “Stravinsky y Craft”, *El Tiempo*, 11 de agosto de 1960.

24. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009), 85.

25. Diana Marcela Rojas, “La Alianza para el Progreso en Colombia”, *Análisis político* 70 (2010): 94-95.

26. Dolly Mejía, “Igor Stravinsky, huésped de Bogotá”, *El Tiempo*, 11 de agosto de 1960.

de 100 kilovatios de onda larga y dos transmisores de 50 kilovatios, cada uno, de onda corta. Gracias a esta potente instalación la Emisora Nacional estará en capacidad de cubrir vastos sectores regionales hasta donde no llegan hoy sus emisiones.²⁷

Evidentemente la Radio y el *Boletín* entendían que su tarea enfocada en la divulgación cultural requería de un aparato tecnológico actualizado y moderno. Parte clave de ese proceso fue Fernando Gómez Agudelo, director general de la institución entre 1953 y 1958, para quien la modernización tecnológica era absolutamente crucial. En algunas de las notas editoriales que Gómez Agudelo publicó en el *Boletín* se hace evidente su interés por el desarrollo de la infraestructura que habilita las comunicaciones en el país:

No es ciertamente faena de poco momento la de instalar sus torres y equipos transmisores en los topes más encumbrados de la cordillera andina, teniendo en cuenta que será preciso abrir caminos de acceso, construir carreteras y levantar edificios y montar plantas en aquellas abruptas cimas, escasamente holladas por la planta del hombre. Súmase a esto la preparación de un personal técnico que a su idoneidad y competencia aúne una tenacidad y una resistencia física a toda prueba para que dé el rendimiento necesario en sitios tan accidentados y de tan ingente altitud.²⁸

Superar los desafíos del territorio para instalar una red de comunicaciones que encamine al Estado por las vías del progreso y del desarrollo moderno, para con ello incrementar el nivel cultural del país, son en conjunto las operaciones que enlazan la idea de modernización con la divulgación cultural que el *Boletín* promete. Esto se articula con el enfoque teórico en el que se apoya la modernización a finales de los años 50 y comienzos de los 60 y que postula la necesidad de “mover las sociedades ‘tradicionales’ hacia sociedades ‘modernas’ por medio del incentivo a la realización simultánea de programas sociales, crecimiento económico y reformas políticas”.²⁹ Lo que no se pone en discusión en este proyecto modernizador es el beneficio que supone: todas las voces se alinean en una premisa según la cual inscribirse en un proceso de modernización tecnológica tiene el potencial de mejorar las condiciones sociales, económicas y, para nuestros intereses concretos, culturales. De ahí que modernizar se haya convertido en sinónimo de mejorar en el entorno tecnológico.

Ahora bien, los criterios para identificar una mejoría tecnológica en materia de radiodifusión no aplican eficazmente para identificar un avance análogo en la composición musical. Se entiende por tanto que la narrativa que el *Boletín* ofrece sobre Schoenberg y Stravinsky evada los juicios de valor escuetos para

27. “18° aniversario de la Radiodifusora Nacional”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, febrero de 1958, 1-2.

28. Fernando Gómez Agudelo, “En el 16° aniversario de la Radiodifusora Nacional”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, abril de 1956, 1.

29. Rojas, “La Alianza”, 96

enfatar en cambio las gestas casi heroicas que ambos compositores tuvieron que librar. En el contexto propio a la política internacional de los años 60 la modernización formaba parte de un planteamiento teórico que suponía que la transición que había esperar implicaría un paso de sociedades tradicionales o preindustriales a sociedades modernas o industriales. Desarrollo, tecnología y progreso se entendían como agentes que mejorarían las condiciones de un país y a la vez consolidarían un bloque ideológico que se esperaba le haría contrapeso al modelo soviético. Habida cuenta del entorno gubernamental que acoge al *Boletín* y la Radio Nacional (ambas dependencias del gobierno nacional) no sorprende que dichos conceptos interfirieran en su contenido.

La palabra “libertad” era habitual en la retórica de Kennedy y su proyecto político. Schoenberg es moderno, según el *Boletín*, porque logra “liberar las doce notas de toda base de referencia, independizarlas del principio de tonalidad, suprimir la diferencia entre las notas propias de la armonía y las que le son extrañas”.³⁰ “Después de haberse liberado de la armonía tonal, Schoenberg dispone de los elementos de un nuevo lenguaje que él trata de organizar”.³¹ Stravinsky, por su parte, es moderno porque logra liberarse del estéril historicismo y reconfigura el pasado en un neoclasicismo renovado. Según el *Boletín*, para comprender su música “es preciso renunciar a contemplarla en función de las normas que prevalecieron en el siglo XVIII, tal como pretende hacerlo nuestra enseñanza académica. [...] El acto de la creación artística consiste principalmente en elevar a un potencial más alto, a una mayor potencia de acción, a una mejor correspondencia con las necesidades del momento, no las ideas sino los lenguajes preexistentes”.³²

INTERRUPCIÓN DE LA SERIE

En el *Boletín* n.º. 201 (agosto de 1961) apareció el último fragmento de la serie “Introducción a la música moderna”. El hecho de que el *Boletín* integre unos ejemplos en partitura que aparecen como apéndice al final del libro original nos permite inferir que los editores de la revista conocían el texto completo, por lo cual es relevante preguntarse por qué se interrumpió su publicación. Los cuatro capítulos que siguen en el libro de Collaer dan cuenta de lo acontecido con la música francesa en la primera mitad del siglo XX, tema que hubiera sido de interés dada la enorme influencia que tuvo la academia francesa en la cultura musical colombiana durante la misma década. De hecho los modelos franceses de composición y educación musical fueron sumamente influyentes en Colombia a través del trabajo de sujetos como Antonio María Valencia o Guillermo Uribe Holguín, quienes realizaron estudios en París. Julio Rodríguez, traductor de los textos de Collaer para el *Boletín*, seguirá asistiendo con otras traducciones hasta

30. Paul Collaer, “Introducción a la música moderna”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, mayo de 1959, 11.

31. Paul Collaer, “Introducción a la música moderna”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, junio de 1959, 2.

32. Paul Collaer, “Introducción a la música moderna”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, mayo de 1961, 22.

1966, así que no puede explicarse la interrupción en función de reformas en la planta de colaboradores. Los eventos que coinciden con la finalización de la serie de Collaer ejemplifican la manera particular en que el problema del modernismo musical interfiere con los propósitos culturales de la publicación.

A mediados de los años 50 la dirección de Gómez Agudelo significó, además de la modernización tecnológica del músculo operativo de la Radiodifusora Nacional, una renovación en su equipo humano. Al asumir la dirección Gómez Agudelo reintegró a la lista de colaboradores de la emisora y el *Boletín* a un conjunto de intelectuales que habían sido separados del proyecto por el gobierno conservador de Laureano Gómez en 1950. Se destacan entre ellos los nombres de Guillermo Abadía y León y Otto de Greiff. Los aportes de estos intelectuales se harían más notables a partir de 1956, cuando asumió la dirección del *Boletín* Darío Achury Valenzuela. Achury provenía de un entorno literario y artístico marcado por la participación de un grupo de intelectuales conocidos como Los Bachués, que incluía a Rafael Azula Barrera, Juan Pablo Varela, Tulio González y Hena Rodríguez, entre otros, quienes se propusieron estimular la reflexión en torno al nacionalismo. Uno de los principios fundamentales del grupo fue la revaloración del indigenismo como consigna del movimiento nacionalista, del que se esperaba que difundiera mensajes anticolonialistas, americanizantes y capaces de dar sentido a la nación desde sus antecedentes étnicos.³³

La presencia de Achury en la Radio Nacional llevó al *Boletín* a vincularse directamente con una discusión que venía siendo formulada desde otras esferas intelectuales: ¿cómo equilibrar en el fortalecimiento de la cultura colombiana las corrientes europeas asociadas a la alta cultura con las tradiciones locales o folclóricas? Aunque discusiones similares pueden rastrearse varias décadas atrás (cuyos pormenores escapan al objetivo de este texto) el proyecto modernizador de la Radio Nacional se vio obligado a reconocerles un lugar a las tradiciones locales o folclóricas. Juan Pablo Angarita ha sugerido incluso que “la modernización tecnológica de la Radiodifusora puede identificarse como el comienzo de un proceso de consolidación de instituciones culturales y de estudios dentro del campo académico interesados en los matices del discurso folclorista.”³⁴

Alberto Lleras, presidente entre 1958 y 1962, manifestó que “de medio de difusión de cultura para minorías, [la Radiodifusora] tendrá ahora, cuando está en capacidad de llegar a grupos muy grandes de la sociedad colombiana, manera de transformarse, sin perder su carácter, en una institución que promueva más intensamente la educación popular colombiana.”³⁵ De esta manera, la modernización tecnológica de la Radio Nacional, a la luz de las opciones entonces disponibles, asumía que modernizar los equipos implicaba lograr que la señal llegara a lugares más alejados de los cuatro o cinco principales centros urbanos. Esto se asociaba a una visión política que integraba al campesinado

33. Viviana Andrea Díaz, “Arte, política y sociedad. Redefiniendo a Los Bachués, a propósito de la búsqueda de identidad nacional en Colombia, 1928-1938”, *Goliardos. Revista estudiantil de investigaciones históricas* 21, (2017): 24-27.

34. Juan Pablo Angarita, “Campesinos tradicionales, populares y folclóricos. La música colombiana en el *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional* (1953-1966)” (tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2013), 16.

35. Angarita, “Campesinos tradicionales”, 42.

como actor relevante en el desarrollo y progreso de la nación colombiana. Así entonces, si el desarrollo tecnológico de la divulgación cultural ofrecida por el Estado se proponía integrar como audiencia a sectores rurales era de esperar que su contenido se preguntara de maneras más directas qué contenido musical sería afín a aquellas audiencias.

De esta forma se hace evidente que en el *Boletín* coexisten dos concepciones enfrentadas de modernidad. Una que se expresa en el modernismo musical bajo los modelos de Schoenberg y Stravinsky en tanto estos logran liberarse de los modelos decimonónicos, y otra que reconoce en la valoración o recuperación de las tradiciones folclóricas una tarea urgente y necesaria para una modernidad verdaderamente integradora. 1961 es el año que permite notar cómo la tensión entre estas dos concepciones repercute en el contenido del *Boletín*. Desde sus inicios en 1944 hasta 1961 el *Boletín* había publicado 42 artículos sobre música colombiana, pero dedicados en su totalidad a músicas de corte académico; la historia de la música catedralicia en el siglo XVIII, la fundación del Conservatorio y algunos compositores de música sinfónica habían sido los principales temas. Solo hasta 1961 empiezan a presentarse textos sobre el folclor musical colombiano, precisamente cuando se interrumpe la serie sobre la música moderna escrita por Collaer. La competencia por espacio dentro de la publicación empieza en ese año a mostrar una inclinación en la balanza: la decisión de dar por terminada la explicación del modernismo musical escrita por Collaer coincide con la aparición de nuevas series de artículos, esta vez a manos de Daniel Zamudio y Guillermo Abadía.

De Zamudio el *Boletín* reprodujo un conjunto de ensayos titulado “El folklore musical en Colombia”, textos que habían sido presentados en 1949 dentro de la *Revista de las Indias*, revista que funcionó entre 1936 y 1950 como parte de la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, para el cual la cultura popular y las tradiciones locales ocupaban un lugar central dentro de la modernización cultural del país.³⁶ Por su parte Abadía publicó en el *Boletín* entre 1961 y 1966 una serie de artículos originales enfocados en describir con ánimo folclorista géneros musicales como el bambuco, el galerón, la guabina y la cumbia. Tanto Abadía como Zamudio se alinean con una perspectiva en la que lo folclórico se percibe como amenazado por una intromisión cultural violenta y peligrosamente homogeneizante que proviene del viejo continente. Además, Abadía es afín a una idea según la cual lo popular está asociado con los medios de comunicación. Esto último estabiliza una ruta que conduce de las prácticas musicales populares a la radio, a su *Boletín* y, por lo antes señalado, también a la modernidad. Dicha actitud, visible en la publicación de sus artículos, puede entenderse bajo los principios que serán años después expresados por Jesús Martín-Barbero, para quien el modelo ilustrado en el que la cultura de las masas se asume como

36. Alexander Betancourt Mendieta, “*Revista de las Indias* (1938-1950). La difusión cultural y el mundo letrado”, *Anuario de historia regional y de las fronteras* 21, n.º. 2 (2016): 125-147.

sustrato cultural o “alma” del pueblo es un componente integral de la noción política de Estado moderno en cuanto este es objeto de representaciones.³⁷

CONCLUSIONES

Los artículos de la serie “Introducción a la música moderna” publicados por el *Boletín* entre 1959 y 1961 no son simplemente un recurso pedagógico; están inmersos en un proyecto oficial de divulgación cultural que por sus enlaces con las ideas de progreso y desarrollo social se ve inclinado a convocar la idea de modernidad musical. La difusión en radio de música moderna cumple solo con una parte de la tarea, ya que el carácter disruptivo de la composición musical en la primera mitad del siglo XX crea la necesidad de complementar su escucha con información técnica o contextual que le de un sentido más coherente, cosa necesaria si está dirigida a un público no iniciado. De varias maneras, los artículos mencionados llenan un vacío, toda vez que la discusión sobre el modernismo musical estaba circunscrita a las clases de composición musical en el Conservatorio, y la musicología en el país estaba lejos de consolidarse dada la carencia de asociaciones y publicaciones especializadas.

El *Boletín* encuentra buenos motivos para querer explicar la música moderna a su audiencia, y al no poder elaborar un material original opta por reproducir uno ya existente. Ahora, eso no resuelve totalmente el problema. Las características de la música de Stravinsky o de Schoenberg desafían profundamente el propósito divulgativo de la publicación. No son el dodecafonismo o las amalgamas rítmicas cosa fácil de explicar ni de entender. Por ejemplo, sobre *La consagración de la primavera* el *Boletín* observaba que “[d]os compases después del número 43, después de un aumento dinámico, se presenta una cima rítmica sobre un complejo de $7/8 + 3/4$, donde el tema ocupa entonces por consiguiente $13/8$. Este se disminuye en $6/8 + 2/4$, por consiguiente $10/8$, y se resuelve finalmente en un regular $9/8$ ”.³⁸ Más adelante, sobre un acorde que aparece en la misma obra, apunta que “se le puede considerar como la superposición del acorde perfecto de fa bemol mayor y del acorde de 7ma de dominante de la bemol. O bien como la superposición de fa bemol mayor y de mi bemol mayor (con apoyatura inferior de la tónica). O en fin, también como el acorde de mi bemol mayor, en el agudo, con la apoyatura re bemol y en la grave con las tres apoyaturas superiores do bemol, la bemol, fa bemol”.³⁹ Tales descripciones responden a un lenguaje técnico de alta factura que para ser entendidas requieren además un bagaje significativo en teoría musical. ¿Qué fuerza está operando para que los editores del *Boletín* se propongan divulgar un asunto tan complejo? No hay razones para pensar que esta información fuera de fácil comprensión en los años 60, ni tampoco para pensar que la complejidad técnica de dichas descripciones hubiera

37. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones* (Ciudad de México: Gustavo Gili, 1987), 17.

38. Paul Collaer, “Introducción a la música moderna”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, febrero de 1961, 70.

39. Paul Collaer, “Introducción a la música moderna”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, abril de 1961, 50.

pasado desapercibida. Dado que el entorno político a inicios de la década, tanto en las apuestas locales como en iniciativas transnacionales, enlazaba el desarrollo y el progreso con la modernidad, una presentación del modernismo musical en el medio de difusión oficial encaja eficazmente. Invitar a la audiencia a apreciar positivamente las nuevas corrientes artísticas la invita simultáneamente a integrarse en una modernización cultural necesaria para orientar el desarrollo social.

El aparato discursivo con el que se presenta este contenido en el *Boletín* dota de contenido a la idea de modernidad en tres aspectos:

- La modernidad es la continuación del pasado: al agregar el *Boletín* imágenes de músicos del siglo XVIII y XIX, ausentes en la publicación original, transmite un mensaje de calma, en tanto presenta las innovaciones como pasos habituales en la larga historia de la música. Resalta que Bach y Beethoven fueron revolucionarios también, de manera que el choque que supone escuchar a Schoenberg merece ser atendido con cautela, reflexión histórica y reconocimiento del lugar que ocupan en la modernidad tales actitudes disruptivas.
- La modernidad es una aspiración: la presencia de partituras de compleja legibilidad y descripciones extremadamente técnicas es un síntoma del horizonte cultural al cual deberíamos, como sociedad, aspirar. Si bien las posibilidades de descifrar dichos códigos sobrepasan las capacidades del lector promedio, su presencia en el *Boletín* marca un derrotero claro.
- La modernidad no es cosa ajena a Colombia: vistos en conjunto, los artículos de Collaer traducidos y publicados en el *Boletín* son un gesto evidente del interés por integrar a la cultura musical colombiana en un proceso que inició en Europa y migró luego a los Estados Unidos (tanto Schoenberg como Stravinsky siguieron ese camino). Además, la presentación de las imágenes en las que Stravinsky visita el país como complemento de los textos en la publicación transmite un mensaje muy poderoso, uno en el que se visibiliza que Colombia da pasos en su modernización musical.

Adicionalmente, las condiciones en las que se interrumpe la presentación de los artículos dejan de manifiesto que, para el caso colombiano, la modernidad no podía automáticamente suponer un abandono de las músicas folclóricas o tradicionales. Habida cuenta del escenario cultural particularmente diverso del país, cosa manifiesta por otras iniciativas oficiales,⁴⁰ cohabitan en el *Boletín* ideas de modernidad bajo el modelo europeo con otras en las que esta requiere una valoración renovada de las músicas campesinas, indígenas o folclóricas. Tal ambivalencia inclina la balanza en favor de lo folclórico, haciendo que los capítulos que siguen en el texto original de Collaer, en los que se detalla el modernismo

40. Como la Comisión Nacional de Folklore, órgano consultivo del Ministerio de Educación; la *Revista de folklore*, la *Revista de las Indias*, la publicación de las *Hojas de cultura popular colombiana* o de la Biblioteca Popular Colombiana.

francés, cedan su espacio en el *Boletín* en favor de los textos de Zamudio y Abadía sobre el folclor colombiano, o la serie de Pedro Henríquez Ureña sobre la música popular de América.

Si algún tropo atraviesa todas las visiones de modernidad presentes en estos casos es el de liberación. Liberarse de la imposición colonial es tarea de los folcloristas, liberarse del estatismo es tarea de Stravinsky y del romanticismo es tarea de Schoenberg. También la libertad es evocada recurrentemente en la narrativa de la Guerra Fría, en la cual el presidente que Colombia tenía para 1960 fue absolutamente claro en cuanto a sus posiciones, mostrando apoyo irrestricto al anticomunismo y adhesión al frente capitalista y libertario que Kennedy estaba liderando. Quizás por ello sea provocadoramente poético que el *Boletín* de mayo del 61, el que marca el final de la serie de Collaer y el inicio de las series sobre folclore, presente además a sus lectores un resumen del argumento de *La carrera del libertino*, ópera compuesta por Stravinsky con textos en inglés. Para Tom, personaje principal de la obra, la trama se desenvuelve en la medida que logra liberarse de normas sociales prediseñadas que por haber sido mal efectuadas lo conducirán a la locura. Sea quizás la travesía de Tom un recordatorio en el *Boletín* del rigor y la disciplina cultural que requiere la actitud de liberarse de las normas para que la sociedad no termine como él, creyendo que es lo que no es.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
- . *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.
- Angarita, Juan Pablo. “Campesinos tradicionales, populares y folclóricos. La música colombiana en el *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional* (1953-1966)”. Tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2013.
- Betancourt Mendieta, Alexander. “*Revista de las Indias* (1938-1950). La difusión cultural y el mundo letrado”. *Anuario de historia regional y de las fronteras* 21, n.º. 2 (2016): 125-147.
- Bermúdez, Egberto y Jaime Cortés. *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá: Universidad Nacional, 2001.
- Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*. Bogotá, 1959-1961.
- Collaer, Paul. *La Musique moderne*. Bruselas: Elsevier, 1958.

- . *A History of Modern Music*. Cleveland: The World Publishing Company, 1961.
- Díaz, Viviana Andrea. “Arte, política y sociedad. Redefiniendo a Los Bachués, a propósito de la búsqueda de identidad nacional en Colombia, 1928-1938”. *Goliardos. Revista estudiantil de investigaciones históricas* 21 (2017): 22-33.
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Kitch, Carolyn. “Theory and Methods of Analysis: Models for Understanding Magazines”. En *The Routledge Handbook of Magazine Research*, editado por David Abrahamson y Marcia R. Prior-Miller, 9-21. Nueva York: Routledge, 2018.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Ciudad de México: Gustavo Gili, 1987.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Ospina Romero, Sergio. “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo xx. De la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 40, n.º 1 (2013): 299-336.
- Pérez, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional, 2010.
- Rojas, Diana Marcela. “La Alianza para el Progreso en Colombia”. *Análisis político* 70 (2010): 91-124.
- Santamaría, Carolina. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”. *Memoria y sociedad* 13, n.º 26 (2009): 87-103.
- Slonimsky, Nicolas. *Repertorio de vituperios musicales*. Madrid: Taurus, 2016.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music, Vol. 4*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.