



HISTORELo. Revista de Historia Regional
y Local

E-ISSN: 2145-132X

historelo@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia
Colombia

Gómez Castañeda, Julio Aldemar

Prácticas musicales durante el proceso de urbanización en Bogotá (Colombia), 1900-
1940

HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local, vol. 7, núm. 14, julio-diciembre, 2015,
pp. 216-249

Universidad Nacional de Colombia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=345839272007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Prácticas musicales durante el proceso de urbanización en Bogotá (Colombia), 1900-1940

*Musical Practices
during the Process of Urbanization
in Bogotá (Colombia), 1900-1940*

Julio Aldemar Gómez Castañeda

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, Colombia

Recepción: 17 de octubre de 2014

Aceptación: 18 de febrero de 2015

Páginas: 214-250

doi: <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v7n14.46321>



i

Prácticas musicales durante el proceso de urbanización en Bogotá (Colombia), 1900-1940

*Musical Practices
during the Process of Urbanization
in Bogotá (Colombia), 1900-1940*

Julio Aldemar Gómez Castañeda*

Resumen

Durante el proceso de urbanización que vivió Bogotá en las primeras décadas del siglo XX, además de los cambios demográficos, de infraestructura o de servicios, las formas de ritualizar alrededor de la música experimentaron una serie de transformaciones. En la medida en que la ciudad fue creciendo, y los tiempos para el entretenimiento y la recreación fueron aflorando, las prácticas musicales se ajustaron a nuevas influencias, espacios, escenarios y condiciones técnicas. Algunas de ellas se renovaron, como los conciertos públicos o las retretas de la banda. Otras como los cafés y los teatros tuvieron su apogeo, y unas más, como la radio y el disco, irrumpieron en la vida de los bogotanos. En este artículo se identifica y caracteriza

* Licenciado en Música y Candidato a Doctor en Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), (Tunja, Colombia). Es Profesor en la misma universidad. El artículo se deriva del proyecto “Música Medios y Nación. La construcción de un imaginario en Colombia” financiado por Dirección de Investigaciones (DIN) de la UPTC. Correo electrónico: julioaldemar.gomez@uptc.edu.co

cada una de estas prácticas, resaltando los personajes, grupos sociales, escenarios e imaginarios que las constituyeron. Desde una perspectiva cultural, y apoyado principalmente en la prensa de la época, se muestra cómo estas formas de habitar con la música, hablan de la transformación de una sociedad local; en este caso, de los cambios que experimentó la sociedad bogotana entre 1900 y 1940.

Palabras clave: prácticas musicales, rituales ciudadanos, cultura, urbanización, Bogotá.

Abstract

During the process of urbanization that Bogota experienced in the early twentieth century and the demographic, infrastructure or services changes, the forms of ritualization around music experienced a series of transformations. While the city was developing, and the entertaining and recreation times were blooming, musical practices adjusted to new influences, spaces, scenes and technical conditions. Some of them were renewed, like public concerts or band performances. Others like the cafés and the theaters had their heyday, and some other ones, like the radio and records, invaded the life of people in Bogotá. In this paper, each one of these practices is identified and characterized, remarking on the characters, the social groups, scenes and imaginaries that constitute them. From a cultural perspective, and supported primarily by the local press of that time, it is shown that these forms music exposure speak to the transformation of a local society; in this case, it analyzes the changes that Bogota society experimented with between 1900 and 1940.

Keywords: musical practices, rituals city dwellers, culture, urbanization, Bogotá.

Introducción

Bogotá representó uno de los espacios donde se centró el desarrollo social, económico y desde luego cultural del país durante las primeras décadas del siglo XX. En la ciudad, al igual que otras latinoamericanas, el proceso de urbanización fue en aumento en la medida en que la industrialización contribuyó al sistema del mercado mundial (Romero 1999, 296-297). Las ciudades crecieron geográfica y demográficamente, siguiendo modelos de algunas metrópolis europeas y norteamericanas. Con nuevas corrientes arquitectónicas se construyen barrios tanto para las élites como también para la clase obrera. En 1930, para el caso de Bogotá, el perfeccionamiento en la prestación de servicios, la construcción de nuevas edificaciones, el mejoramiento de la red vial y la disposición de lugares para el esparcimiento, dan visos de una ciudad que está haciendo el trance de un modelo de *ciudad aldea* por otro de *ciudad moderna* (Uribe Celis 1992, 17).

Figura 1. Fotografía Avenida Colón en 1933



Fuente: Zambrano Pantoja (2007, 8-9)

La imagen señalada anteriormente (figura 1), muestra parte de la urbanización que tuvo la ciudad llegada la década 1930. Avenidas pavimentadas, con dos carriles, alumbrado, monumentos, transporte urbano, edificaciones a los dos costados, arborización, redes de energía eléctrica y peatones que vienen o van para el trabajo. La Avenida Colón da visos del desarrollo urbanístico al que había llegado la ciudad en algunos sectores. Así, en esta avenida que llevaba hacia el occidente, también se desarrollaron proyectos urbanísticos que buscaban extender el crecimiento de la ciudad hacia el norte y el sur. Desde esos años la distribución geográfica ya mostraba el orden social que hoy la caracteriza: al norte los grupos de las élites y al sur los barrios populares.

Sin embargo, este aspecto de desarrollo no concordaba con la percepción que tenían algunos visitantes de la ciudad. Algunos manifestaron su inconformidad por los cortes de energía, los problemas de transporte, la inseguridad, la irregularidad en el servicio del agua, así como por la inestabilidad en las comunicaciones. Y otros hablaron de las diferencias de clase, de la discriminación hacia la mujer, de la opaca y gris apariencia de los habitantes, y de los escasos lugares para el esparcimiento (Meyer Rausch 2011). Pese a esta percepción, los bogotanos comenzaron a familiarizarse con la urbanización de la ciudad; por eso, los grupos sociales que la habitaban, a la manera que lo expresa Castro-Gómez (2009, 12) “empezaron a entablar una relación propiamente ‘moderna’ con respecto a sus propios cuerpos, afectos y deseos”.

Debido a las migraciones, la ciudad concentró una crecida y variada población, que para 1930 llegaba a los 300000 habitantes. De la Bogotá de finales del siglo XIX, que presentaba a las élites (gobierno, intelectuales y comercio) y a la comunidad servil (aguateros, cargadores, emboladores, pequeños tenderos) como principales grupos que integraban la ciudad, se pasó a una reconstitución demográfica, en la que además aparecen los asalariados, empleados, obreros calificados y funcionarios. Ellos quisieron aprovechar nuevas oportunidades de trabajo, asimilando otras formas de experimentar e interactuar culturalmente. Así, al tiempo que aparecían las jornadas laborales, también hicieron presencia el tiempo libre, el ocio y el entretenimiento.

Si bien las personas que vivieron en Bogotá perciben una noción de tiempo acorde con las velocidades que impone el modelo de desarrollo (Castro-Gomez 2009, 18-19), también es cierto, que en los ritmos y tiempos con que se movían los ciudadanos, afloraron espacios para diversas prácticas musicales. Las veladas, los conciertos, las retretas, los cafés, el cine y los salones de baile dan a entender que en la ciudad también había tiempo para las sensibilidades.¹ Esto dio paso a que en el proceso de urbanización, las formas de expresarse y de “ritualizar” en la cultura, llevase a una “renovación de las artes” (Gil Araque 2009, 59). Además de la *renovación* en los conciertos públicos, la ópera, los conciertos sinfónicos, la zarzuela, las retretas, los clubes nocturnos y la música de las festividades, con el gramófono, los teatros, el disco, el cine y la radio, se dan para la década de 1930 una serie de “nuevos rituales” o prácticas musicales citadinas.

Música en escena

Las compañías de ópera, que transitaron por la ciudad desde el siglo XIX, pese a las dificultades económicas y de transporte fueron capaces de dar a conocer diferentes repertorios y estilos. Algunos títulos como *El Barbero de Sevilla*, *Lucía Di Lammermoor*, *La Gazza Ladra*, *La Traviata*, *Aida*, *Carmen*, y más adelante *Tosca*, *Madame Butterfly* y *Lohengrin*, fueron representados en Bogotá (Perdomo Escobar 1979). Estas obras, y esta práctica, llamaron la atención de varios grupos. Así lo dejaba ver la venta de abonados, antes de la temporada de ópera que presentara la compañía del italiano Adolfo Bracale en 1919.² En la noticia que anunciaba los próximos espectáculos, el diario *El Tiempo* de 16 de noviembre, presentaba los nombres de los *señores* que ocuparían, con la consabida jerarquía de las ubicacio-

1. Se habla de sensibilidades, ya que los habitantes de una ciudad, en tanto seres emocionales, también habitan lugares y formas de experimentar y re-crear la capacidad de sensibilidad.

2. Ver la autobiografía de este músico y empresario en Bracale (1931).

nes del teatro, las localidades de *palcos*, *luneta* y *galería*.³ Esto nos muestra que en principio los precios variaban según la localidad, y que sería un selecto grupo el que asistiría a los estrenos y primeras funciones. Los precios también se condicionaban según el desarrollo de la temporada. Al finalizar éstas, las compañías realizaban presentaciones reduciendo los precios; se ofrecía como “una grandiosa función popular [...] precios excepcionalmente bajos”.⁴ En esta oportunidad el precio de la entrada al palco más exclusivo era de cinco pesos (\$5), aproximadamente la cuarta parte del salario mensual de un obrero.

Para 1932, el mismo músico y empresario Adolfo Bracale, en compañía de un grupo de artistas colombianos, realizó el primer montaje y representación de una ópera con cantantes nacionales. La cantante “Anita” Chaparro interpretó el papel de Violeta; personaje protagónico de *La Traviata*, ópera del compositor italiano Giuseppe Verdi.⁵ Dado que en Bogotá fueron compañías extranjeras las que llevaron a cabo esta práctica, no es extraño identificar imágenes de avance y de desarrollo cultural. Este hecho, a juicio de críticos y periodistas, ponía al país y a la ciudad a la vanguardia del “progreso cultural”. El día del estreno en primera página el diario *Mundo Al Día* publicó:

3. “Lista de abonados para la gran compañía de ópera Bracale”. 1919. *El Tiempo*, Bogotá, noviembre 15, 3a.

4. “Colón-Bracale-Martes”. 1933. *Mundo Al Día*, Bogotá, abril 3, 17.

5. A la cantante Ana Chaparro Cifuentes, nacida en Tunja (Boyacá), puede considerársele como una de las primeras “divas” colombianas. Esto se deduce de los adjetivos con que reiteradamente se referían a ella los críticos y periodistas de los espectáculos de los años treinta. Su registro de soprano lírica, el manejo de un repertorio operístico italiano, el carácter fuerte y los reconocimientos de la sociedad, la erigieron como la cantante más nombrada. Estudio en el Conservatorio, donde se hizo acreedora de una beca para estudiar con la profesora Henriette de Samper. Fue delegada por Boyacá en 1930 para participar en las conmemoraciones del centenario de la muerte de Bolívar en Santa Marta (Magdalena). En esa oportunidad conoció al italiano Alfredo Squarcetta, figura determinante en la primera compañía de “ópera nacional”. Por sus condiciones y experiencia, en 1932 se convirtió en la primera cantante colombiana en realizar el rol protagónico de una ópera italiana, con la interpretación del papel de Violeta en la *Traviata*, obra del compositor Giuseppe Verdi. Después de realizar exitosas giras nacionales interpretando varios personajes, como el Gilda en la ópera *Rigoletto*, viajó a Europa para continuar sus estudios. En 1936 regresa al país para continuar con su vida artística. En los años treinta, generalmente era la cantante invitada a eventos sociales de primer orden, por lo que su presencia en la radio se hizo notoria en las primeras programaciones. Allí se le consideraba “[...] quizá la mejor cantante colombiana”. Manuel Góngora Echenique. 1930. “La música Colombiana y las Radiodifusoras”. *Mundo Al Día*, Bogotá, enero 22.

Con el suceso de esta noche se inicia para la vida artístico-musical de Colombia una nueva era de progreso cultural que en no lejana época llevará a nuestra patria a ocupar el puesto que le corresponde en el concierto universal de las naciones que hasta hoy han llevado la vanguardia en el florecimiento del divino arte.⁶

Por esos días se encontraba en la ciudad Fortunio Bonanova, un actor, cantante y director español con amplia trayectoria en el mundo del espectáculo norteamericano, quien había venido a trabajar en la primera producción cinematográfica hablada en Colombia, respecto de la puesta en escena de la ópera *Traviata*, comentó:

Motivo de legítimo orgullo para un país es poseer un grupo de brillantes intérpretes de partituras tan delicadas como la *Traviata* [...]. Al modo de México, España, Argentina y Brasil, Colombia puede esperar de sus artistas y de sus músicos y poetas una ópera genuinamente nacional, tapizada de música folklórica y de gloriosas costumbres que pase las fronteras de la República y lleve triunfante por el mundo del arte el pabellón del arte lírico colombiano.⁷

La zarzuela y las *operetas* eran del gusto de un grupo aún mayor de la población; ya que allí, se representaban temas más cercanos a la cotidianidad. Obras como *La Marcha de Cádiz* y *La Viuda Alegre* fueron éxitos de varias compañías desde finales del siglo XIX (Bermúdez 2000, 97). De estas prácticas es preciso señalar, que sirvieron para que músicos locales conocieran e intercambiaran los repertorios que circulaban por centros cosmopolitas como México, La Habana, Buenos Aires y New York (Bermúdez 2009).

Otras expresiones músico-teatrales fueron los *Cuplés*, “género chico”,⁸ que por sus temas picarescos son considerados más populares. En su “crónica periodístico”, Hernán Restrepo Duque (1971, 109), menciona que, en agosto de 1915, la obra *Ven y Ven* de Álvaro Retana y Rafael López era “la locura”; también menciona

6. “Nuestra Cultura Artística Musical”. 1932. *Mundo Al Día*, Bogotá, octubre 29, 1.

7. Fortunio Bonanova. 1932. “Ojalá los países de América Latina tuvieran un grupo de artistas de ópera”. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 9, 15.

8. El “género chico”, es la denominación que tradicionalmente se hace a expresiones lírico-teatrales de origen español, cuya extensión es más corta que la zarzuela y la opereta. Igualmente se caracteriza por tratar temas ligeros de carácter popular.

que: “1916 es el año del Cuplé, y en la fiebre cupletística [entran] todos los compositores de moda” (1971, 32).

Estos géneros teatrales, especialmente la zarzuela, eran del interés de varios compositores colombianos como Guillermo Quevedo Zornosa, con obras como *Revelatorum* y *El Duende Gris*.⁹ En 1932 se estrenaba *El Tinglado de la Farsa*, una opereta con letra del dramaturgo e historiador José Vicente Ortega Ricaurte y música del Alberto Urdaneta, compositor de los más conocidos en los medios bogotanos, de la que se decía que era la primera en Colombia.¹⁰ En esa ocasión se invitó al público para que premiara el “heroico esfuerzo” de los autores, y se les informaba que en este espectáculo se encontraba “[...] una obra en la cual se respira el ambiente bogotano, sus tradicionales bambucos; sus alegrías juveniles donde un amor ríe, llora canta, y tiene la irisación, la vida de las burbujas del vino”.¹¹

Los conciertos

Desde 1910, con los conciertos sinfónicos que organizaba la *Sociedad de Conciertos del Conservatorio*, su principal promotor el músico Guillermo Uribe Holguín, se había propuesto “la educación musical del público” (Uribe Holguín 1941, 125). Desde su llegada a Bogotá fue figura clave en el ambiente musical de la ciudad y considerado como “Apóstol del Arte”, además de fortalecer las instituciones musi-

9. Quevedo Zornosa (1886-1964) nació en Zipaquirá, Cundinamarca. Heredero de familia musical, sus primeras clases de música y piano las recibió de su tío Julio Quevedo (chapín). En 1905 fue nombrado director de la Banda de la Escuela Militar de Cadetes, cargo que desempeñó durante tres años. En 1908 fue nombrado director del Conservatorio de música del Tolima, donde permaneció 16 años. Compositor de numerosas zarzuelas, suites sinfónicas y música religiosa. El músico gozó de reconocimientos nacionales e internacionales, y de ellos hablan los premios entregados por la casa *Reuter*, la *Exposición de Sevilla* de 1927, el *Ministerio de Educación* y la empresa *Fabricato*.

10. De la lista de obras que en partitura publicó *Mundo Al Día*, entre 1927 y 1931 aparecen siete obras compuestas por Urdaneta (Cortés Polanía 2004, 176-186). Su obra más conocida es la *Guabina Chiquinquireña*, compuesta en 1925, y a decir de Jorge Añez (1951, 211) “afortunada producción que ofreció laureles a su autor mientras brilló en el repertorio de la música popular colombiana...”.

11. Dorsonville Álvarez. 1932. “Una opereta Bogotana”. *Mundo Al Día*, Bogotá, septiembre 7, 23.

cales como el *Conservatorio* y la *Orquesta Sinfónica*, se preocupó por cautivar un público y sacar a la capital de lo que él consideraba “[...] un primitivismo musical innegable” (Uribe Holguín 1941, 40).¹² En los noventa conciertos que la orquesta puso en escena bajo la batuta de Uribe Holguín, se escucharon un sinnúmero de obras de la tradición sinfónica europea, incluso, “de las escuelas más modernas” (97). También se estrenaron obras, como la *Sinfonía del Terruño* en 1924, con la que el mismo Uribe Holguín quería mostrar cuáles deberían ser los parámetros para un *nacionalismo musical* (Cortés Polanía 2004, 58).

En los años veinte, estos conciertos se fueron dinamizando en la medida en que músicos extranjeros, dentro de su *Tournée* o gira de conciertos, veían en Bogotá un punto atractivo para sus presentaciones. Ello ubicó a la ciudad dentro del circuito de artistas de esta corriente como el violinista italiano Santé lo Priore y el pianista chileno Armando Palacios.

En 1936 la orquesta del Conservatorio pasó a ser una institución cultural con la creación de la *Orquesta Sinfónica Nacional*, adscrita a la *Dirección Nacional de Bellas Artes*. Los conciertos con músicos extranjeros aumentaron considerablemente. Al parecer el gusto por esta música fue creciendo tanto, que, en ocasiones, a decir del mismo Uribe Holguín (1941, 103), “llegó al punto de agotarse la luneta el día anterior

12. La obra de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), no solo se limita a lo musical, que de por sí constituye un corpus significativo, sino que su protagonismo es notorio en el establecimiento de instituciones, y en la construcción de imágenes alrededor de la música en el siglo XX. Esto lo convierte en el músico más destacado en la historiografía que trata de la música en Colombia, tal y como lo señalan Perdomo Escobar (1979); Añez (1951); Pardo Tovar (1966); Duque (1980); Bermúdez (2000); Cortés Polanía (2004) y Rodríguez Melo (2009). En el plano internacional también lo abordan Lange (1938); Copland (1942); Meyer Sierra (1947); Chase (1962); Stanley (1995). La designación de “apóstol del arte” era utilizada por periodistas para identificar y resaltar a los músicos que en estas décadas llamaban la atención de los medios y la opinión pública. Así titulaba un artículo del *Mundo Al Día*, con ocasión de la conmemoración de los 20 años de existencia del Conservatorio en noviembre de 1931. Ver: “Guillermo Uribe Holguín y el Conservatorio Nacional. La obra realizada en 20 años por este apóstol del arte”. 1931. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 24, 2. El diario *El Tiempo* también usó esta denominación para hacer referencia al músico Emilio Murillo, con ocasión de un homenaje que la sociedad bogotana le brindara en diciembre de 1923; en dicha ocasión se hablaba del “Apóstol infatigable”. Ver: Rambla. 1923. “La música nacional y el homenaje a Emilio Murillo”. *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 21, 1. Paradójicamente estos dos músicos representaban prácticas e imaginarios divergentes en torno de la música. Uno de los imaginarios más polémicos entre estos dos personajes fue el relacionado con la música y la *nación* (Cortés Polanía 2004, 51-71).

a la audición”. Esto da a entender que se estaba construyendo un público para estas prácticas, cuya característica principal fue la búsqueda de “la música noble que revela el sentido intrínseco de las cosas en los ritmos sobrios y profundos, y en la cual puede la sensibilidad descubrir siempre mundos impresentidos de belleza”.¹³ Así era como se refería un articulista de *Mundo Al Día*, con ocasión de la conmemoración de los veinte años de fundación del *Conservatorio*; sin embargo, llama la atención su llamado sobre la no existencia de un “público general”, dado que el gobierno, según él, “ha descuidado la educación musical a lo largo de las escuelas primaria y secundaria”.¹⁴

Lo anterior da cuenta de la necesidad de estar preparado para asistir a los conciertos sinfónicos, y en consecuencia era un selecto grupo el que tomaba parte en ellos. En varios eventos, la escasez de público se puso en evidencia. En 1930, con ocasión de la llegada al país de otro de sus músicos, Antonio María Valencia, pese al despliegue noticioso que se desarrolló en torno de su primer concierto, varios críticos salieron a cuestionar la situación social debido a la poca asistencia de público.¹⁵ Es el caso de Rafael Mariño Pinto, otro columnista del *Mundo Al Día*, quien días después del primer concierto ve con preocupación el desarrollo cultural de la ciudad.¹⁶ En esta misma dirección, en 1936, cuando la orquesta del Conservatorio pasó a ser la *Orquesta Sinfónica Nacional*, un crítico también cuestionó la programación y el escaso público; al respecto decía: “[...] el señor director tuvo ocasión de cosechar, una vez más, los nutridos aplausos de sus parciales y admiradores natos, y el público, el de siempre, escaso y reservado, pudo hacer comparaciones sin mayor trascendencia [...]”.¹⁷

13. “Guillermo Uribe Holguín y el Conservatorio Nacional. La obra realizada en 20 años por este apóstol del arte”. 1931. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 24, 2.

14. “Guillermo Uribe Holguín y el Conservatorio Nacional. La obra realizada en 20 años por este apóstol del arte”. 1931. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 24, 2.

15. Este pianista vallecaucano (1902-1952), fue uno de los pocos músicos, que como Uribe Holguín, en las primeras décadas del siglo completó estudios superiores en Europa. Después de sobresalir en varios centros europeos, regresa a Colombia, y su figura, en ocasiones controvertida, también circuló por las instituciones, ya que fue director del Conservatorio Nacional y fundador del Conservatorio de Cali. La “imagen y obra” de este músico se pueden estudiar en el trabajo de Mario Gómez Vignes (1991).

16. Rafael Mariño Pinto. 1930. “Antonio María Valencia y la cultura social”. *Mundo Al Día*, Bogotá, abril 2.

17. Claudio Fierro. 1936. “Los conciertos sinfónicos”. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 7, 6.

Las Bandas

Una de las prácticas musicales que da cuenta del proceso de urbanización e industrialización fue la de las *retretas* y *conciertos* de la *Banda Nacional de Bogotá*; a decir por la variedad de grupos sociales y escenarios que se involucraban con esta actividad (Montoya Arias 2011, 131). Las retretas habían comenzado en las últimas décadas del siglo XIX, con las presentaciones que en varias plazas adelantaron las bandas de algunos Batallones asentados en la ciudad. En 1888 el gobierno contrató los servicios del italiano Manuel Conti para reestructurar este tipo de agrupaciones.¹⁸ En los años siguientes, con la *Banda de la Policía Nacional*, dirigida por el músico y profesor Dionisio González, las agrupaciones militares siguieron haciendo presencia en lugares públicos.¹⁹

Ya entrado el siglo XX, con la fusión de las bandas del *Regimiento de Bolívar* y la del *Grupo Artillería*, en 1913 se da origen a la agrupación musical que posteriormente se llamará *Banda Nacional* (ésta también fue una de las instituciones promovidas por Uribe Holguín). Durante las siguientes tres décadas, los domingos en la mañana se reunían en el *Parque de la Independencia* una variada audiencia, convocados por diarios como *El Tiempo*. Allí se podía escuchar un repertorio con adaptaciones de obras sinfónicas, operísticas y de danza. Esta práctica de adaptaciones sinfónicas contribuyó a que un corpus mayor de la población conociera y disfrutara de la música que las élites intelectuales habían connotado como “culta” o “selecta”; de esta manera, algunas sinfonías “célebres”, oberturas y fragmentos de óperas, y uno que otro vals, se convirtieron en producto cultural de otras clases sociales. Eran frecuentes las retretas en actos públicos, en las conmemoraciones, como también en plazas y barrios obreros, lo que da cuenta del carácter urbano de esta agrupación.

18. Jorge Añez (1951, 182) menciona que cuando Manuel Conti (n.d.-1914) estuvo al frente de las bandas obtuvo pleno éxito, debido tanto a la calidad de la formación que le brindó a los “profesores” (músicos integrantes de las agrupaciones), como por la divulgación de las obras de “los grandes maestros europeos”.

19. Dionisio González (1887-1945), además de docente y arreglista, dedicó buena parte de su vida a la dirección de Bandas. Igualmente fue fundador del Conservatorio de Popayán y de las Escuelas de Música de Cartagena y Pasto.

En 1933 fallece uno de los primeros directores que tuvo esta agrupación, Andrés Martínez Montoya.²⁰ En agosto de 1934, con ocasión del nombramiento de José Rozo Contreras, se realiza un concierto en el *Teatro Colón*, en el que se puede reconocer la identidad que la mayoría de los bogotanos tenía con esta agrupación musical.²¹ En aquella ocasión además de acudir el Presidente y la clase dirigente del país, con sorpresa se comentaba que “toda Bogotá se encontraba allí y, cosa sorprendente no había un puesto vacío, algo increíble de nuestro público a quien le han creado el mote de *antimusical*”.²² Dado que Rozo Contreras realizó sus estudios en el exterior, la esperanza de algunos periodistas era que éste hiciera de la Banda Nacional una “agrupación europea”. Además de las conocidas retretas, la *Banda Nacional* fue clave en el inicio de las emisiones radiales de la *HJN*; primera estación del Estado. Desde el mes de septiembre de 1929, y desde el patio del *Capitolio Nacional*, la banda daba inicio a las programaciones con el mismo repertorio de adaptaciones, vales y marchas que interpretaba los domingos en el parque; así, esta agrupación musical daba señales de *renovación* en la práctica social.

Cafés, Clubes y Teatros

Nuevos escenarios públicos para la interacción social comienzan a emerger con el tiempo. Los cafés se convirtieron en espacios abiertos para la tertulia y para los debates políticos. Estos establecimientos fueron importantes para sacar de la clandestinidad algunas expresiones de los bogotanos; al respecto Hernando Téllez escribe que:

20. Nacido en Bogotá (1869-1933), este músico recibió educación musical como muchos de sus contemporáneos en la Academia Nacional de Música. Estos estudios le permitieron desenvolverse como organista y director. Estuvo al frente de la *Banda Nacional* los primeros diecinueve años de existencia de esta institución musical (Barriga Monroy 2010, 226).

21. José Rozo Contreras (1894-1976) fue un santandereano que cursó por diferentes centros su educación musical. Continuó sus estudios en Europa y a su regreso fue nombrado director de la Banda Nacional, cargo que desempeñó por cuarenta años. La versión orquestal oficial del *Himno Nacional* fue desarrollada por este músico en 1933.

22. Guillermo Espinosa. 1934. “Rozo Contreras y la Banda Nacional”. *El Tiempo*, Bogotá, agosto 6, 5.

En la agonía de la última guerra civil, en la alborada del siglo veinte, nace a la vida el café bogotano, tal como lo conocimos y recordamos. El cachaco bogotano reemplazó al filipichín santafereño y la ‘Gruta Simbólica’ fue el puente de transición entre la tertulia clandestina y el café de tertulia.²³

En estos espacios, se reunían diariamente los bogotanos para discutir asuntos políticos, escuchar poemas o para deleitarse con lo que algunos consideraban la “música nacional”.²⁴ Era música de diferentes procedencias, pero que había experimentado procesos de urbanización e industrialización. Algunas eran de origen campesino, como los llamados “aires” de *bambuco*, *torbellino* o *guabina*; otros habían hecho parte del repertorio de salón del siglo XIX, como los *pasillos* o *danzas* (Casas Figueroa 2010). A estas músicas no sólo se les denominaba “nacionales”, sino que en ocasiones se les presentaba como “auténticas”, “criollas” o “típicas”. Esta música hizo parte del universo simbólico de un buen número de bogotanos, ya que no solamente fue notoria en cafés, sino que también habitó, con significativa presencia, en la banda, teatros, discos, prensa y radio. La figura más visible de esta música y de los discursos que la connotaban fue el otro “Apóstol” de Bogotá; el “incansable” Emilio Murillo.²⁵

Uno de los cafés que ofrecía varios ambientes, que gozó de popularidad, y que se convirtió en una especie de tribuna para el estreno de obras literarias y musicales, fue *La Gran Vía*. Allí se daban cita los poetas y escritores Julio Flórez, Jorge

23. Hernando Téllez. 1976. “Los cafés que murieron el 9 de abril.” *El Tiempo*, Junio 13, Lecturas Dominicales.

24. La relación *música-nación* ha sido un tema recurrente en la historiografía musical latinoamericana y colombiana. Algunos trabajos, que permiten identificar los horizontes teóricos y metodológicos que en años recientes tiene este tema son los de: Ochoa (1997), Tello (2004), Cortés (2004), González (2006), Garramuño (2007) y Santamaría Delgado (2007).

25. La biografía de Murillo reviste de cierta complejidad, dado el número de obras que compuso, alrededor de 500, los circuitos de producción en los que hizo presencia, la prensa, el disco, la radio y los espectáculos, y su reiterado discurso como defensor de la “música nacional”. A diferencia de Uribe Holguín, la historiografía no le dedicado la misma atención. Sin embargo, el trabajo de Ellie Anne (2001-2002), entre otros temas, permite conocer el ambiente musical capitalino en el que se formó y trabajó este músico, la participación política que incluso lo llevó a estar preso, las diferencias conceptuales con Uribe Holguín en torno de lo que debería ser “música nacional”, la visión romántica e idealizada del campesino colombiano, el estilo de sus obras y el impacto de éstas en la imaginaria nacional.

Pombo, Enrique Álvarez y Clímaco Soto Borda; se decía que “para ser buen escritor había que pasar por La Gran Vía” (Añez 1951, 76). Restrepo Duque (1971, 128), menciona que “[...] era el lugar donde los bambucos nacían”, y efectivamente fue allí donde el dueto *Romero y Fernández* hizo conocer su repertorio.²⁶ También fue donde sonó y “re-sonó” la obra *Mis Flores Negras* del poeta Julio Flórez, y donde Emilio Murillo compuso el pasillo *Lucero* y la danza *Morenita*, obras que más adelante fueron grabadas por *Discos Victor*.²⁷ Su vigencia y popularidad se dio en las tres primeras décadas, hasta que en uno de sus “salones reservados”, en 1931, el poeta Ricardo Rendón se quitara la vida.

Otro de estos establecimientos, que con el anterior conformaba una especie de circuito para el tránsito de imágenes, músicos y escritores, fue el *Café Windsor*.²⁸ Presentado en los diarios como “una sala de tertulia y refinamiento”, y al que el poeta German Arciniegas llamó “[...] la fábrica de poesía más rica que ha tenido Colombia”, este café se convirtió en uno de los más representativos para la sociedad y músicos bogotanos.²⁹ La calidad, tanto de los licores como del servicio, le permitía presentarse como “[...] el café de los bogotanos que han sabido guardar una tradición de aristocracia que no han logrado otros”.³⁰ Allí la orquesta funcionaba al medio día y en la noche. También se hicieron encuentros que involucraban música y política, como cuando en enero de 1930, se estrenó *El Canto de la Victoria*; marcha compuesta por

26. Este dueto estaba integrado por Carlos Romero, santandereano, uno de los barítonos más apreciados en Bogotá, y por Gonzalo Fernández, bogotano, autor de varios bambucos y canciones importantes dentro del repertorio popular.

27. Jorge Añez (1951, 82) menciona que estas obras fueron “popularísimas en su época y que fueron cantadas después en discos Victor”.

28. En 1916, en honor a este café, el músico Jerónimo Velasco compone un fox-trot que llevaría el mismo nombre: *Café Windsor*. Según Rengifo y Marulanda (2011), tanto el establecimiento como la obra fueron populares en las primeras décadas del siglo XX.

29. En los avisos publicitarios que sobre este café publicó *El Tiempo*, se encuentra la frase citada, en la que además se dice que es el más antiguo, con fama y prestigio. Cf. “Café Windsor”. 1931. *El Tiempo*, Bogotá, agosto 22, 3. Por su parte, el poeta German Arciniegas recuerda este lugar y lo compara con los que se dieron en otras metrópolis de todo el mundo. Ver: German Arciniegas. 1962. “Lo Poetas del Windsor”. *El Tiempo*, Bogotá, febrero 28, 5.

30. Así presentaba la publicidad de este café *El Tiempo*, con ocasión de la realización de una fiesta especial en dicho recinto. Ver “Fiesta de Gala en el Café Windsor”. 1931. *El Tiempo*, Bogotá, agosto 6, 3.

Jerónimo Velasco, que sirvió de *Himno* a la campaña que llevó a Enrique Olaya Herrera a la presidencia, y que más adelante valió para alentar los ánimos nacionalistas durante el conflicto colombo-peruano entre 1932 y 1933.³¹

Existieron otros a los que se les conocía como *Piqueteaderos*, ubicados en las afueras de la ciudad;³² entre ellos estaba: *La Cuna de Venus*, considerado como el más aristocrático (Añez 1951, 125), *La Paloma*, y en los barrios populares *El Turquestán*. Otros como *La Gata Golosa*, nombre que trascendió en la imaginaria “cachaca” (bogotana) gracias al *pasillo* de Fulgencio García, además de los piquetes y tertulias, servía para que “jóvenes inexpertos y viejos verdes” dilapidaran fortunas con “mujeres de rompe y rasga” (Añez 1951, 135).³³

Los hubo para otras clases sociales. Los cafés *Roma* y *Niza* sirvieron de punto de encuentro para que, acompañados de un tinto (café), poemas y música, los estudiantes “calentanos” de provincia se “bogotanizaran” (Tellez 1976). En los barrios de la periferia oriental, *Egipto*, *San Diego*, *Las Aguas y Belén*, más que cafés se les denominaba “chicherías”.³⁴ Allí asistían las familias de la ciudad que no podían costearse la entrada a los cafés donde se presentaban las orquestas y estudiantinas más reconocidas. Algunos como *El Rincón Santo*, se hicieron famosos por presentaciones cómico-musicales desarrollados por personajes de escasas condiciones.

31. Esta obra fue compuesta por Jerónimo Velasco (1885-1963). Este compositor vallecaucano, con la intención de brindarle “espiritualidad” a la campaña de Olaya Herrera, hace una convocatoria que publica *El Tiempo* el 15 de enero de 1930, en la que invita a escribir la letra del que será el himno de la campaña presidencial de Olaya Herrera. El 25 de enero el *Mundo Al Día* publica la partitura, y al día siguiente *El Tiempo* informaba que “La Orquesta del Café Windsor estrena esta tarde El Canto De La Victoria”. Esta obra aparecerá en las programaciones radiales de la emisora estatal *HJN*, entre los meses de septiembre de 1932 y junio de 1933; periodo en el que transcurrió el conflicto con el Perú, y donde la radio bogotana permanentemente alimentaba un discurso nacionalista.

32. *Piqueteadero*, es una expresión del interior colombiano utilizado para designar un tipo de restaurante donde se departe un almuerzo rústico o campestre.

33. El tolimense Fulgencio García (1880-1945) igualmente fue uno de los músicos más activos en la Bogotá de las primeras décadas. Sus obras *Vino Tinto*, *Coqueteos*, *El Vagabundo*, *Sobre el Humo*, entre otras, se convirtieron en parte del repertorio que más circuló en cafés, teatros y discos; como intérprete de *bandola* integró las agrupaciones *Estudiantina Bogotá* y el *Conjunto Arpa Nacional*. Su obra *La Gata Golosa*, inicialmente titulada como *Soacha*, debe su nombre al mencionado lugar.

34. Sitios donde se expendía la “chicha”, una bebida ancestral hecha a partir de la fermentación del maíz.

Valentín Jiménez de Quesada fue uno de ellos, y otro, el “sonriente *Safñi*”, conocido también como “El Hombre Orquesta”; en un mismo tiempo interpretaba la dulzaina, el tiple, las campanillas y el bombo. Virginia Praxton (1943, 97), norteamericana esposa del corresponsal de la agencia *AP*, comenta que a comienzos de la década 1930 en cada cuadra se encontraban por lo menos dos establecimientos tipo “cantina” o café, sitios no recomendados para las mujeres, y donde la clase media y baja se divertía bebiendo “chicha”.

La orquesta del italiano Manuel Conti, en un primer momento, más adelante, la *Unión Musical* y las orquestas de Anastasio Bolívar, sirvieron para que en los *Clubes* bogotanos se entretuviera “La Mejor Sociedad”.³⁵ Con la intención de cambiar el ambiente “apacible” y “casi monacal” que se vivía en la Bogotá de las últimas décadas del siglo XIX (exceptuando momentos en que aparecían las disputas políticas), un grupo de “grandes señores”, “heraldos de la hidalguía cortesana”, fundaron el *Jockey Club*.³⁶ Algo similar sucedía con la fundación del *Gun Club*, donde un grupo de amigos aficionados al juego del *tresillo* (juego de cartas), “[...] decidieron crear un centro social que tanta falta le hacía a la ciudad de esa época”.³⁷

Desde sus primeros días, los banquetes, los bailes, las celebraciones y los matrimonios, se desarrollaron con los “rituales” que aquellos escenarios demandaban. Estos establecimientos tomaron fuerza terminada la Guerra de los Mil Días, y los “suntuosos” homenajes a figuras diplomáticas, políticas y económicas que visitaban el país se hicieron de manera reiterada. Entre ellos fueron célebres las

35. Una de las orquestas más activas en los clubes fue la de Anastasio Bolívar. Permanentemente aparecían anuncios en varios diarios sobre los servicios que ofrecía la orquesta; en algunos de ellos aparecía la frase “La Mejor Sociedad Lo Ocupa”, dando a entender que eran grupos con cierta condición social las que accedían a estos productos culturales. Este músico es uno de los más versátiles en las décadas 1920 y 1930; con un polifacético perfil, además de interpretar varios instrumentos y componer algunas obras, se desenvolvió como un exitoso empresario de las actividades musicales en la Bogotá (Cortés Polanía 2010).

36. Este Club fue fundado el seis de agosto de 1875. Tras las diversas tensiones políticas y económicas que vivió Colombia al finalizar el siglo XIX, su denominación y su sede fueron cambiados en varias oportunidades. En los eventos allí realizados pasaron empresarios, príncipes, embajadores y presidentes. “El Jockey Club y el Bogotá Social, a Través de 90 Años”. 1966. *ET*, agosto 14, 22.

37. Inaugurado en 1882, su nombre se debe a que algunos de los fundadores eran aficionados a la caza. Luz Mery de García. 1982. “Los cien años del Gun Club”. *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 11, 6D.

recepciones y bailes ofrecidos a la *Real Embajada Británica* en 1918, al Príncipe Jaime De Borbón en 1920, y al Presidente Olaya Herrera en 1930. La demanda musical en los clubes iba de lo más “serio y selecto” (oberturas y música de cámara), pasando por la música instrumental o “brillante”, hasta llegar a la música de baile (valeses y danzas, principalmente).³⁸ Es posible que el jazz, el tango, los pasillos y los bambucos, también se hayan escuchado en los clubes, ya que estos géneros musicales hacían parte del repertorio que manejaban las orquestas que por allí pasaban.

Los teatros capitalinos se fueron convirtiendo en escenario de un abanico de espectáculos, en los que, según el tipo de función y de teatro, accedía un determinado grupo social. La ópera, los conciertos sinfónicos y la zarzuela tenían en los teatros su punto de operaciones. Para estas prácticas el *Teatro Colón*, era considerado El Primer Coliseo, y en principio, era el recinto destinado a la música y público “selectos”.³⁹ Era allí donde se “consagraban” los artistas;⁴⁰ se iba de etiqueta cuando se estrenaban los títulos de las óperas más connotadas; era también el “templo” donde se realizaban homenajes a las figuras del momento, y donde se celebraban los eventos sociales más relevantes, entre ellos, la proclamación de la Señorita Colombia.

Antes de 1930, a decir por los homenajes y por las veladas que organizaban músicos que proponían y defendían la “música nacional”, los teatros de mayor actividad para estas prácticas fueron el *Salón Olympia* y el *Teatro Municipal*. Antes y después

38. En esos años, “música brillante” era el término utilizado por la prensa y la industria musical para referirse a música instrumental hecha a partir de adaptaciones y arreglos. Algunas obras eran tomadas de fragmentos de óperas o del repertorio sinfónico.

39. El diario *Mundo Al Día* presentaba a este recinto como el “Primer Coliseo”, esto con motivo de la presentación del recién nombrado director de la Banda Nacional. Cf. “El concierto de anoche en el Colón”. (1934). *Mundio Al Día*, Bogotá, agosto 14.

La palabra “selecto” era utilizada frecuentemente por varios actores sociales, periodistas, músicos, críticos y empresarios, para significar ciertos aspectos que intervenían en una práctica musical. De esta manera la música, el público, el escenario o los intérpretes podían “selectos”, en la medida en que socialmente estos se entendieran como exclusivos, escogidos, elegidos, preferidos o distinguidos.

40. Alejandro Wills. 1935. “El éxito del concierto de Luis A. Calvo. 15 coronas de laurel para el artista mimado del público colombiano”. *Mundo Al Día*, Bogotá, enero 9, 10. El músico Luis A Calvo (1882-1945) es considerado como uno de los paradigmas de la música colombiana. Su temprana enfermedad y el hecho de aislarse de la sociedad conmocionó a la comunidad capitalina, por lo que fue objeto de numerosos homenajes y reconocimientos. Para su biografía ver Duque (1999) y Ospina (2012).

de las giras internacionales, músicos como Pedro Morales Pino (1863-1926), Luís A. Calvo, Alejandro Wills (1887-1942), Jerónimo Velasco (1885-1963), Emilio Murillo (1880-1942), entre otros, programaron veladas y homenajes donde la principal invitada era la música que ellos consideraban “auténticamente nacional” (Restrepo Duque 1971, 20, 30, 33).⁴¹ El costo de la entrada a estos espectáculos no era fija, pero al parecer se esperaba que el valor permitiera el ingreso de un buen número de oyentes. Así se puede ver en 1915, cuando en el teatro *Municipal* el dueto Wills y Escobar realizó de manera satisfactoria una serie de audiciones “[...] a pesar del alto precio a que fueron puestas las localidades para esa función” (Restrepo Duque 1971, 30).

Más adelante aparece el Teatro Faenza, del cual se decía, en 1933, que era “el primer cine de la capital”, ya que allí se programaron espectáculos con músicos de recorrido internacional;⁴² otros como el Real, el Nariño y el Apolo se destacaban más en el campo de la reproducción de películas. Respecto al cine, hasta 1930 cuando éste era mudo, las orquestas tocaban a manera de *obertura* o de *entreactos*, en los intermedios o mientras se cambiaba el carrete de la cinta. Si bien al igual que en la ópera, los teatros donde se proyectaba el cine también tuvieron cierta jerarquía en las localidades, lo cierto es que en esta práctica cultural las funciones eran más accesibles ya que el costo de la entrada para el mejor palco no superaba, para 1933, los cuarenta centavos (\$0,40).

41. Los nombres citados hacen parte de una constelación de músicos de provincia que, a comienzos del siglo XX, llegaron a Bogotá con la intención de encontrar oportunidades de estudio y de trabajo. Ellos se embarcaron en una serie de travesías por diferentes centros cosmopolitas de América y Europa. En estas experiencias combinaron la música del interior colombiano con la de otros países, enriqueciendo los repertorios que manejaban. Conocieron y crecieron con la industria disquera, y posteriormente fueron los músicos pioneros de la radio. Fueron los principales defensores y promotores de los que ellos mismos consideraban la música “auténticamente nacional”. Para datos biográficos e información acerca de su actividad musical ver Añez (1951), Restrepo (1971) y Bermúdez (2009).

42. “Jorge Añez, el estilista, debuta en el Faenza”. 1933. *Mundo Al Día*, Bogotá, septiembre 8, 2. Restrepo Duque (1971, 53-54) comenta que para 1926, el “*Salón Olypia* [había] decaído un tanto, para dar paso a la moda por el *Faenza*”.

Los Discos

En Colombia, los primeros datos acerca de los reproductores técnicos en música señalan que estos aparecen en 1892 (García, José J 1982, 413). Entre 1911 y 1912, un viajero inglés cuanta cómo con un gramófono resarcían los fastidios de los inevitables viajes a vapor por el río Magdalena. El ritual que en aquella ocasión se seguía, permite observar cómo estos aparatos de reproducción técnica se convertían en el centro de atención de las reuniones:

De inmediato las damas, bien adornadas y empolvadas, provistas de su indispensable abanico, se acomodaron en confortables mecedoras, lo más cerca posible del instrumento gangoso, mientras los hombres se acomodaban detrás de ellas y el concierto empezó. Escuché con mucha paciencia el himno nacional de Colombia, cuatro o cinco trozos de ópera, dos o tres habaneras y otros tantos aires de danza. (Serret y Mantilla 1994, 35-36)

En el mismo año, *El Tiempo* publicita los discos de *Caruso* y *Melba*, “los dos artistas más insignes de la época contemporánea”.⁴³ Estos cantantes gozaban de amplia trayectoria y reconocimiento internacional, tanto en los más renombrados teatros de ópera, como en la naciente industria del disco. Seguramente manejaban el mismo repertorio operístico que en los viajes por el Magdalena escuchaba el viajero Inglés. Allí también se informaba de la variedad, precios y estrategias para que diverso público pueda acceder a los discos.

Más adelante, hacia los años veinte, las compañías *Victor*, *Brunswick* y *Columbia*, instalan almacenes en la ciudad, dando apertura a los llamados *salones*, sitios en los que el cliente podía escuchar los discos, conocer los catálogos y probar los aparatos reproductores (Bermúdez 2000, 119-120). En estos años, se dio el auge de las *victrolas*, y más adelante de las *ortofónicas*; estas últimas, cuyo sistema era totalmente eléctrico, además de reproducción, servían de mueble y decoración

43. “Oiga a Caruso y Melba”. 1911. *El Tiempo*, Bogotá, marzo 13, 14.

para las salas de algunos hogares pudientes. Y ello, a pesar de las estrategias que constantemente presentaron las empresas para la comercialización.⁴⁴

En 1929, los diarios presentaron y promocionaron de dos formas a la *Victrola Ortofónica Automática*. En una oportunidad la mostraron como “El Milagro Moderno”.⁴⁵ En otra ocasión, con una historieta, se recreaba la experiencia “mágica” que con este tipo de aparatos se podía lograr; allí se hablaba de la “música selectísima” y de lo “sublime” de dicha experiencia. Lo anterior supone que la *ortofónica* no era para la mayoría de la población. A lo anterior hay que agregar, que el costo correspondía con la cuarta parte del valor de un automóvil nuevo. En uno de sus apartes la historieta decía:

Por espacio de una hora nos deleitamos escuchando música selectísima, sin que nadie atendiera en lo más mínimo este mágico instrumento. La orquesta sinfónica de Filadelfia, Lauti Volpi, la Ponselle, la compañía de La Escala, La Orquesta Internacional, Andrés Segovia, el primer genio de la guitarra, Chipa, Casals, Mojica [...] nos pareció estar en un mundo de hadas en donde lo mejor y más sublime de la música era ejecutado con divina maestría. Bajo la influencia de una asombrosa fidelidad en la reproducción, creímos sentir la presencia de los artistas.⁴⁶

No era extraño que en la ciudad se encontrara otro tipo de reproductores en lugares de encuentro. Principalmente las *victrolas*, que eran elementales y, en consecuencia, más económicas. Así lo señalaba Virginia Praxton (1943, 97), cuando comentaba que en cada cuadra se encontraban establecimientos tipo “cantina”, con música de victrola de discos viejos, entre ellos algunos de tango. Allí en lugar de “hadas”, se menciona la bebida (la chicha) y los instrumentos (el tiple) con que los grupos sociales de escasos recursos se divertían.

La oferta y demanda de discos no era sólo para oyentes “selectos”, o con experiencias “sublimes”. Había discos para quienes sentían agrado por la “música nacional” y también para quienes se inclinaban por gustos “populares”. Así lo muestra

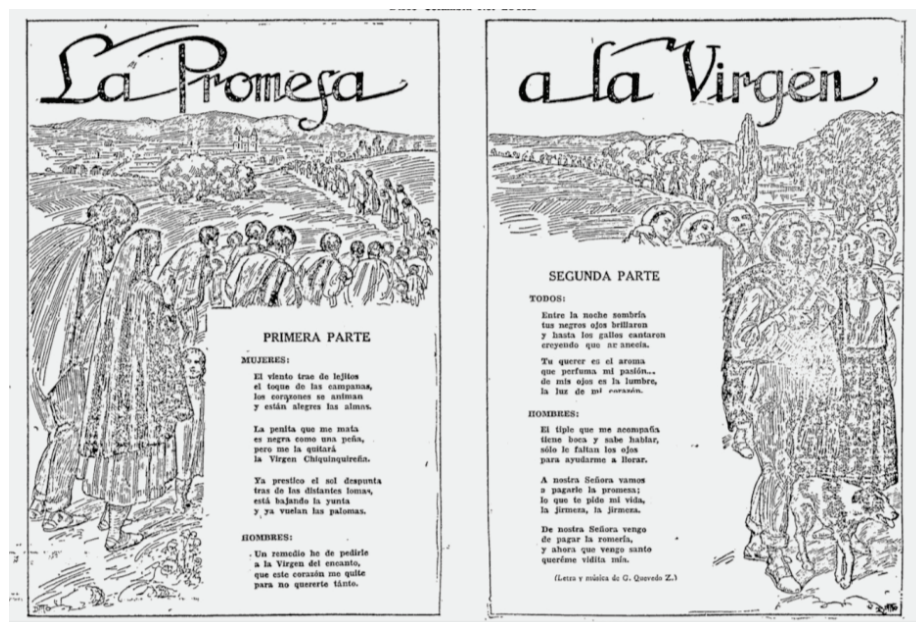
44. Una de las estrategias más utilizadas eran los llamados *Clubs*. Una especie de ahorro programado que permitía participar en sorteos de discos y aparatos.

45. “El Milagro Moderno”. 1929. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 22, 20.

46. “¡Sí señor, un criado invisible toca la música!”. 1929. *Mundo Al Día*, Bogotá, agosto 20, 10.

la publicidad de los *Discos Columbia* en enero de 1930 (figura 2). Allí se anuncia la obra “La Promesa a la Virgen”, un *torbellino* de Quevedo Zornosa. En página completa se titula “Música Nacional en Discos Columbia”, y abajo aparece la imagen de una romería de campesinos dirigiéndose a la ciudad de *Chiquinquirá*. También en la misma página, se anuncian otras “canciones colombianas”, y los nuevos discos de *Guty Cárdenas*; identificado como “el poeta de la canción popular”.⁴⁷

Figura 2. Detalle de la publicidad de Discos Columbia en 1930



Fuente: “Música Nacional En Discos Columbia”. 1930. *El Tiempo*, Bogotá, enero 1, 19.

47. Cantautor mexicano, rápidamente adquirió fama y prestigio en su país y el exterior. Se le considera una figura de la canción mexicana, comparable con la de Gardel en Argentina. Entre sus éxitos están *Nunca*, *El Caminante de Mayab* y *Rayito de Sol*. Tuvo una cercana relación con músicos colombianos como Emilio Murillo. Alrededor de su repentina y trágica muerte a los 27 años se ha tejido toda una controversia.

La Radio

La radiotransmisión hizo su ingreso al país mediante el uso de comunicaciones inalámbricas en el gobierno de Carlos E. Restrepo (1910-1914). En los años veinte los radioaficionados bogotanos logran capturar señales que emiten estaciones de radio de varios países, siendo las de Estados Unidos las más frecuentadas. En esas primeras experiencias los radioaficionados seguían atentos algunos programas que se transmitían en español, y en los que ocasionalmente participaban músicos colombianos.⁴⁸

Cuando se inauguraron las dos primeras emisoras, la *HJN* (1929), propiedad del estado, y la *HKC* (1930), de carácter comercial, los bogotanos tuvieron la oportunidad de experimentar otra forma de sensibilidad y sociabilidad. En los primeros días de las emisiones, “el elemento más moderno” se podía disfrutar frente de los almacenes y casas que comercializaban los productos relacionados con la radio.⁴⁹ Así, los almacenes Victor, Columbia, Brunswick y Philips, anunciaban la instalación de potentes bocinas en las instalaciones de sus locales. Meses después de la inauguración, en otras localidades de Bogotá se invitaba a las ampliaciones de los programas radiales. El 26 de febrero la *Farmacia Belga* convocaba a los “radiofilos” del sector de Chapinero a seguir todas las noches los programas de radio. Sin embargo, pese al interés colectivo que generaba la llegada de la radio, las diferencias de clase se hacían notar, como cuando los almacenes *Víctor* anunciaban dos transmisiones: “una para el público en general en la sucursal de la Plaza de Bolí-

48. En la sección *Radiotelefonía*, la *Revista Chapinero* permanentemente anunciaba para los “radiófilos” bogotanos los horarios de los programas que en español transmitían las estaciones WGY, 2XAF y 2XAD de New York. Para esta información se pueden ver las publicaciones de esta revista entre 1928 y 1929; números: 16, 23, 24 y 33. El trío de los Hermanos Hernández, un grupo de jóvenes caldenses que se había posicionado en el mundo del espectáculo norteamericano, fue uno de los grupos musicales que los radioaficionados bogotanos seguían con atención en los años veinte. En abril de 1929 se anunciaba que habían firmado un contrato con la estación WOR de New York, para “perifonear” media hora de música colombiana todos los jueves. “Radiotelefonía”. 1929. *Chapinero*, Bogotá, abril 1.

49. Después de transcurridos los primeros meses de programación radial, un radioescucha envía una carta al diario *El Tiempo*, expresando su inconformidad con los contenidos y músicas que allí se manejaban. En uno de sus comentarios plantea que “El elemento más moderno” (la radio) debe ser utilizado para llevar cultura a las masas. “Los programas de radio”. 1930. *El Tiempo*, Bogotá, febrero 26, 5.

var, y otra privada dedicada a la aristocracia bogotana, en la casa principal, Calle Real”.⁵⁰ Con el correr de los años treinta, el aumento de emisoras, la variedad de aparatos, sumada a las estrategias comerciales, hicieron que la radio se fuese ubicando más como una experiencia doméstica, al alcance de varios grupos sociales.

La música que se difundía en los primeros programas de radio se presentaba como un “concierto”, y en efecto, ésta abarcaba la parte principal de las emisiones. Generalmente las programaciones se iniciaban de dos formas: la primera con una retreta de la *Banda Nacional* desde el patio del Capitolio, y la otra, con una obertura de las “célebres” óperas, interpretada por alguna de las orquestas capitalinas. Cuando había cantantes invitados se presentaban algunas *arias* con acompañamiento de piano, o por el contrario una parte instrumental la reemplazaba. La parte final la dejaban para la música que en ocasiones llamaban “ligera”: adaptaciones, tangos, boleros y pasodobles. Con el correr de los meses, los días de la semana se destinaron para un público y gusto diferentes; el sábado era para la música de baile (vals, pasillo, fox-trot); martes y viernes para la música “ligera”; lunes y jueves se presentaban “elementos artísticos de primer orden” (“música clásica”); por su parte, los miércoles eran los días de la “música nacional”, siendo el principal invitado Emilio Murillo.

En los primeros años gran parte de las programaciones radiales se hacían con música en vivo; no era bien vista la reproducción de discos. Las agrupaciones musicales funcionaban en las emisoras por temporadas; entre ellas se pueden mencionar *La Banda Nacional*, al *Jazz Band Panamá* (se encontraba de gira internacional por la ciudad), *Trio Bernal*, *Green Star*, *Orquesta del teatro Real*, *La Orquesta de Jerónimo Velasco*, *La Orquesta Chaves*, *Cuarteto de los Hermanos Rodríguez Hernández*, el *Trío y Estudiantina Morales Pino*, *La Lira Rossini*, *La Orquesta Sur América*, y en la mayoría de la ocasiones, se conformaba una agrupación para las programaciones, se le llamaba *Orquesta de la Estación*. De la misma forma que sucedió con las agrupaciones, los cantantes que antes circulaban por teatros, discos o cafés, comenzaron a desfilan por los micrófonos de las nuevas estaciones. Entre ellos mencionamos a la soprano María Inés Cifuentes, al barítono Francisco de la

50. “Manuel J. Gaitán, propietario de los almacenes Victor”. 1929. *El Tiempo*, Bogotá, septiembre 5, 1.

Riera, cantante español muy activo en los primeros años de la radio en Bogotá, Joaquín Forero, un tenor de los más cercanos la industria disquera, el barítono Elio Cavanzo y su esposa Isabel de Cavanzo, y el tenor Luís Olaz, quien era profesor de canto del Conservatorio y considerado como “el mimado de los radioyentes”.⁵¹

Al final de la década, con más emisoras y con los primeros enlaces en cadena radial, comienza un desfile de cantantes internacionales, que en años anteriores se habían escuchado por medio de películas, discos, o por la señal de emisoras extranjeras. Las nuevas condiciones de transporte para llegar a la ciudad, como la aviación y el tren, así lo permitieron. De esta manera es que fueron conocidos y escuchados en las emisoras capitalinas Carlos Gardel en 1935, Juan Pulido en 1939 y el “Tenor de las Américas” Pedro Vargas en 1940. También, hacía el final de esta década aparecen nombres de músicos colombianos y extranjeros, quienes con roce internacional e inmersos en el “mundo del espectáculo”, le brindaron a la radio y a la música que por allí circulaba un aire *cosmopolita*. Entre ellos los colombianos Berenice Chaves, Carlos Julio Ramírez, Luis Macía, Jorge Añez, Emilio Sierra, Alex Tovar, y los españoles José María Tena y Jesús Ventura.

Para estos años los enlaces radiales nacionales hablan de cuatro o cinco millones de oyentes, lo que da cuenta de una masificación de la radio. La imagen siguiente (figura 3), en la que se hace publicidad a unos de esos programas en cadena, patrocinado por la marca farmacéutica *Bayer*, nos muestra los gustos y grupos sociales a los que estos enlaces querían atender: una pareja “selecta” vestida de gala, otra con traje de luces y estrellas (seguramente un dueto de boleros o tangos) y una pareja “campesina” o “típica”, haciendo alusión a la “música nacional”.

51. “La gira del tenor Olaz”. 1930. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 7, 12 de 1930.

Figura 3. Publicidad de las programaciones que ofrecían las primeras cadenas radiales



Fuente: "La Cadena Azul Bayer". 1940. *Ondas Radio-Revista*, Bogotá, junio-julio, 20-21.

Conclusiones

Bogotá presentó un significativo crecimiento en la infraestructura, en los servicios y en el número de habitantes en las primeras décadas del siglo XX. En esa dinámica se fueron decantando los tiempos y los escenarios en los que los bogotanos realizaron sus prácticas musicales. Algunas de éstas, ya existentes, se fueron renovando. Así los conciertos sinfónicos adquirieron un nuevo rumbo con la creación de la *Orquesta del Conservatorio* y con el tránsito de músicos extranjeros. En la *escena*, nuevas compañías de ópera visitaron la ciudad; los compositores locales presentan zarzuelas, operetas y cuplés; también se pone en escena, una ópera con intérpretes nacionales, hecho considerado como todo un suceso para la ciudad. La *Banda* se fortaleció como institución y como referente musical de una amplia y variada audiencia. Los clubes hicieron *gala* de *suntuosos* homenajes a figuras de la élite nacional e internacional.

Otras prácticas fueron aflorando al correr las décadas. Los discos ingresan tímidamente, pero en los años veinte, con el establecimiento de almacenes de varias

compañías, se extiende su consumo. Los *cafés* suburbanos se establecieron como nuevos espacios para la tertulia y para los debates. La *radio*, en sus primeros años, se convirtió en una novedosa experiencia colectiva, pero al correr de los años su práctica se hizo doméstica.

Existieron prácticas con grupos sociales bien definidos, como en los clubes o en los conciertos. Otros como los *cafés* tuvieron espacios tanto para grupos “aristocráticos”, como también para estudiantes y sectores populares (las “chicherías”). Con la Banda se identificaban la mayoría de los bogotanos, es decir clases media y baja, ya que ella interpretaba en diferentes espacios públicos. También fue una agrupación relevante en las primeras programaciones radiales. La ópera era un producto cultural que podían consumir varios grupos sociales, eso sí, en localidades (del teatro) y momentos diferentes. Los discos presentaban música para todos los gustos y grupos; en los años veinte y treinta, la publicidad se hacía con la intención de vender música tanto “selecta” como también “popular”. La radio, a pesar de ser una experiencia en colectivo, esta se hizo manteniendo las diferencias de clase; posteriormente, en una misma programación, se programaba una variedad de productos para gustos y grupos diferentes.

Una de las imágenes más reiterada en las prácticas musicales de los años de estudio es la de una “música nacional”. En conciertos, discos, operetas, *cafés*, teatros y radio, el discurso de una música nacional estuvo presente. Eran connotaciones efectuadas a algunas expresiones musicales a las que se les veía como “típicas”, “criollas” o “auténticas”. Por otra parte, la música, el público o los escenarios, podían ser connotados como “selectos”. Este fue un término utilizado por varios agentes, con el que se valoraba de manera especial algunas actividades y productos culturales. Otra imagen que se puede identificar, es la de “progreso” o avance cultural. Es el caso de la puesta en escena de la primera ópera cantada por intérpretes nacionales. Allí, varios agentes reconocían el logro de la ciudad, al punto de compararla con otras metrópolis.

Otra de las imágenes que se presentó en algunas prácticas fue la relacionada con la idea de habitar en “tiempos modernos”. Primero fue con la Orquesta del

Conservatorio, cuando su director se propuso la presentación de música de las “escuelas más modernas”, todo con la intención de educar al público. También sucedió algo similar con las prácticas que involucraron la reproducción técnica; algunos agentes como la prensa y los críticos, vieron en las *electrólas* y en la *radio*, la última expresión del mundo moderno. Por último, cabe resaltar que a los personajes más sobresalientes se les denominaba “apóstoles”; Uribe Holguín y Emilio Murillo, a pesar de representar prácticas diferentes, fueron idealizados a un mismo nivel por la sociedad bogotana.

Referencias

Álvarez, Dorsonville. 1932. "Una opereta Bogotana". *Mundo Al Día*, Bogotá, septiembre 7, 23.

Añez, Jorge. 1951. *Canciones y recuerdos; conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Arciniegas, German. 1962. "Lo Poetas del Windsor". *El Tiempo*, Bogotá, febrero 28.

Barriga Monroy, Martha. 2010. "Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX." *El Artista*. 7: 216-240.

Bermúdez, Egberto. 2000. *Historia de la música en Santafe y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fvndación de Mvsica.

Bermúdez, Egberto. 2009. "Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de 'Pelón y Marín' (1908) y su contexto". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*. 17: 87-134.

Bonanova, Fortunio. 1932. "Ojalá los países de América Latina tuvieran un grupo de artistas de ópera". *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 9.

Bracale, Adolfo. 1931. *Mis Memorias*. Bogotá: Editorial Abc.

Casas Figueroa, María Victoria. 2010. "El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930." *HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local*. 2, 3: 94-124.

Castro-Gomez, Santiago. 2009. *Tejidos Oníricos; movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá 1910-1930*. Bogotá: Universidad Javeriana.

“Café Windsor”. 1931. *El Tiempo*, Bogotá, agosto 22.

Chase, Gilbert. 1962. *A Guide to the Music of Latin America*. Washington: Union Pan American.

“Colón-Bracale-Martes”. 1933. *Mundo Al Día*, Bogotá, abril 3.

Copland, Aron. 1942. “Composers of South America”. *Modern Music*. 19: 75-82.

Cortés Polanía, Jaime. 2004. *La música nacional y popular en la colección mundo al día 1924-1938*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Cortés Polanía, Jaime. 2010. “El tango Chocoanita de Anastasio Bolívar: un augurio musical de los años 1920s en Colombia” *A Contratiempo* 15. <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-15/partituras/el-tango-chocoanita-de-anastasio-bolvar-un-augurio-musical-de-los-aos-1920s-en-colombia.html>

“El Jockey Club y el Bogotá Social, a Través de 90 Años”. 1966. *El Tiempo*, Bogotá, agosto 14.

De García, Luz Mery. 1982. “Los cien años del Gun Club”. *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 11.

Duque, Ellie Anne. 1980. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Duque, Ellie Anne. 1999. “Luis A Calvo; paradigma de la música para piano en Colombia”. *Credencial Historia* 120. <http://www.banrepcultural.org/bla-avirtual/revistas/credencial/diciembre1999/120luis.htm>

Duque, Ellie Anne. 2001-2002. “En busca del Alma Nacional; Emilio Murillo Chapull (1880-1942)”. *Ensayos*. 6: 167-182.

“El concierto de anoche en el Colón”. 1934. *Mundo Al Día*, Bogotá, agosto 14.

“El Milagro Moderno”. 1929. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 22.

Espinosa, Guillermo. 1934. “Rozo Contreras y la Banda Nacional”. *El Tiempo*, [Bogotá, agosto 6.

Fierro, Claudio. 1936. “Los conciertos sinfónicos”. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 7.

“Fiesta de Gala en el Café Windsor”. 1931. *El Tiempo*, Bogotá, agosto 6.

García, José J. 1982. *Crónicas de Bucaramanga*. Bogotá: Banco de la República.

Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades Primitivas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gil Araque, Fernando. 2009. “La ciudad que En-Canta; prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961”. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

Gómez Vignes, Mario. 1991. *Imagen y Obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación Para La Cultura.

Góngora Echenique, Manuel. 1930. “La música Colombiana y las Radiodifusoras”. *Mundo Al Día*, Bogotá, enero 22.

González, Jesús Emilio. 2006. “La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX”. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

“Guillermo Uribe Holguín y el Conservatorio Nacional. La obra realizada en 20 años por este apóstol del arte”. 1931. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 24.

“Jorge Añez, el estilista, debuta en el Faenza”. 1933. *Mundo Al Día*, Bogotá, septiembre 8, 2.

“La gira del tenor Olaz”. 1930. *Mundo Al Día*, Bogotá, noviembre 7.

Lange, Francisco Curt. 1938. “Guillermo Uribe Holguín.” *Boletín Latinoamericano de Música*. 4: 757-790.

León Rengifo, Fernando, y Carlos Marulanda. 2011. “Café Windsor; el fox-trot de Gerónimo Velasco.” *A Contratiempo* 16. <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-16/partituras/cafe-windsor-el-foxtrot-capitalino-de-geronimo-velasco.html>

“Los programas de radio”. 1930. *El Tiempo*, Bogotá, febrero 26.

“Manuel J. Gaitán, propietario de los almacenes Victor”. 1929. *El Tiempo*, [Bogotá], septiembre 5.

Mariño Pinto, Rafael. 1930. “Antonio María Valencia y la cultura social”. *Mundo Al Día*, Bogotá, abril 2.

Martín Barbero, Jesús. 1998. “Experiencia audiovisual y desorden cultural.” En *Cultura, medios y sociedad*, eds. Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche, 27-64. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Melo, Jorge Orlando. “Medellín 1880-1930; tres hilos en la modernización.” En *Cultura, medios y sociedad*, eds. Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche, 219-240. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Meyer Sierra, Otto. 1947. *Música y Músicos de Latinoamérica*. México: Atalante.

Montoya Arias, Luis. 2011. "Bandas de Viento Colombianas." *Boletín de Antropología*. 42: 129-149.

"Nuestra Cultura Artística Musical". 1932. *Mundo Al Dia*, Bogotá, octubre 29.

Ochoa, Ana María. 1997. "Tradición, género y nación en el bambuco." *A Contratiempo*. 9: 34-44.

"Oiga a Caruso y Melba". 1911. *El Tiempo*, Bogotá, marzo 13.

Ospina Romero, Sergio. 2012. "Luis A. Calvo; su música y su tiempo". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia.

Pardo Tovar, Andrés. 1966. *La cultura musical en Colombia*. Bogotá: Lerner.

Perdomo Escobar, José. 1945. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Perdómo Escobar, José. 1979. *La Ópera en Colombia*. Bogotá: Litografía Arco.

Praxton, Virginia. 1943. *Penthause in Bogotá*. New York: The Cornwall Press.

"Radiotelefonía". 1929. *Revista Chapinero*, Bogotá, abril 1.

Rambla. 1923. "La música nacional y el homenaje a Emilio Murillo". *EL Tiempo*, Bogotá, diciembre 21.

Rausch, Jane Meyer. 2011. "Con los ojos de ellas; percepciones de la historia en Colombia 1920-1950, a partir de las narraciones de tres mujeres norteamericanas". *Historia y Memoria*. 3: 111-128.

Restrepo Duque, Hernán. 1971. *Lo que cuentan las canciones; crónica musical*. Bogotá: Tercer Mundo.

Rodríguez Melo, Martha Enna. 2009. *Sinfonía del terruño, Guillermo Uribe Holguín, la obra y sus contextos*. Bogotá: Uniandes.

Romero, José L. 1999. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Santamaría Delgado, Carolina. 2007. "El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos." En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 195-215. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Serret, Félix, y Luis Carlos Mantilla. 1994. *Viaje a Colombia*. Bogotá: Banco de la República.

"¡Sí señor, un criado invisible toca la música!". 1929. *Mundo Al Día*, Bogotá, agosto 20.

Stanley, Glen. 1995. *The New Grove Of Music An Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

Tellez, Hernando. 1976. "Los cafés que murieron el 9 de abril." *El Tiempo*, Bogotá, Junio 13, lecturas dominicales.

Tello, Aurelio. 2004. "Aires Nacionales de América Latina Como Respuesta a la Búsqueda de Identidad." *Hueso Humero*. 44: 212-239.

Uribe Celis, Carlos. 1992. *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*. Bogotá: Ediciones Alborada.

Uribe Holguín, Guillermo. 1941. *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Librería Voluntad S.A.

Wills, Alejandro. 1935. “El éxito del concierto de Luis A. Calvo. 15 coronas de laurel para el artista mimado del público colombiano”. *Mundo Al Día*, Bogotá, enero 9.

Zambrano Pantoja, Fabio. 2007. *Historia de Bogotá Siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores.

