

Radioescuchas y “música nacional” a mediados del siglo XX: el programa radial *Antología Musical de Colombia*²

Hernando Andrés Pulido Londoño
Universidad de los Andes, Colombia

DOI: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit67.2018.04>

Artículo recibido: 24 de abril de 2017/ Aprobado: 26 de septiembre de 2017/Modificado: 02 de octubre de 2017

Cómo citar: Pulido Londoño, Hernando Andrés. “Radioescuchas y ‘música nacional’ a mediados del siglo XX: el programa radial *Antología Musical de Colombia*”. *Historia Crítica* 67 (2018): 67-88, doi: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit67.2018.04>

Resumen: Este artículo contextualiza y analiza las opiniones que los radioescuchas del programa radial *Antología Musical de Colombia* enviaron a su director, el músico colombiano Oriol Rangel. Estas fueron transmitidas en cartas y comentaron los valores de la “música nacional”, núcleo del programa, identificada con los géneros populares andinos. Aquí se muestran las confluencias entre radio comercial, industria discográfica nacional, crítica especializada y audiencias radiales a mediados del siglo XX colombiano. Las opiniones de los oyentes, reconstruidas a partir de fuentes primarias novedosas, expresaron hábitos de escucha, jerarquías estéticas y ansiedades por la percepción de pérdida de la “música nacional”.

Palabras clave: *Thesaurus: música popular; radiodifusión comercial; difusión cultural; Colombia; Historia. Palabras clave autor: radioescuchas.*

Those who listened to the radio and “national music” in the mid-20th century: *the Antología Musical de Colombia radio program*

Abstract: This article contextualizes and analyzes the opinions of people who listened to the radio program the *Antología Musical de Colombia*, as found in the letters they sent to its director, the Colombian musician Oriol Rangel. In those letters, listeners remarked on the values of the “national music” of Colombia, the core of the program, which was drawn from popular genres of Andean music. The article shows the convergence of commercial radio networks, the national record industry, specialized criticism and radio audiences in the mid-20th century in Colombia. The opinions of the listeners, which are recreated on the basis of novel original sources, reveal their listening habits, aesthetic preferences and anxiety about what they regarded as the loss of “national music”.

Keywords: *Thesaurus: popular music; radio listeners; Colombia; History. Author’s keywords: commercial radio broadcasts; the dissemination of culture.*

² El artículo es producto de la investigación doctoral en curso, titulada “Estado, política cultural y Restauración Conservadora en Colombia (1946-1957)”, dirigida por Catalina Muñoz, de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes (Colombia).

Radiouvintes e “música nacional” em meados do século XX: o programa de rádio *Antología Musical de Colombia*

Resumo: este artigo contextualiza e analisa as opiniões que os radiouvintes enviaram ao diretor do programa de rádio *Antología Musical de Colombia*, o músico colombiano Oriol Rangel. As mesmas foram transmitidas através de cartas e comentaram os valores da “música nacional”, núcleo do programa, identificada com os gêneros populares andinos. Aqui são evidenciadas as confluências entre radio comercial, indústria discográfica nacional, crítica especializada e audiências de rádios em meados do século XX colombiano. As opiniões dos ouvintes, reconstruídas a partir de novas fontes primárias, expressaram hábitos de escuta, hierarquias estéticas e ansiedade pela percepção de perda da “música nacional”.

Palavras-chave: *Thesaurus: Colômbia; difusão cultural; História; música popular. Palavras-chave da autor: radiodifusão comercial; radiouvintes.*

Introducción

“Locutor: ¡ANTOLOGÍA MUSICAL DE COLOMBIA! [...]

¡Un programa con ORIOL RANGEL Y SU PIANO! [...]

Una delicada colección de temas folklóricos colombianos en versiones estilizadas. ¡La música popular de Colombia en su más pura y aquilatada expresión!”¹.

A mediados de 1952 comenzó a emitirse por la Emisora Nueva Granada de Bogotá el programa radial *Antología Musical de Colombia*, dirigido e interpretado en vivo por el pianista y compositor Oriol Rangel (1916-1976), uno de los mayores difusores de la “música nacional” colombiana del siglo XX². El programa prometía a los radioescuchas de todo el país cada mediodía, luego de la hora del almuerzo, ponerlos en contacto por quince minutos con las expresiones más “puras y aquilatadas” de la “música popular colombiana”, como proclamaba el cabezote del programa. La “música nacional” había sido considerada desde el siglo XIX como equivalente a los géneros musicales populares de la región andina (por ejemplo, el bambuco, el pasillo, la guabina o el bunde, entre otros). De manera especial, el bambuco fue tenido por compositores, folcloristas y dirigentes

1 “Libreto programa radial *Antología Musical de Colombia*”, Bogotá, agosto 4 de 1952, en Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia, Fondo *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 1. Mayúsculas en el original.

2 Oriol Rangel había nacido en Pamplona (Norte de Santander, Colombia) en una familia de músicos. Su tío materno fue el reconocido compositor y director de la Banda Nacional de Colombia José Roza Contreras (1894-1976). En 1935 ingresó en el estricto ambiente académico del Conservatorio Nacional en Bogotá, para proseguir con los estudios musicales y de piano que comenzó en su ciudad natal. Obligado a sostenerse y a colaborar con su hogar paterno, inició su prolífica carrera como intérprete, compositor, investigador y difusor radial y discográfico de música popular colombiana. Los trabajos sobre Rangel son muy escasos. Ver: Octavio Marulanda Morales, “Homenaje a Oriol Rangel, 1916-1977”, en *Lecturas de Música Colombiana*, compilado por Octavio Marulanda Morales, vol. I (Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1989), 85-103; “La voz de la radio”, *Palos y voces. Una mirada hacia la música andina colombiana*, 24 de abril de 2017, <<https://palos-y-voces.wordpress.com/2011/10/03/la-voz-de-la-radio/>>, y “Trazos de la vida y obra musical de Oriol Rangel”, *Señal Memoria*, consultado el 21 de abril de 2017, <<http://www.senalmemoria.co/articulos/trazos-de-la-vida-y-obra-musical-de-oriol-rangel>>.

como expresión esencial de la nacionalidad. Dicha noción tuvo relación con el predominio histórico en Colombia de un centralismo político-económico enclavado en tierras andinas y con los acercamientos académicos-nacionalistas a las músicas vernáculas. Esta concepción de la “música nacional” fue persistente a lo largo de la pasada centuria, en tensión con otros géneros musicales colombianos y transnacionales, y hasta con las industrias radiales y discográficas que habían popularizado las músicas andinas entre 1910 y 1920³. Desde las décadas de 1930 y 1940, géneros regionales “tropicales” como las cumbias y los porros, y posteriormente el vallenato, ganaron la aceptación del público colombiano y un gran éxito comercial. Fusionados con músicas globales desplazaron en las postrimerías del siglo XX los géneros andinos en el imaginario mayoritario de la nación colombiana⁴.

En torno a la *Antología Musical de Colombia*, transmitida en cadena radial nacional, surgió una comunidad de oyentes que solicitó y discutió sobre las obras y los compositores que constituían un canon inestable de la “música nacional”, y que coincidió por demás con la difusión de los géneros andinos. Se le da la categoría de inestable porque no hubo siempre certidumbre sobre los compositores y los temas de ese canon, por lo que parte importante de las discusiones que propició la *Antología* entre sus seguidores consistieron en el reconocimiento de títulos, nombres y fechas para esclarecer esa colección musical de *la colombianidad*, cuya consistencia, pese a las dudas, se daba por sentada. Pero, particularmente, por cuanto compositores, eruditos y radioescuchas de la *Antología* percibían a la “música nacional” bajo la amenaza de géneros transnacionales (boleros, tango, música clásica) y tropicales (porros, cumbias, merecumbés, vallenatos) que ganaban fuerza en la industria discográfica nacional y la radiodifusión comercial. En dicho sentido, el concepto radial de la *Antología Musical de Colombia* giró en torno a la recreación de ese canon musical primordial de la nacionalidad⁵.

Este artículo se propone contextualizar y analizar algunas de las discusiones y opiniones sobre la “música nacional” expresadas por los radioescuchas de la *Antología Musical de Colombia*. Las interacciones entre el programa radial y su audiencia se dieron a través de cartas dirigidas principalmente a Oriol Rangel. Estas epístolas eran en buena parte congratulaciones al programa y peticiones de temas musicales específicos. Estos intercambios incluyeron en muchas ocasiones la elucidación, *entre Rangel y sus seguidores*, de ese canon de la “música nacional” mediante la identificación de temas, la reivindicación de compositores olvidados y hasta el intercambio de partituras. Algunos radioescuchas aprovecharon esos mensajes para expresar la relación que veían entre la “música nacional” y la constitución de sus subjetividades, hábitos de escucha, sentimientos nacionalistas y preocupaciones por las amenazas a la tradición musical. Las cartas de los radioescuchas al programa radial y los libretos de la *Antología Musical de Colombia* constituyen testimonios valiosos que permiten vislumbrar mentalidades, pautas de consumo y prácticas culturales de los

3 Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folklore colombiano* (Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983 [1970]), 160.

4 Ana María Ochoa Gautier, “Tradición, género y nación en el Bambuco”. *A Contratiempo* n.º 9 (1997): 35-44; Alfonso Múnera, *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX* (Bogotá: Planeta, 2005); Peter Wade, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002).

5 Una síntesis de las discusiones especializadas sobre el canon musical y literario en cuanto listado ideal de autores y obras: Matti Huttunen, “The Historical Justification of Music”. *Philosophy of Music Education Review* 16, n.º 1 (2008): 3-19.

sectores populares y las clases medias en el marco sociopolítico autoritario de mediados del siglo XX en Colombia⁶.

Ubicar en un contexto más amplio la *Antología Musical de Colombia* y los intercambios con sus radioescuchas requerirá, en primer lugar, un examen de las confluencias acaecidas entre los sectores que incidieron en el desarrollo y transformación de una “música nacional” a mediados del siglo XX: la radio comercial, la industria discográfica, una crítica especializada y las políticas oficiales. En segundo lugar, se estudiarán las opiniones e interacciones de los oyentes con la *Antología*, teniendo en cuenta que para esa época la relación de los radioescuchas con programas radiales no era nueva. Las emisoras comerciales habían promovido desde las décadas de 1930-1940 su participación en programas de entretenimiento. Esta tendencia se profundizó a mediados del siglo XX con los recortes democráticos y la censura de los gobiernos conservadores del período. Su control sobre las emisiones radiales que contuvieran opiniones políticas o informes de orden público promovió como válvula de escape los programas de entretenimiento y cultura. La *Antología* ofreció entonces un resquicio para que sus oyentes expresaran visiones no especializadas sobre la “música nacional”, tema que solía estar en manos de intelectuales o bajo el escrutinio de autoridades oficiales.

1. Radio comercial, empresas fonográficas y radioescuchas

Para comprender la relación entre la *Antología* y sus radioescuchas en variados rincones del país es preciso tener presente el poder de persuasión social que los medios de comunicación de masas y las industrias culturales consiguieron a mediados del siglo XX. Este poder de persuasión fue ejercido particularmente por la radiodifusión (además de la prensa) y se hizo patente en momentos de crisis sociopolítica y en su incidencia sobre la vida cotidiana. La radio tuvo la capacidad para modelar patrones de consumo y conformar valores y pertenencias sociales, políticas y culturales mediante la divulgación de información, expresiones artísticas y publicidad comercial.

El Bogotazo, la insurrección popular nacional que siguió al magnicidio del político liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, fue la crisis que reconfiguró la radiodifusión colombiana de mitad del siglo XX. Como varias emisoras habían excitado la revuelta ciudadana (incluidas Nueva Granada, La Voz de Colombia y la misma Radiodifusora Nacional en Bogotá), la radio fue objeto de una severa purga por el Estado⁷. El gobierno de Mariano Ospina Pérez (1946-1950) suspendió todas las licencias de operación de las emisoras comerciales y de los denominados radioperiódicos —espacios radiales de opinión política—, así como de los locutores, y expidió permisos provisionales tras estrictas revisiones. Esta purga de la radiodifusión colombiana se materializó en la constitución de la Asociación Nacional de la Radiodifusión (ANRADIO) en ese mismo año. Las emisoras que reunieron las condiciones para conservar sus licencias fueron obligadas a afiliarse a esta organización. Este fue el inicio de un estrecho control estatal de la radio respecto a la

6 Las cartas de los radioescuchas enviadas en 1953 a Oriol Rangel y su programa se encuentran en: AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpetas 1, 2 y 3.

7 Herbert Braun, *Mataron a Gaitán. Vida pública y violencia urbana en Colombia* (Bogotá: Punto de Lectura, 2013), 343.

transmisión de informaciones políticas y de orden público, postura reforzada bajo las administraciones de Laureano Gómez (1950-1953) y Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957)⁸.

Estas medidas tuvieron dos consecuencias fundamentales para comprender la existencia de un programa radial como la *Antología* y la relación con sus oyentes. En primer lugar, la selección de emisoras admitidas en ANRADIO reforzó los intereses privados, políticos y regionales que consolidaron las cadenas radiales colombianas, constituidas por emisoras repartidas a lo largo del país. La creación de la Cadena Radial Colombiana (Caracol) y Radio Cadena Nacional (RCN) fue un punto álgido en la competencia entre la Voz de Antioquia de Medellín y la Emisora Nueva Granada de Bogotá, ambas creadas en 1935. El empresario William Gil Sánchez, quien desde 1946 dirigía La Voz de Antioquia, logró expandirse a Bogotá en 1948, cuando vinculó la participación accionaria de la emisora antioqueña, con apoyo de la empresa textil Coltejer, a la bogotana Emisoras Nuevo Mundo. El 2 de septiembre de 1948 fue fundada Caracol, cuyas emisoras conservaron su identidad particular⁹. El estímulo para que la bogotana Nueva Granada constituyera una cadena radial fue el Primer Congreso Eucarístico, realizado en Cali en 1948. Con el propósito de transmitir al país este evento, Nueva Granada se unió a la emisora Radio Pacífico de esa capital. Ante el interés manifestado por otras emisoras por el evento, la emisora bogotana y la caleña conformaron una cadena radial para la ocasión. Al probarse esta asociación como exitosa, los hermanos Roberto y Enrique Gaviria, cofundadores de Nueva Granada, buscaron apoyo en Medellín para consolidar una cadena de alcance nacional. Rudesindo Echavarría, presidente de la textilera Fabricato, en su competencia con Coltejer, aportó el músculo financiero para conformar en 1949 RCN¹⁰.

En segundo lugar, las cadenas radiales renovaron una programación enfocada en el entretenimiento y la información “neutral”, que reforzó los sentimientos nacionalistas colombianos. En la década de 1950 fueron emitidos eventos deportivos que unieron a los colombianos alrededor de la radio como el campeonato profesional de fútbol, desde 1948; las carreras de caballos desde el Hipódromo de Techo en Bogotá, combates de boxeo nacionales e internacionales y la primera Vuelta a Colombia en Bicicleta, cubierta primero por RCN, en 1951, y luego por Caracol. También destacaron los programas humorísticos con intérpretes como el comediante antioqueño Guillermo Zuluaga “Montecristo”, quien comenzó en La Voz de Antioquia, y el dúo cómico musical Los Tolimenses, conformado por los artistas Lizardo Díaz Muñoz y Jorge Ramírez, cuyas rutinas iniciaron en 1954 por Caracol. Los programas de consulta sentimental, las radionovelas y los concursos, que venían desde la década de 1940, continuaron brindando entretenimiento a sus radioescuchas¹¹.

La música en vivo recibió un gran impulso por la competencia entre Caracol y RCN, a través del fortalecimiento del formato de radioteatro, un espectáculo de variedades con acompañamiento de orquesta, transmitido en vivo por radio desde un teatro reconocido. En el caso de Caracol, fue el

8 Reynaldo Pareja, *Historia de la radio en Colombia: 1929-1980* (Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social, 1984), 75-79; Hernando Téllez, *Cincuenta años de radiodifusión colombiana* (Medellín: Editorial Bedout, 1974), 90-93.

9 Gustavo Pérez Ángel y Nelson Castellanos, *La radio del Tercer Milenio* (Bogotá: Caracol Radio, 1998), 94-99; Téllez, *Cincuenta años*, 95-101.

10 Camilo Sánchez Collins, *RCN Radio: protagonista de una historia, la historia de la radio* (Bogotá: RCN Radio, 2009), 38-39. Dentro de las cadenas radiales también debe incluirse al Circuito Todelar, que se expandió desde 1952 a partir de La Voz de Cali, creada por Bernardo Tobón de la Roche. Ver: Téllez, *Cincuenta años*, 126, 129-130, y Pareja, *Historia de la radio*, 97-100.

11 Pérez y Castellanos, *La radio*, 116-118.

programa *La Hora Philips* de las Emisoras Nuevo Mundo, que difundió la obra de músicos internacionales y nacionales. Entretanto RCN realizó el programa *Serenata*, dirigido por Hernando Téllez, originado desde el Palacio de Bellas Artes de Medellín. En Bogotá, la Emisora Nueva Granada siguió una propuesta semejante desde su radioteatro en Bogotá. La programación diaria contó con programas de música grabada y en vivo, como la *Antología* del maestro Oriol Rangel, que a través de RCN pudo ser transmitida a lo largo del territorio colombiano. Además de la “música nacional” de raíces andinas, las cadenas radiales difundieron géneros globales y tropicales que comenzaron a desplazar la música andina como el referente primordial de la “música nacional”¹². En este proceso de difusión de géneros andinos y de otras procedencias nacionales y globales tuvo influencia el disco grabado, estimulado por una radio enfocada en el entretenimiento.

Buena parte de los discos que circularon en Colombia desde principios del siglo XX eran grabaciones importadas por casas discográficas establecidas en Estados Unidos y Europa. Además, los compositores emblemáticos asociados con el canon de la “música nacional” andina fueron contratados en las décadas de 1910-1920 por firmas discográficas extranjeras, para realizar grabaciones dirigidas al mercado latinoamericano. Emilio Murillo, Alejandro Wills, Jorge Áñez, Alcides Briceño y los hermanos Uribe grabaron en Estados Unidos. Sus repertorios estuvieron constituidos por géneros globales como valeses, polcas y danzas, junto a andinos como bambucos, pasillos y torbellinos. El acceso a estas grabaciones, para quienes no podían costearlas, implicó formas de difusión pública a través de la radio o de rocolas y vitrolas ubicadas en bares, tiendas o salones de baile¹³.

La industria discográfica nacional tuvo sus orígenes en la década de 1940, en la costa Caribe, con la creación en Cartagena del sello Discos Fuentes por el músico y radiodifusor Antonio Fuentes. A este siguió Discos Tropical, fundado en ese mismo decenio en Barranquilla por el técnico radial Emilio Fortou. En 1949, el comerciante barranquillero Gabriel Buitrago y su socio Emigdio Velasco, dueño de la emisora bogotana La Voz de la Víctor, formaron Discos Atlantic. El sello Discos Curro fue creado a inicios de la década de 1950 por José María “Curro” Fuentes, hermano de Antonio Fuentes. Estos sellos caribeños realizaron las primeras grabaciones locales de porros, cumbias y vallenatos, pero igualmente de tangos, pasillos y bambucos. Continuaron también con las importaciones de grabaciones y prensaron discos bajo licencia de compañías extranjeras. En sus catálogos aparecieron nombres de compositores emblemáticos de los géneros del Caribe colombiano: José Barros, Julio Bovea, Pacho Galán, Guillermo Buitrago y Lucho Bermúdez.

Toda esta actividad estuvo precedida por pequeños conjuntos y grandes orquestas de músicos costeños que en la década de 1940 realizaron giras por el “interior” del país. Lograron presentarse en clubes y salones de baile selectos de Barraquilla, Medellín y Bogotá con repertorios que combinaron géneros globales (jazz, danzón, bolero y tango), con estilizaciones de porros y cumbias para hacerlos aceptables y suavizar sus connotaciones negativas de raza y clase¹⁴. El fortalecimiento de la industria discográfica colombiana ocurrió con su relocalización en Medellín hacia la década de 1950, por el estímulo de los intereses comerciales e industriales antioqueños y las medidas económicas proteccionistas del Gobierno central. En 1949 fue fundado por Rafael Acosta y Antonio Botero uno de los sellos más importantes para la discografía colombiana, Sonolux. A este lo siguió la casa

12 Pérez y Castellanos, *La radio*, 114-115, y Sánchez, *RCN Radio*, 38-41.

13 Carolina Santamaría-Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014); Wade, *Música, raza*, 66-70.

14 Wade, *Música, raza*, 124-126, 156-162.

bogotana Discos Vergara, creada por el técnico radiofónico Gregorio Vergara en 1950, y ese mismo año, en Medellín, el sello Zeida por el comerciante de discos Alfredo Díez Montoya y los hermanos Ramírez Johns, que en 1954 cambió su nombre a Codiscos. Por su parte, Discos Fuentes se trasladó a Medellín, dada la creciente importancia de la capital antioqueña para la música grabada nacional¹⁵.

La industria discográfica nacional también continuó con la difusión de los géneros andinos. Bambucos, pasillos y otros aires “folclóricos” contaron con intérpretes y compositores divulgados en discos grabados. El dueto de cuerdas fue una formación privilegiada en la grabación de la “música nacional” andina. Destacaron los duetos formados por Darío Garzón y Óscar Collazos, los hermanos Mario y Jaime Martínez, Eladio Espinosa y Francisco Bedoya, Obdulio Sánchez y Julián Restrepo, Julio Gómez y Carlos Villegas, el Dueto de Antaño, de los guitarristas Camilo Arturo García Bustamante y Ramón Carrasquilla, y Los Tolimenses, pues sus rutinas estaban basadas en la interpretación de bundes y bambucos. Entre los solistas sobresalieron la cantante Berenice Chávez y el organista Jaime Llano González. Tríos, cuartetos, estudiantinas (conjunto de cuerdas) y grupos folclóricos conformaron además un rico panorama en torno a la recreación de la “nacional andina” a través de la composición, la interpretación y la grabación¹⁶. La industria discográfica fue fundamental en la carrera del propio Oriol Rangel. Su trayectoria discográfica inició en los estudios de la Emisora Nueva Granada, pero sus grandes momentos en la industria discográfica los alcanzó con Sonolux, junto a su conjunto Nocturnal Colombiano. Con esta agrupación grabó dos álbumes homónimos, otro titulado *Aires de mi tierra* y uno más llamado, precisamente, *Antología Musical de Colombia*. No obstante, Rangel también tuvo que enfrentar hacia la década de 1960 la crisis discográfica de las músicas andinas y su gradual marginación por el auge de vallenatos, cumbias y nuevos géneros trasnacionales como el rock n’ roll y la salsa¹⁷.

2. Comentario erudito y periodístico sobre música nacional

Al lado de la radio comercial y el disco nacional discurrió en medios impresos el comentario erudito y periodístico. Esta forma de crítica discutió sobre la “música nacional” y los cambios promovidos por la radio, la industria discográfica, el cine y luego la televisión. Un primer motivo de debate entre especialistas y aficionados fue el grado de difusión que recibió la “música nacional” en la programación de la emisora estatal, la Radiodifusora Nacional. Voces nacionalistas reclamaron que la programación cultural de la Radiodifusora debía estar encabezada por los géneros andinos colombianos, en riesgo de desaparecer. El reconocido compositor y especialista bogotano Jorge Áñez sostuvo, por ejemplo, que la radio comercial había sido la gran salvadora de una “música nacional”, que ya andaba de capa caída a principios de 1930. En su libro de 1951 sobre el bambuco, *Canciones y recuerdos*, consideró que la muerte o el retiro de compositores emblemáticos y la disolución de la bohemia artística en ciudades como Bogotá o Medellín habían golpeado a la “música nacional” andina. Las emisiones de la Voz de Antioquia y Nueva Granada, junto con la labor de difusión radial del compositor emigrado español José María Tena (1897-1951), habían evitado,

15 Wade, *Música, raza*, 193-214.

16 Hernán Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones. Cronicón Musical* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1971), 242 y 256; Héctor Rendón Marín, *De Liras a Cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009), 57-117.

17 Marulanda, “Homenaje a Oriol Rangel”, 94-95.

según su criterio, su olvido total. Como contraste, la presencia de la “música nacional” en la Radiodifusora Nacional había sido insuficiente desde su creación¹⁸.

Estos reproches fueron formulados por los propios oyentes de la Radiodifusora Nacional, cuyas directivas reaccionaron a través del *Boletín de Programas*, la publicación mensual de la emisora. Las reiteradas peticiones a la Radiodifusora para incrementar la “música nacional” merecieron en mayo de 1952 un pronunciamiento de su director por aquel entonces, el periodista Arturo Abella, quien consideró que el “culto” a la música colombiana pasaba por un declive:

[...] Pero bien vale la pena, a propósito del tema y después de una saludable experiencia, comentar muy cordialmente, pero también muy francamente, las dificultades con que tropieza el ‘culto’ de la música nacional y sus ocasionales y cada vez más escasos propulsores. En primer término, y sin reparar en las causas, el cambio del gusto musical de las últimas generaciones. No hay para qué rehuir el hecho cumplido de que la juventud colombiana no ‘siente’ la música sostenida en el prestigio de Calvo y Morales Pino, y prefiere el ritmo entre vernáculo y afrocubano que se le está sirviendo como única alternativa a sus prerrogativas [...] Reconocer el hecho no quiere decir ampararlo o encubrirlo. Pero podría tener su justificación. ¿Qué están haciendo los artistas nacionales para contener este descaecimiento de lo que ellos llaman la ‘música nacional’?¹⁹

Al examinar la programación de la emisora estatal, publicada en el *Boletín* en la década de 1950, es posible verificar la creciente diversidad de preferencias de sus oyentes que hacían inconveniente una programación radial exclusivamente nacionalista. Además de los géneros del canon musical europeo, las emisiones de la Radiodifusora dieron cabida al jazz y a las músicas “hispanoamericanas” (que figuraron, sin precisar, bajo esta categoría amplia), y a variados programas culturales y educativos. En medio de ello, la emisora y su publicación mensual concedieron un espacio reducido pero significativo a la “música nacional”. En el *Boletín* aparecieron publicados textos especializados de autores históricos como José María Samper o José Caicedo Rojas, y dedicados a la “música nacional” del siglo XX, como la propuesta musicológica y folclorista de Daniel Zamudio, las investigaciones musicales de Andrés Pardo Tovar, o las “Divulgaciones Folclóricas” de Guillermo Abadía²⁰. Por otra parte, en 1954 hubo una mejora en la oferta de “música nacional” de la Radiodifusora, que hasta ese momento mantenía un pequeño espacio nocturno dominical. El *Boletín* anunció en abril de ese año las presentaciones en vivo de Oriol Rangel y su conjunto. En horario nocturno, durante quince minutos, los días miércoles, jueves y viernes a las 9:15 p. m., la presencia de Rangel en la Radiodifusora Nacional se extendió hasta 1955²¹.

La “música nacional” recibió un espacio apenas suficiente en otra importante publicación cultural de la época, *Hojas de Cultura Popular Colombiana* (1947-1957), dirigida por el intelectual

18 Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes* (Bogotá: Ediciones Mundial, 1970 [1951]), 275.

19 Arturo Abella Rodríguez, “La música nacional”, *Boletín de Programas*, mayo, 1952, 4-5.

20 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), 58-67.

21 Angarita, “Campesinos tradicionales”, 31-36; Radiodifusora Nacional de Colombia, “Conjunto de Oriol Rangel”, *Boletín de Programas*, abril, 1954, 15.

antioqueño Jorge Luis Arango. Su gran formato permitió la publicación de partituras con composiciones clásicas y nuevas de la “música nacional”. Esta forma de divulgación musical no alcanzó la cantidad ni la sistematicidad de la célebre revista liberal *El Mundo al Día* (1924-1938), que conformó una de las grandes colecciones de “música nacional” en partituras²². Sin embargo, las *Hojas* confirmaron el lugar privilegiado que los géneros andinos, en especial los bambucos, tuvieron en la construcción erudita y folclorizante de la “música nacional”. Las partituras estuvieron acompañadas de una reflexión musical de moderado tono especializado y con pretensiones didácticas. Esta línea divulgativa subrayó las correspondencias discursivas entre “música nacional” y géneros andinos, con predecible protagonismo del bambuco. Tres textos del escritor caldense Bernardo Arias Trujillo (1903-1938), “Elogio del tiple”, “Elogio del bambuco” y “Elogio del machete”, fueron incluidos en las tres primeras entregas de las *Hojas*, escritos que desde un acusado nacionalismo andino y centralista asociaron en una tríada civilizatoria al tiple, el bambuco y el machete²³.

Esta idea del bambuco como género colombiano por excelencia fue también incorporada a los orígenes de la nación en el texto “La música popular y la Independencia”, del padre José Ignacio Perdomo Escobar, autor de una reconocida *Historia de la Música en Colombia* (1945). En su recuento, los aires del bambuco habrían resonado en las mismas batallas de la independencia colombiana²⁴. El propio padre Perdomo Escobar subrayó en “El folklore musical” las cualidades mestizas de la música popular, su carácter inestable, dada la desequilibrada fusión de “razas” en Colombia, y también un nacionalismo insuficiente que menosprecia lo propio en favor de lo ajeno²⁵. Un nacionalismo miope fue denunciado por el investigador José Antonio León Rey en “El folklore nacional”, texto en el cual reapareció el tema de amenazas del mundo moderno y de lo “extraño” sobre los valores autóctonos, asociados en su mayor parte con un campesinado idealizado²⁶.

Un contrapunto a estas vertientes eruditas del comentario sobre “música nacional” fueron las publicaciones de entretenimiento y espectáculos. Los semanarios y artículos de crítica en prensa de mediados del siglo XX revelaban un disfrute menos academicista y más extendido de la radio, el cine, los discos grabados y luego la televisión, pero no carentes de un sentido nacionalista. Ello fue patente desde el eminente antecedente de la revista *Micro* de Medellín, dirigida por Camilo Correa Restrepo en la década de 1940, con sus campañas por un mejoramiento del cine, la radio y la propia música nacional, hasta los artículos de prensa de Hernán Restrepo Duque en *El Diario*, de la misma capital antioqueña, y de Álvaro Monroy Caicedo, en *El Espectador* de Bogotá²⁷. La revista *Candilejas*, dirigida por Monroy Caicedo, prestó atención al medio radial, a su desarrollo técnico, pero también al naciente *star-system* de artistas del radioteatro colombiano y a la irrupción de una música popular cosmopolita con raíces afrocaribeñas y anglo que preocupó por igual a los oyentes de la *Antología*²⁸.

22 Jaime Cortés Polanía, *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Unibiblos, 2004).

23 Bernardo Arias Trujillo, “Elogio del bambuco”, *Hojas de Cultura Popular Colombiana* [n.º 2], febrero, 1947.

24 José Ignacio Perdomo Escobar, “La música popular y la Independencia”, *Hojas de Cultura Popular Colombiana* [n.º 6], junio, 1951.

25 José Ignacio Perdomo Escobar, “El folklore musical”, *Hojas de Cultura Popular Colombiana* [n.º 8], agosto, 1951.

26 José Antonio León Rey, “El folklore nacional”, *Hojas de Cultura Popular Colombiana* [n.º 25], enero, 1953.

27 Téllez, *Cincuenta años*, 124.

28 *Candilejas. Revista semanal de radio, televisión, teatro, cine y espectáculo en general* [n.º 1], 28 de abril, 1956.

3. *Antología Musical de Colombia* y sus radioescuchas: “música nacional”, discusiones y hábitos de escucha

El programa radial *Antología Musical de Colombia* comenzó sus emisiones cuando Nueva Granada era una estación fundamental de RCN. A inicios de la década de 1950, RCN estaba compuesta por veintiséis emisoras, con sus eslabones principales, conformados por Nueva Granada, La Voz de Medellín, Radio Pacífico en Cali, Radio Santander en Bucaramanga y La Voz de Barranquilla. La competidora más cercana de RCN, la cadena Caracol, contaba en esa misma época con doce emisoras, distribuidas en las principales capitales departamentales del corredor andino. Para el período 1950-1960, las emisoras con licencia en territorio colombiano crecieron un 72%, pese a las posibles limitaciones de acceso de la población a los aparatos radiorreceptores. De 120 emisoras en 1950, su número creció a 204 en esos diez años, de las cuales 153 eran de onda larga y 51 de onda corta²⁹. Ello permite explicar la importante audiencia nacional con que contó la *Antología*, sólo posible por cadena radial. Hasta donde lo indica la documentación, sus radioescuchas estuvieron en capitales regionales como Bogotá, Pasto, Tunja, Manizales, Sincelejo, Cali, Medellín, Pereira, Neiva, Cúcuta y Bucaramanga, y ciudades intermedias y pequeños municipios de Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Valle del Cauca, los Santanderes y Risaralda, pero su audiencia pudo ser más amplia.

Las fuentes disponibles no permiten reconstruir los planes para crear *Antología* ni su fecha exacta de finalización en Emisora Nueva Granada, presumiblemente a inicios de 1954. En 1955, luego del paso de Rangel por la Radiodifusora Nacional, el programa había cambiado su nombre a *Cancionero Popular Colombiano* y fue transmitido en la misma Nueva Granada. En algún momento de 1956, Rangel rompió su importante relación laboral con la emisora bogotana por diferencias creativas y económicas. Hacia fines de 1957, un programa semejante a la *Antología*, denominado *Colombia y su Música*, fue transmitido en Radio Sutatenza, bajo la dirección del músico pamplo-nés, propuesta que continuó en Radio Santafé en la década de 1960³⁰.

Antología Musical de Colombia fue un programa de emisión diaria, con una duración de un cuarto de hora, transmitido en el horario del mediodía, entre la 1:15 y 1:30 p. m. Este horario coincidía con la pausa laboral para el almuerzo, por lo que el programa tuvo entre sus radioescuchas a empleados públicos, oficinistas, obreros, amas de casa, estudiantes, pensionados y militares³¹. El programa fue un referente significativo en la vida cotidiana de sus radioescuchas. El núcleo de la *Antología* consistía en las interpretaciones en vivo al piano de Oriol Rangel de piezas clásicas de la “música nacional” o composiciones nuevas, muchas del propio pianista. Estas correspondieron en su gran mayoría a los géneros andinos, con predominio de los bambucos y pasillos. Las interpretaciones eran anunciadas como versiones *estilizadas* de un repertorio musical colombiano. Ello suponía que el piano, sin instrumentos acompañantes, dominaba por completo la interpretación y exigía la adecuación de cualquier pieza a sus posibilidades. Este era un reto técnico cuya superación, en principio, no era difícil, pues muchas composiciones del canon colombiano estaban vertidas en notación musical

29 Sánchez, *RCN Radio*, 38-39; Pérez y Castellanos, *La radio*, 238-239, 291-293.

30 “Libreto programa radial *Colombia y su Música*”, Bogotá, 25 de septiembre de 1957, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 3, f. 2; sobre la ruptura laboral, “La voz de la radio”.

31 No obstante, este horario no siempre convino a todos los oyentes. Una petición de cambio por parte de un empleado bancario, en “Hernán Velásquez O. a Emisora Nueva Granada”, Tuluá, 10 de marzo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 12.

occidental. No obstante, recuperar, compilar y montar las piezas para satisfacer la demanda diaria debieron exigir una gran experiencia de Rangel³².

El programa iniciaba con una apertura narrada por un locutor. Esta proclamaba las claves distintivas del programa: Rangel y su piano, la noción de una colección de la “música nacional” y el énfasis en las *versiones estilizadas* que apreciarían los radioescuchas, fieles al sentimiento nacional. La *Antología* solía presentar tres temas de la música andina colombiana por sesión, con información sobre las obras, los autores, procedencia regional y valor para *la colombianidad*. Por ejemplo, así fue presentado el primer tema del jueves 7 de agosto de 1952, conmemoración de la batalla de Boyacá: “Hoy, uno de los días gloriosos de la Patria Colombiana, suena mejor su música y nos trae un alegre mensaje de optimismo y fe... ¡Fausto Pérez, consagrado compositor cucuteño, es el autor del pasillo que lleva como título SANTANDER y que es un tributo a la tierra noble y procerca bautizada con el nombre de uno de nuestros más grandes héroes!... ¡La interpretación es de Oriol Rangel!... ¡Oigamos!”³³.

Sin embargo, los libretos de la *Antología* solían expresar de manera más sutil la articulación entre la música andina colombiana y sus fuentes de inspiración nacionalista. Estos textos hacían referencias a lugares, personas y acontecimientos cargados de historia y valor para la música popular colombiana. Esto puede apreciarse en la presentación del famoso pasillo *La gata golosa* en la emisión del 11 de agosto de 1952:

“Los centenaristas bogotanos recordarán muy bien el nombre de un famoso piqueteadero situado en la parte oriental de Bogotá, muy cercano a la Quinta de Bolívar y fronterizo casi al tradicional Chorro de Padilla [...] Era la Gaté Gauloise (Gueté Goluás), que luego por corrupción del lenguaje fue convirtiéndose en LA GATA GOLOSA [...] Allí acostumbraban a reunirse muchos de los que por ese entonces cultivaban con verdadera devoción y entusiasmo la música popular colombiana [...] ¡Uno de esos maestros era Fulgencio García, autor del pasillo LA GATA GOLOSA que ahora escuchamos con ORIOL RANGEL EN SU PIANO!”³⁴.

Los “centenaristas” fueron la generación de intelectuales, políticos y artistas cuyas obras y acciones públicas cobraron relevancia en torno a la conmemoración del primer centenario de independencia de la República de Colombia, en 1910. En términos artísticos, dicha conmemoración aglutinó intereses culturales y políticos en una producción musical que exaltó a la nación colombiana a través de obras centradas, principalmente, en el bambuco y los pasillos. Compositores emblemáticos de esta generación fueron Agustín Payán, Ricardo Acevedo Bernal, Carlos Escamilla, Daniel Bohórquez, Estanislao Ferro, Emilio Murillo Chapul, Nicolás Liévano, Andrés Martínez Montoya, Ramón Mesa Uribe, Guillermo Quevedo Zornoza, Alberto Urdaneta, Aurelio Vásquez Pedrero, Jerónimo Velasco, Pedro Morales Pino o el propio Fulgencio García, discípulo

32 En otros programas, Rangel recurrió a la compañía de un “conjunto típico”: “Libreto programa radial *Colombia y su Música*”, Bogotá, 25 de septiembre de 1957, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 3, f. 2; “Libreto programa radial *Cancionero Popular Colombiano*”, Bogotá, 6 de octubre de 1955, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 133; Marulanda, “Homenaje a Oriol Rangel”, 94.

33 “Libreto programa *Antología Musical de Colombia*”, Bogotá, 7 de agosto de 1952, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 4. Mayúsculas en el original.

34 “Libreto programa *Antología Musical de Colombia*”, Bogotá, 11 de agosto de 1952, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 7. Mayúsculas en el original.

de Morales Pino³⁵. Por otra parte, el Chorro de Padilla era un curso natural de agua surtido desde los Cerros Orientales que fue —como otros chorros y pilas de la Bogotá decimonónica y de principios del siglo XX—, lugar de reunión y esparcimiento. En suma, *La gata golosa* y el texto explicativo constituyeron en dicha emisión toda una evocación de una Bogotá antigua, tradicional y percibida quizás como más auténtica.

En estos libretos los compositores se entendieron como mediadores entre su materia de trabajo, la música, y la creatividad anónima del pueblo. Esto puede apreciarse en la emisión del 25 de agosto de 1952, en la cual Rangel interpretó obras de dos compositores considerados artífices indispensables de la “música nacional”. Su presentación los entrelazó en un linaje continuo, conectado con “lo popular”:

“[...] Nombres gloriosos en los anales de la música popular colombiana figuran en esta audición de la *Antología Musical de Colombia* [...] El primero de ellos: el maestro Luis A. Calvo [...] uno de los más fervorosos impulsores de nuestros aires típicos [...] De su mente privilegiada y torturada por los dolores físicos, surgieron bellas páginas que han sido consagradas por la fama [...] Escuchemos enseguida su pasillo NOEL, en versión de ORIOL RANGEL”³⁶.

Entre compositores y crítica especializada de la época, Luis A. Calvo (1882-1945) figuraba entre los más apreciados cultores de los géneros andinos, aunque también solía considerarse que su memoria merecía mayor reconocimiento³⁷. “El del maestro EMILIO MURILLO es otro de los nombres que figuran en nuestro programa [...] De su labor verdaderamente apostólica en favor de nuestra música popular, quedaron obras maestras [...] Una de ellas es el típico bambuco, inspirado en uno de los viajes por nuestros anchos ríos del compositor [...] Se titula CANOITA y lo escucharemos a través de la versión que de él nos ofrece ORIOL RANGEL EN SU PIANO”³⁸. El nombre del compositor bogotano Emilio Murillo fue representativo de un nacionalismo musical que lo llevó, en las primeras décadas del siglo XX, a exaltar por todos los medios posibles la “música nacional” como compositor, intérprete, investigador de músicas vernáculas, colaborador en la publicación de partituras en la revista *El Mundo al Día*, precoz radiodifusor y polemista en los medios impresos³⁹.

La presentación de piezas en los libretos de la *Antología* también incluyó obras anónimas, atribuidas a la espontaneidad del pueblo, o cuyo autor era desconocido para Rangel y sus colaboradores. Este punto es central porque, de manera reiterada, la propia *Antología* pidió la ayuda de sus radioescuchas para esclarecer la autoría de una pieza. Esta modalidad de interacción entre oyentes

35 “La obra de los Compositores Centenaristas: de las partituras manuscritas e impresas a lo digital”, Biblioteca Nacional de Colombia, 26 de abril de 2017, <<http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/la-obra-de-los-compositores-centenaristas-de-las-partituras-manuscritas-e-impresas-lo>>. Sobre la conmemoración centenarista: Santiago Castro-Gómez, *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009), 23-58.

36 “Libreto programa *Antología Radial de Colombia*”, Bogotá, 25 de agosto de 1952, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 12. Mayúsculas en el original.

37 Áñez, *Canciones*, 207-201; Sergio Ospina Romero, *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX* (Bogotá: ICANH, 2017), 247-306.

38 “Libreto programa *Antología Radial de Colombia*”, f. 12. Mayúsculas en el original.

39 Santamaría-Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros*, 71-82; Jaime Cortés Polanía, “Emilio Murillo, Gruta Simbólica y nacionalismo musical”. *Revista Credencial Historia* n.º 120 (1999).

y programa muestra dos aspectos importantes. Por una parte, la necesidad de retroalimentación de la *Antología*. Por otra, que aquello que se puede denominar el “canon de la música nacional” estaba lejos de constituir una entidad estable y con contornos por completo definidos. Esta situación ocurrió, por ejemplo, en las emisiones del 18 y 19 de agosto de 1952:

“En nuestra búsqueda de aquellos aires folklóricos colombianos de mayor aceptación, tropezamos a veces con música cuyo autor se desconoce [...] Hoy, por ejemplo, incluimos en programa un alegre y muy popular pasillo, titulado CHAFLÁN [...] Si alguno de nuestros amigos sabe el nombre del autor, mucho sabríamos agradecerle nos comunicara [...]”⁴⁰.

“Y en nuestro deseo de incluir en la antología de la música popular de Colombia aquellas páginas tradicionales que se oyen con verdadero agrado, pero cuyo autor permanece en el anonimato, tal vez por involuntario olvido, ofrecemos a ustedes hoy el pasillo PASCUAS [...] Hacemos como siempre la petición a nuestro público de avisarnos si saben el nombre del autor [...]”⁴¹.

Aunque en las cartas no figuran las respuestas precisas de los oyentes, los nombres sí fueron ubicados con su ayuda. Las notas marginales de los libretos apuntan a lápiz el nombre de los autores: para *Chaflán*, el de Benjamín Romero, y para *Pascuas*, el de Víctor “Chato” Romero. Es posible que con este tipo de contactos el programa hubiera querido generar expectativa, pero también parecía haber existido una voluntad sincera de perfeccionar el inventario musical de la nacionalidad. Los conocimientos de los oyentes fueron puestos a prueba incluso con temas cuyo autor y título no se conocían. En el programa del 15 de septiembre de 1952, el locutor anunció: “[...] y ahora comienza la *Antología Musical de Colombia*, con un alegre y rítmico pasillo que interpreta Oriol Rangel. No conocemos el nombre ni el autor de este pasillo; por lo tanto, rogamos a nuestros amigos que, si alguno sabe su título y autor, nos lo comunique a la mayor brevedad... ¡y gracias!”⁴². El pasillo en cuestión resultó siendo *Cachipay*, de Emilio Murillo, según la correspondiente nota al margen.

Antes de pasar a analizar con mayor detenimiento las interacciones con los oyentes, conviene exponer una variación importante consignada en estos libretos. En la *Antología*, como ocurrió en otros programas radiales de la época, los intereses comerciales respaldaron las iniciativas artísticas. Desde diciembre de 1952, el programa de Oriol Rangel tuvo como patrocinador a la tradicional librería y papelería bogotana Santa Teresita. La presentación del programa incluyó, entonces, cuñas de apertura y despedida sin alterar la extensión del programa. En la cuña de despedida, el locutor promocionaba productos de este establecimiento⁴³. Como compensación, la apertura/reclamo que abría el programa tuvo que reducirse, pero el cariz folclorista y nacionalista de la

40 “Libreto programa *Antología Musical de Colombia*”, Bogotá, 18 de agosto de 1952, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 12. Mayúsculas en el original.

41 “Libreto programa *Antología Musical de Colombia*”, Bogotá, 19 de agosto 19 de 1952, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 13. Mayúsculas en el original.

42 “Libreto programa *Antología Musical de Colombia*”, Bogotá, 15 de septiembre de 1952, AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 36.

43 “Libreto programa *Antología Musical de Colombia*”, Bogotá, 19 de diciembre de 1952, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 2, f. 101.

presentación inicial fue reafirmado: con el patrocinio de la librería y papelería Santa Teresita, la *Antología* era un “desfile de los más caracterizados valores de nuestro folklore”⁴⁴.

¿Cómo fue, de manera precisa, la interacción de la *Antología* con sus oyentes en torno a la apreciación de una “música nacional”? En principio, debe subrayarse que la *Antología* era un programa de “música viva”, cuya credibilidad descansó en el prestigio de Oriol Rangel al piano. Por tanto, la *reproductibilidad* de la “música nacional” estaba limitada. Los oyentes sólo podían escuchar una interpretación determinada por una única vez. La cualidad *aurática* de las interpretaciones al piano de Rangel —su carácter único e irreplicable en cuanto a las condiciones técnicas y disposición especial del pianista en una sesión específica— se conservó hasta cierto punto en la *Antología*⁴⁵. Ello motivó a algunos oyentes para que valoraran determinadas interpretaciones, solicitaran nuevas interpretaciones de temas ya transmitidos o sugirieran al maestro perpetuar su labor en discos grabados. En mensaje del 11 de febrero de 1953, enviado desde Buga (Valle del Cauca), la señora Noemy Villas Villafañe, estudiante ella misma de piano, elogió las calidades artísticas de Rangel: “Permítame decirle que esos programas ofrecen para mi motivo de verdadero deleite y cuanto más los escucho, más aprecio sus dotes de verdadero artista. Además, noto el empeño de la Emisora y de Ud. por difundir nuestra música, cosa que se logra con creces siendo Ud. el ejecutante [...]”⁴⁶. No sólo los radioescuchas con formación musical hicieron estos comentarios. La señora Lucila Huertas Vega, de Zipaquirá (Cundinamarca), felicitó el 10 de abril a Rangel “[...] por sus magníficas interpretaciones, tanto como pianista, compositor y gran artista; pues ha de saber que soy su asidua admiradora”⁴⁷.

Por otra parte, no fueron pocas las peticiones de repetición de una interpretación. Por ejemplo, desde Ocaña (Norte de Santander), el 30 de junio Luis Alberto Gómez manifestó que “[...] habiendo oído el programa de mediodía en mi casa el pasillo Brisas del Pamplonita [de Elías M. Soto], me pareció sumamente bien, y por lo tanto le pido si tiene a bien complacerme con el mismo, en el programa de una y cuarto a una y media [...]”⁴⁸. Más contundentes fueron las peticiones para grabar las interpretaciones de Rangel en discos. Estas permiten intuir que había una demanda creciente por ese tipo de grabaciones, cuya disponibilidad seguramente no estuvo tan extendida. Al respecto, desde Cali (Valle del Cauca), el 21 de mayo de 1953, la señora Olga Arango Vives expresó a Rangel que “para todos los amantes de nuestra música sería una verdadera satisfacción que usted grabara en discos sus inigualables interpretaciones”⁴⁹. La modalidad fundamental de interacción con la *Antología* fue, entonces, a través de las peticiones musicales. En sus cartas, los oyentes solicitaban a Rangel sus temas favoritos y estimulaban con felicitaciones la labor diaria del artista. Las fórmulas de cortesía concedían a Rangel el título de “maestro” y hasta de “profesor”.

44 “Libreto programa *Antología Musical de Colombia*”, f. 101.

45 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, traducido por Jesús Aguirre (Buenos Aires: Taurus, 1989), 15-55.

46 “Noemy Villas Villafañe a Oriol Rangel”, Buga, 11 de febrero, 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 5.

47 “Lucía Huertas Vega a Oriol Rangel”, Zipaquirá, 10 de abril de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, ff. 24-25.

48 “Luis Alberto Gómez a *Antología Musical de Colombia*”, Ocaña, 30 de junio de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 57, 1953.

49 “Olga Arango Vives a Oriol Rangel”, Cali, 21 de mayo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 39.

Muchos radioescuchas estimaban que el músico pamplonés estaba realizando una labor didáctica, cuando no una verdadera campaña por los valores musicales colombianos. El mensaje de Julia María Rivera Ospina, enviado desde Cali el 16 de junio, sintetiza el tono de la mayoría de estas solicitudes musicales:

“Admirado y estimado profesor:

Hace días vengo sintonizando desde estas lejanas tierras el maravilloso programa que patrocina la *Librería Santa Teresita* y del cual es Ud. su único ejecutante [...] Ahora mi admiración se agranda ya que a su maravillosa ejecución se une hoy el sabor terrígeno de nuestra amada patria; así iremos conociendo a través del espacio nuestros músicos e iremos aprendiendo cada día algo nuevo de nuestra tierra [...] Si acaso [hubiera] algún tiempo en el programa quisiera que me complaciera con los pasillos:

A mis colegas de Víctor Guerrero

Coqueteos de Fulgencio García

Tinterillo de Milciades Garavito⁵⁰.

La labor de difusión musical nacionalista en la *Antología* fue tema fundamental para los oyentes. Pero este nacionalismo musical era romántico, cuando no melancólico y escasamente triunfalista. Las interpretaciones de Rangel, en el sentir de muchos radioescuchas, remitían a un pasado musical mucho mejor que el presente, perturbado por los géneros musicales recientes. Diego Montoya, en su epístola del 30 de enero de 1953, firmada en Tunja, manifestó dicha desconfianza por las novedades musicales:

“El que escribe estas cuatro letras es un entusiasta y aun ejecuta algo de la bandola de aquella nuestra música nacional de hace varios años, pues es incambiable por *estos mortificantes ruidos de panderetas que ahora dizque están de moda* [...]. Conozco mucha música de aquellos grandes maestros que jamás morirán en nuestros corazones, Morales Pino, Murillo, Calvo, el chisgo Fulgencio García, Acevedo Bernal, Chávez Pinzón [...] Si le fuere posible pasar en el piano algunas [piezas] de estos inmortales, como los pasillos *Pierrot, Margaritas, Sideral, Loco Carnaval, Santander, Sagal, Joyeles* e infinidad de obras bellas en la música nacional que estos geniales dejaron⁵¹.

Es muy importante destacar no únicamente la expresión de rechazo que este oyente manifiesta frente a las músicas de moda (que tampoco conviene exagerar). También hay que recalcar esa idea de una “música nacional” compuesta por un linaje de compositores y un cúmulo de obras asociadas a los géneros andinos. Es decir, una tradición cuyas fuentes de autenticidad parecían hallarse en el pasado. A este respecto, otros seguidores de la *Antología* fueron más exigentes: propusieron que el programa de Rangel se constituyera como parte de una campaña para recuperar y estimular la música colombiana. Desde Manizales, el 4 de septiembre de 1953, el radioescucha A. E. Vejarano, señalaba la falta de patrocinio de la industria y el comercio colombianos y pedía el concurso del Estado para ampliar el alcance de programas como la *Antología*:

50 “Julia María Rivera Ospina a Oriol Rangel”, Cali, 16 de junio de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 48. Cursivas del autor.

51 “Diego Mayorga a Oriol Rangel”, Tunja, 30 de enero de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 2. Cursivas del autor.

[...] Es verdaderamente lamentable que en nuestra muy querida tierra colombiana no haya una sola empresa comercial o industrial que auspicie programas de esta índole tan gratos, amenos, ¿y por qué no decirlo?, añoradores [sic]. A hora tan propicia darse el ya exótico placer de escuchar a Fulgencio García, Alberto Urdaneta, Jerónimo Velasco, Morales Pino, Aurelio Lucena, Alberto Castilla y al mismo Rangel, para no citar sino a unos pocos, es hoy un lujo inaccesible, por ausencia de materia. La campaña colombianista que por sí sola adelanta este programa es de un valor incalculable. Son miles las personas que, a estas horas del siglo XX, solamente sintonizamos su Emisora para oír el programa y por el esfuerzo que representa es por lo que más lo felicito. Música colombiana de esa es la que Colombia debe difundir en las escuelas y colegios. Su programa debía [sic] imponerlo el Ministerio de Educación. Lástima grande que no sea verdad tanta belleza”⁵².

Por su parte, desde Tunja, el 20 de agosto, el radio escucha Alfredo Márquez y Márquez usó incluso epítetos raciales en sus expresiones de apoyo a la “música nacional”:

“Por el cálido conducto suyo [la carta iba dirigida al director de Nueva Granada], me permito rendirle un cálido saludo de felicitación al Gran Maestro Oriol Rangel, por los grandiosos programas que a diario presenta la Radiodifusora que Ud. dignamente dirige como estímulo a nuestra música nacional, casi olvidada por el contagio de la *música negra*. Es verdaderamente grato, sensitivo y exquisito oír nuestra música autóctona, que esa sí llega y conmueve las fibras del alma. Ya era tiempo que se formara una verdadera cruzada en pro de nuestro Folklore Nacional”⁵³.

Este mensaje permite inferir que algunos radioescuchas tenían conciencia de las jerarquías raciales y regionales asignadas a ciertos géneros musicales, y que sólo un grupo exclusivo de estos debía corresponder a la auténtica música nacional. Sobre todo, interesa resaltar que había oyentes que se percataban de que estaba ocurriendo un cambio musical, el cual estaba desestabilizando la equivalencia entre los géneros andinos populares y la “música nacional”.

El programa radial de Rangel inspiró hondos sentimientos nacionalistas, y estos también produjeron dinámicas creativas entre sus radioescuchas y no únicamente actitudes reaccionarias. Los propios radioescuchas acudieron a partituras para reforzar sus solicitudes musicales a Rangel en plan de cooperación con el programa. Álvaro Rabal C., de Buga (Valle del Cauca), hizo el 19 de marzo de 1953 una petición de este tipo: “En el libro *Aires Nacionales Neo-Granadinos* está el bambuco titulado *El Bambuco* de Manuel M. Párraga, el cual quisiera oír ejecutado al piano por sus manos maestras, por tanto si Ud. tiene la partitura le agradecería lo tocara en una de sus audiciones, si no la tiene hágamelos saber para copiarlo y mandárselo [sic]. También le agradecería que tocara el pasillo *Margarita*, tema de sus audiciones; los pasillos *Irradiación*, *Chispazos*, y *Esfinges* de nuestro paisano Manuel Salazar”⁵⁴.

La petición tiene una imprecisión que resalta las inseguridades sobre el canon de la “música nacional”. La obra solicitada de Manuel María Párraga no estaba en un libro: era en realidad *El*

52 “A. E. Vejarano A. a Oriol Rangel”, Manizales, 4 de septiembre de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 79.

53 “Alfredo Márquez y Márquez a Nueva Granada”, Tunja, 20 de agosto de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 74. Cursivas del autor.

54 “Álvaro Rabal C. a Oriol Rangel”, Buga, 19 de marzo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 17. Cursivas del autor.

Bambuco, aires musicales neogranadinos variados, Op. 14 (1859), considerada como una de las primeras piezas de la “música nacional” andina compuesta por un autor académico que recogió ritmos vernáculos para verterlos en los moldes de la tradición musical occidental y los gustos urbanos decimonónicos⁵⁵. Esa circulación de partituras fue una forma de interacción con la *Antología* algo más restringida, pero aliviaba las limitaciones de la reproductibilidad de la radio en vivo. Para los oyentes que tenían conocimientos musicales, la partitura posibilitaba reproducir una pieza escuchada en la *Antología*. Desde Pasto (Nariño), el 8 de enero de 1953, el mensaje de los hermanos Arteaga Sarasti, empleados de la filial del Banco Comercial Antioqueño, propuso un intercambio de piezas y sus partituras:

“Complacidos escuchamos diariamente el espacio que dedica a nuestra música colombiana. Nos place felicitarlo efusivamente y a la vez suplicarle se digne facilitarnos el bambuco que tocó hoy cuyo nombre es *El Sotareño* [de Francisco Eduardo Diago]; no alcanzamos a oír el autor, pero Ud. lo debe tener muy en cuenta. Le prometemos retornar una bonita pieza de nuestro compositor Alberto Montezuma Hurtado y le quedaremos siempre agradecidos”⁵⁶.

Desde la misma ciudad, el 6 de marzo de 1953, la señora Alicia Arteaga prometió a Rangel enviarle dos partituras obsequiadas a ella por el compositor Luis E. Nieto. A cambio, un ruego musical: incluir en la *Antología* la danza de Luis A. Calvo *Malvaloca* y el bambuco *El parrandista* de Peregrino Galindo⁵⁷.

La *Antología* también activó la cooperación entre los propios músicos a través de la circulación de partituras. Un par de días antes, el 4 de marzo, desde Medellín, el señor Conrado Cortés agradeció a Rangel sus atenciones durante su reciente estadía en Bogotá y le informó que “de conformidad con su solicitud hablé con el Maestro Carlos Vieco, con Luis Uribe Bueno y con el Maestro Bernal [probablemente, Manuel J. Bernal], quienes se comprometieron a enviarle las partituras de piano”⁵⁸. De la misma manera, los músicos/oyentes del programa confiaban en Rangel y compartieron con generosidad valiosas partituras originales. Al respecto, es de notable interés la carta enviada el 11 de marzo de 1953 desde Pereira por Ricaurte Arias V., músico de la Banda Departamental de Risaralda, quien compartió con Rangel las obras de su padre, el compositor Joaquín Arias C., autor del bambuco *Los sauces* y el pasillo *Amalia*, cuya obra y memoria su hijo quería rehabilitar⁵⁹.

El radioescucha menos especializado, más sencillo en sus solicitudes musicales, también usó las partituras para interactuar con el programa radial. Por ejemplo, la señora Lucila Abello, de Socorro (Santander), ante la negativa de ser complacida con el vals *Corazón de artista* del argentino Juan D’Arienzo, porque Rangel no poseía la partitura —una de las pocas ocasiones en que

55 María Victoria Casas Figueroa, “Música e identidad en los inicios de la República (a propósito de identidades colectivas)”. *Entretartes* n.º 10 (2011): 6-15.

56 “Hermanos Arteaga Sarasti a Oriol Rangel”, Pasto, 8 de enero de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 1. Cursivas del autor.

57 “Alicia Arteaga a Oriol Rangel”, Pasto, 6 de marzo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, ff. 10-11.

58 “Conrado Cortés M. a Oriol Rangel”, Medellín, 4 de marzo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 9.

59 “Ricaurte Arias V. a Oriol Rangel”, Pereira, 11 de marzo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, ff. 13-15. Cursivas del autor.

sobresale el nombre de un compositor extranjero en la documentación—, hizo ella misma, según carta de mayo 28 de 1953 “[...] todas las gestiones posibles para conseguirla y en la fecha, satisfecho este deseo, la estoy adjuntando a la presente para que sea incluida en una de las próximas emisiones del tan gustado programa *Antología Musical de Colombia* [...]”⁶⁰.

Además de las distintas formas de interacción que los oyentes establecieron con la *Antología*, también es posible hacerse una idea de algunos hábitos de escucha de los aficionados a la “música nacional”. Debe recordarse que el particular horario de transmisión de la *Antología* definió en buena medida su integración en la vida cotidiana de los oyentes: la pausa del mediodía llegó a demandar la reunión de las familias para el almuerzo, lo que incidió en el predominio de formas de escucha colectivas, en el seno del hogar, aunque sin excluir espacios más públicos. Esto no descarta hábitos de escucha individualistas, pero los costos de los radiorreceptores pudieron limitar esta modalidad. La escucha en familia permitió que los niños disfrutaran de la *Antología*. Una carta muy expresiva, que muestra la socialización de pequeños radioescuchas en los valores musicales nacionalistas del programa, la envié desde Bucaramanga (Santander), el 5 de agosto de 1953, la niña Inés Peña:

“Estimado maestro;

Todos los días oigo con mucho placer sus programas de Música Nacional; es una verdadera y meritoria lavór la que Ud. hace por la Cultura Patria.

Junto con mis Padres y mis hermanitas pasamos ratos agradables al compás de tan majistrales y bien sentidas ejecuciones.

Deseo oír el pasillo *Las Margaritas*, espero meconplasca en el próximo programa [sic]

P.D. Tengo 7 años”⁶¹.

Es probable que la niña Inés Peña haya recibido ayuda para redactar la carta. Empero, esta permite apreciar la temprana inmersión en las nociones de “cultura patria” y “música nacional”, incorporadas a la práctica socializadora y placentera de la escucha radial en familia. Los hábitos de escucha hogareños podían tomar también un cariz más público. Dadas las limitaciones en el acceso a los radiorreceptores, los vecinos de algunas localidades llegaron a reunirse en torno al único aparato disponible en una población para disfrutar de la *Antología*.

Esto lo manifestó el señor Luis Ernesto Martínez desde Paimé (Cundinamarca), en su epístola del 10 de abril a Nueva Granada: “[...] Me permito dirigirme a Ud. en unión de varias personas de este Municipio que a diario escuchan el gran Programa que Ud. dirige con la colaboración del Grandioso Maestro ORIOL RANGEL Artista del Piano, con el de felicitarlo ya que en este Municipio solo existe un solo Radio Portátil por no haber luz eléctrica y todos los días a la una y cuarto de la tarde mi casa se encuentra visitada por varias personas para escuchar tan magnífico programa [sic]”⁶². Las solicitudes en las que alguien pide piezas en nombre de terceros no son raras en los mensajes a la *Antología*, y su razón pudo estar relacionada con esta escucha colectiva. No obstante,

60 “Lucila Abello A. a Oriol Rangel”, Socorro, 28 de mayo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 43. Cursivas del autor.

61 “Inés Peña D. a Oriol Rangel”, Bucaramanga, 5 de agosto de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 78. Cursivas del autor.

62 “Luis Ernesto Martínez a la dirección de *Antología Musical de Colombia*”, Paimé, 4 de septiembre de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 78. Mayúsculas en el original.

no puede descartarse que quien escribió por familiares, amigos o vecinos también suplió algún vacío en la alfabetización de sus congéneres.

En lugares que exigieron alguna forma de concentración de personas, como los cuarteles militares, la *Antología* la escucharon muchas personas, en forma independiente al número de radios disponibles. Desde el Batallón de Infantería No. 15 Santander del Ejército Nacional, ubicado en Cúcuta (Norte de Santander), el señor Mario Guerrero Otálora, amigo de la infancia de Rangel (con graduación militar no especificada), envió un mensaje el 23 de mayo describiendo la escucha del programa entre sus compañeros de armas: “En este Batallón te oímos más de 500 hombres en los 22 radioreceptores con que contamos. Esa música llena de delicia hace cambiar la violencia de la milicia en suave bienestar”⁶³.

Además, la *Antología* logró activar remembranzas musicales nutridas por la idea central del programa, la de componer un álbum musical del sentir nacional. Fue frecuente que los oyentes para justificar una solicitud recurrieran a reminiscencias personales. Un tema escuchado en una sesión, por ejemplo, podía hacer recordar otro: “A propósito del viejo pasillo que usted ejecutara hoy con tanta maestría [...] viene a mi memoria otro pasillo del maestro Emilio Murillo, también muy viejo, pero muy lindo [...], titulado LUCERO, y desearía pedirle el favor de regalarnos con la ejecución de esa pieza, a mí y a mi familia [...]”⁶⁴. Con esta observación no se pretende recaer en el psicologismo o abusar de la noción de “memoria”. Pero sí enfatizar que los radioescuchas también participaron desde su subjetividad en la recreación de los géneros difundidos por la *Antología Musical de Colombia*.

Conclusión

El programa radial *Antología Musical de Colombia* de Oriol Rangel permite explorar un conjunto de confluencias e interacciones históricas en torno a la preocupación de su audiencia por la “música nacional”, identificada idealmente con los géneros populares andinos. Si bien el tema no era nuevo, la socialización de opiniones sobre los valores estéticos y nacionalistas de la música popular colombiana por parte de un público radial no especializado fue potenciada por los medios de comunicación de masas y las industrias culturales, especialmente la radio comercial y el disco grabado nacional. Lo anterior no quiere decir que esas relaciones mediáticas fueran transparentes; antes bien, estuvieron plagadas de las fragmentaciones y paradojas propias de la vida sociopolítica y cultural de Colombia de mediados del siglo XX.

La noción misma de una colección o un canon de la “música nacional” es una muestra de ello. Pese a que radioescuchas y especialistas confiaban en la consistencia de esa tradición, esta estaba llena de vacíos e indefiniciones. Y aunque un programa como la *Antología* fue una plataforma para discutir sobre las imprecisiones, los propios medios radiales y discográficos que difundían los géneros andinos erosionaban su correspondencia con lo “nacional” al popularizar simultáneamente músicas globales y géneros tropicales. Por otra parte, la existencia misma de las cartas dirigidas a Oriol Rangel se inscribe en una suerte de contradicción histórica: la constitución de una

63 “Mario Guerrero Otálora a Oriol Rangel”, Cúcuta, 25 de mayo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 41.

64 “Lola de Chadid a Oriol Rangel”, Sincelejo, 30 de mayo de 1953, en AGN, *Ministerio de Cultura*, caja 9, carpeta 1, f. 45. Mayúsculas en el original.

comunidad de oyentes no eruditos, que expresaron su opinión con cierta libertad y hasta creatividad sobre un tema muy específico de los vínculos nacionales, en medio de los cierres democráticos, la violencia política y las divisiones regionales, raciales y de clase de la época. Puede añadirse una capa adicional de complejidad: las cartas dirigidas a la *Antología* supusieron una expresividad social con rasgos modernos —de una opinión pública, abierta, con canales de retroalimentación— sobre un tema que como la “música nacional” fue comentado en tono nostálgico, aprensivo sobre su futuro, cuando no teñido de reaccionarismo.

Por último, la *Antología* y sus radioescuchas permiten apreciar los tenues límites entre la “alta cultura” y la “cultura popular”. La investigación histórica ha señalado la artificialidad de estas nociones por sus límites arbitrarios y su relación con juicios sociológicos espontáneos mediante los cuales intelectuales y dirigentes han proyectado en los grupos “populares” la personificación de expresiones primordiales de la cultura, muchas veces asumiendo actitudes paternalistas⁶⁵. Los radioescuchas de la *Antología* percibieron las interpretaciones de Rangel como algo propio y entrañable, y no como mera imposición de los políticos del centro del país, la radio comercial, la industria discográfica o el comentario erudito. Hasta cierto punto, en la figura del propio Rangel se disolvieron esos límites: fue un músico de formación académica, intérprete e investigador de una “música nacional” de raigambres andinas y populares, y un difusor radial que con la *Antología* hizo porosos los límites entre el conocimiento musical especializado y la opinión de sus radioescuchas.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos:

1. Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia. Fondo *Ministerio de Cultura*.

Publicaciones periódicas:

2. *Boletín de Programas*. Bogotá, 1952, 1954.
3. *Candilejas. Revista semanal de radio, televisión, teatro, cine y espectáculo en general*. Bogotá, 1956.
4. *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, 1947, 1951, 1953.

Documentación primaria impresa:

5. Áñez, Jorge. *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Bogotá: Ediciones Mundial, 1970 [1951].

Fuentes secundarias

6. Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983 [1970].

65 Roger Chartier, “Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscrits* n.º 12 (1994): 43-62.

7. 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.
8. Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, traducido por Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989, 15-55.
9. Braun, Herbert. *Mataron a Gaitán. Vida pública y violencia urbana en Colombia*. Bogotá: Punto de Lectura, 2013.
10. Casas Figueroa, María Victoria. “Música e identidad en los inicios de la República (a propósito de identidades colectivas)”. *Entreartes* n.º 10 (2011): 6-15.
11. Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
12. Chartier, Roger. “Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscripts* n.º 12 (1994): 43-62.
13. Cortés Polanía, Jaime. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Unibiblos, 2004.
14. Cortés Polanía, Jaime. “Emilio Murillo, Gruta Simbólica y nacionalismo musical”. *Revista Credencial Historia* n.º 12 (1999).
15. Huttunen, Matti. “The Historical Justification of Music”. *Philosophy of Music Education Review* 16, n.º 1 (2008): 3-19.
16. “La obra de los Compositores Centenaristas: de las partituras manuscritas e impresas a lo digital”. *Biblioteca Nacional de Colombia*, <<http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/la-obra-de-los-compositores-centenaristas-de-las-partituras-manuscritas-e-impresas-lo>>
17. “La voz de la radio”. *Palos y voces. Una mirada hacia la música andina colombiana*, <<https://palosyvoces.wordpress.com/2011/10/03/la-voz-de-la-radio/>>.
18. Marulanda Morales, Octavio. “Homenaje a Oriol Rangel, 1916-1977”. En *Lecturas de música colombiana*, volumen I, compilado por Octavio Marulanda Morales. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1989, 85-103.
19. Múnera Alfonso. *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta, 2005.
20. Ochoa Gautier, Ana María. “Tradición, género y nación en el Bambuco”. *A contratiempo* n.º 9 (1997): 35-44.
21. Ospina Romero, Sergio. *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana del siglo XX*. Bogotá: ICANH, 2017.
22. Pareja, Reynaldo. *Historia de la radio en Colombia: 1929-1980*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social, 1984.
23. Pérez Ángel, Gustavo y Nelson Castellanos. *La radio del Tercer Milenio*. Bogotá: Caracol Radio, 1998.
24. Rendón Marín, Héctor. *De Liras y Cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
25. Restrepo Duque, Hernán. *Lo que cuentan las canciones. Crónica Musical*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1971.
26. Sánchez Collins, Camilo. *RCN Radio: protagonista de una historia, la historia de la radio*. Bogotá: RCN Radio, 2009.
27. Santamaría-Delgado, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

28. Téllez B., Hernando. *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*. Medellín: Editorial Bedout, 1974.
29. “Trazos de la vida y obra musical de Oriol Rangel”. *Señal Memoria*, <<http://www.senalmemoria.co/articulos/trazos-de-la-vida-y-obra-musical-de-oriol-rangel>>.
30. Wade, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.



Hernando Andrés Pulido Londoño

Candidato a Doctor en Historia por la Universidad de los Andes (Colombia). Antropólogo y Magíster en Historia por la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del grupo de investigación *Antropología e Historia de la Antropología en América Latina* (AHAAL), (Categoría C en Colciencias). Entre sus últimas publicaciones se destacan los artículos: “Políticas culturales: la producción historiográfica sobre América Latina en la primera mitad del siglo XX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 44, n.º 1 (2017): 363-391, y “Antropología de la gente negra en la década de los setenta: Nina S. de Friedemann en la *Revista Colombiana de Antropología*”. *Revista Colombiana de Antropología* 50, n.º 1 (2014): 139-155.