

Análisis de correspondencias entre música y texto en el libro *Canciones y recuerdos*, de Jorge Añez: en busca del tópico de la melancolía andina en la música colombiana

Correspondence analysis between music and text in Jorge Añez' *Canciones y recuerdos*: in the search for the topic of Andean melancholy in Colombian music

*Por: Oscar Hernández Salgar
Docente Pontificia Universidad Javeriana*

The notion that music analysis should prove a useful tool for the discovery of the origins of our emotional responses to music will, no doubt, seem novel. And yet, inasmuch as analysis is concerned with how musical works achieve their ends, it cannot be that music, emotion and analysis are ever very far apart¹.

Resumen

Este artículo explora la posibilidad de usar métodos estadísticos en estudios de semiótica musical, teniendo en cuenta que los estudios que relacionan música y emoción desde la psicología de la música no son adecuados para dar cuenta de procesos de significación musical desde una perspectiva histórica. El texto se centra en la construcción de la correlación entre ciertas piezas de música andina colombiana urbana y la idea de *melancolía*, entre las décadas de 1890 y 1930, bajo la hipótesis general de que el sonido musical pudo haber jugado un papel en la producción de subjetividades que marcaron en el tránsito hacia el capitalismo industrial en Colombia. Para tener una idea del peso de esta correlación, se hizo un análisis de correspondencia múltiple (ACM) entre elementos musicales y textuales en las veintisiete canciones transcritas en el libro *Canciones y recuerdos* de Jorge Añez (1951). Dicho análisis muestra relaciones indéxicas entre música y texto que pueden haber configurado un tópico específico de melancolía en la música andina colombiana.

Palabras clave: bambuco, semiótica musical, tópico musical, análisis de correspondencia múltiple, psicología de la música, música y emoción

Abstract

This article explores the possibility of using statistical methods in studies of musical semiotics, given that psychomusicological studies linking music and emotion are not adequate to understand processes of musical signification from a historical perspective. The text focuses on the construction of the correlation between certain pieces of urban Colombian Andean music and the idea of *melancholy*, between 1890 and 1930, under the general hypothesis that the musical sound may have played a role in the production of

¹ Zbikowski, Lawrence. (2011) "Music, Emotion, Analysis". *Music Analysis* 29/i-ii-iii, p. 37.

subjectivities that marked the transition to industrial capitalism in Colombia. To get an idea of the weight of this correlation, a multiple correspondence analysis (MCA) was done between musical and textual elements in the twenty-seven songs transcribed in the book *Canciones y recuerdos* by Jorge Anez (1951). This analysis shows indexical relations between music and text that may have worked as a basis for a specific topic of melancholy in the Colombian Andean music.

Keywords: bambuco, musical semiotics, musical topic, multiple correspondence analysis, psychology of music, music and emotion

Introducción

La significación musical ha sido desde mediados del siglo XX un objeto de estudio central para diferentes disciplinas. Algunas, como la musicología, la teoría musical y la semiótica musical ponen el acento en el análisis del material sonoro.² Otras, como la psicología de la música y las ciencias de la cognición musical, ponen el peso del análisis en el oyente, sus reacciones y manifestaciones verbales³. Otras más, como la sociología de la música, se han centrado en los usos de la música para estudiar su dimensión social.⁴

Dentro de este enorme campo de investigación, los métodos cuantitativos han sido usados principalmente para sistematizar la información recogida en pruebas experimentales de percepción y cognición, o para la sistematización e interpretación de encuestas. La escogencia de los métodos cuantitativos en estos casos, obedece a que en disciplinas como la

² Tarasti, Eero (1994) *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press; Nattiez, Jean Jacques (1990) *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press; Meyer, Leonard (2001) *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza; Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press; Huron, David (2007) *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press

³ Juslin, Patrick (2005) "De la imitación a la catarsis: expresión, percepción e inducción de emoción en la música". Traducción inédita de Julián Céspedes del texto incluido en Miell, McDonald y Hargreaves (eds.) *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press; Krumhansl, Carol (2002) "Music: A Link between Cognition and Emotion". *Current Directions in Psychological Science* 11/2. pp. 45-50; Sloboda, John (2003) *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University

⁴ DeNora, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press; Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press; Frith, Simon (1996) "Music and identity". En: *Questions of cultural identity*. eds. Stuart Hall, Paul Du Gay. Londres: Sage Publications; Tagg, P. y Clarida, R. (2003) *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press. Una discusión más detallada sobre estas tres vertientes en los estudios de significación musical se puede encontrar en Hernández, Oscar (2012) "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". *Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas* Pontificia Universidad Javeriana 7/1, pp 39-77.

sociología y la psicología de la música se privilegian las observaciones empíricas de relaciones entre estructuras sonoras y respuestas subjetivas, monitoreadas a través de las reacciones fisiológicas o las elaboraciones verbales de los oyentes.

Estos estudios tienen la limitación de que nunca es posible aislar totalmente la audición musical de su contexto cultural o de sus condicionamientos históricos. Por esta razón los métodos experimentales de la psicología de la música no son muy adecuados para estudiar relaciones entre música y emoción en prácticas musicales y sonoras distantes en el pasado.

Por otro lado, los estudios que se centran en la significación musical desde un enfoque hermenéutico, como los de la semiótica musical estructuralista o la teoría de la música, prestan más atención a las relaciones estructurales (sintácticas) al interior del material sonoro. En estos casos, la metodología preferida es el análisis musical y el objetivo es estudiar la coherencia narrativa de los materiales. La principal limitación de este tipo de análisis para el estudio de la significación musical, es que con frecuencia asume un oyente universal, ahistórico y abstracto, que respondería de manera similar a las estructuras narrativas planteadas por la música. Por eso en este caso el uso de métodos cuantitativos, no busca dar cuenta de una realidad externa verificable, sino apoyar el proceso interpretativo y la construcción de sentido alrededor del texto musical.

El presente ensayo se inscribe en esta segunda tendencia y busca rastrear la existencia de asociaciones entre las cualidades emocionales de la música y la letra en las veintisiete canciones transcritas en el libro *Canciones y recuerdos*, de Jorge Añez, con el fin de hacer una lectura de las emocionalidades predominantes en la música andina urbana colombiana de las tres primeras décadas del siglo XX.⁵ Aunque se podría hacer un estudio psico-musicológico con oyentes para rastrear dichas asociaciones, este sólo podría dar cuenta de emociones percibidas en la actualidad. Por esta razón, acudiré a un abordaje desde la semiótica musical que me permita aproximarme a la sedimentación de significaciones desde una perspectiva histórica.

Dentro de la semiótica musical, ha cobrado particular relevancia en los últimos años el concepto de *tópico* musical, entendido como una correlación

⁵ Añez, Jorge (1951) *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: Imprenta Nacional. Las canciones transcritas en este libro fueron compuestas y difundidas (algunas de ellas grabadas) antes de 1930.

estable entre estructuras musicales y temas generales de la cultura, que parte de una relación motivada (icónica o indéxica) y se sedimenta con el tiempo convirtiéndose en una convención cultural.⁶ Este concepto plantea varias particularidades ya que no se restringe a relaciones entre signos musicales dentro de una pieza. Por el contrario, el estudio de un tópico implica el análisis de diferentes piezas en diferentes momentos, de manera que se pueda rastrear la sedimentación histórica de correlaciones entre elementos sonoros y elementos extra-musicales. Esto significa que, más allá de las relaciones semióticas, el tópico es un paso hacia una *semántica* musical, que a su vez implica el estudio de prácticas sociales y musicales concretas. Por eso, en palabras de Raymond Monelle, “cada tópico necesita un estudio cultural completo”.⁷

Los métodos cuantitativos no son nada frecuentes en el estudio de la construcción de tópicos musicales. Sin embargo, es posible que algunas técnicas estadísticas usadas para medir el grado de asociación entre variables, permitan construir una medida de la solidez histórica de las relaciones musicales/extra-musicales que dan origen a un tópico musical.

Como se verá más adelante, existe una importante producción discursiva que hace referencia al protagonismo de la melancolía en la música andina colombiana especialmente en el período comprendido entre 1880 y 1950. Este ensayo busca examinar si hay elementos musicales que apoyen dicho protagonismo, a través de un análisis musical-textual apoyado por métodos estadísticos de asociación de variables. En resumen, el ejercicio que se presenta consiste en la construcción de un índice, a partir de un análisis de correspondencia múltiple (ACM), que relacione los elementos musicales teóricamente atribuidos a emociones con *valencia* negativa y bajo nivel de *actividad*, con elementos textuales alusivos a la melancolía.⁸

⁶ Una relación icónica es la que conecta al signo (el representamen) con su objeto por algún tipo de semejanza (un retrato), mientras que una relación indéxica conecta al signo a través de causalidad o de co-ocurrencia (una huella). El tópico se produce cuando unos determinados materiales musicales que inicialmente se parecen a algo o indican algo, se vuelven signos convencionales (símbolos) de ese algo a través de un proceso de sedimentación histórica y cultural. Ratner, Leonard (1980) *Classic Music: Expression, Form, and Style*. London: Schirmer Books, p. 9; Monelle, Raymond (2000) *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, p. 80.

⁷ *Ibíd.* 33

⁸ Los conceptos de *valencia* y *actividad* son ampliamente usados en psicología de la música y en el estudio de emociones en general. El primero hace referencia a la percepción de negatividad o positividad de una emoción, mientras el segundo se refiere al nivel de excitación (*arousal*) implicado en una emoción. La melancolía al igual que la tristeza y, en general, la *disforia*, son emociones con valencia negativa y bajo nivel de actividad. La angustia, el miedo y la ira, por otro lado, son emociones con valencia negativa y alto nivel de actividad.

¿Por qué la melancolía en la música andina colombiana?

Uno de los marcadores de identidad más difundidos en Colombia es la oposición que caracteriza a la gente de la costa Atlántica como alegre y a la gente del interior (especialmente de Bogotá) como introvertida y distante. Además de ser una oposición muy extendida en el sentido común, es interesante observar que, al preguntar por las razones de esta caracterización binaria, las respuestas con frecuencia tienen que ver directa o indirectamente con el cuerpo y con la música.

Peter Wade, en su libro *Música, Raza y Nación* rastrea los orígenes de esta oposición binaria en las décadas de 1930 y 1940, período en el cual la música de la costa adquirió un nuevo ropaje y venció las rígidas barreras de las subjetividades bogotanas.⁹ Wade sugiere que el contraste entre la música de la costa Atlántica y los bambucos y pasillos andinos, sentó las bases para que estos últimos fueran caracterizados progresivamente como música melancólica, seria, fría y aburrida. Esto, claro está, es un estereotipo o lo que R. Barthes llamaría un *mito*.

Pero más allá de la identificación de dicho mito como una representación que no da cuenta de una supuesta realidad objetiva, es importante señalar que: 1) los mitos (como los estereotipos) siempre tienen una base motivada, 2) los estereotipos tienen efectos en los procesos de subjetivación y formación de identidades y 3) la construcción del mito no es el resultado de procesos neutrales, sino que está atravesada por relaciones de poder.¹⁰ En otras palabras, tanto el mito como el estereotipo consisten en la exageración de unos rasgos a costa de otros, en beneficio de una representación que busca producir unas subjetividades funcionales a determinados intereses.

Por otro lado, la oposición mítica *costeño-eufórico/andino-disfórico*, puede haber sido central en procesos de subjetivación que fueron relevantes en el tránsito de una economía agrícola y basada en el modelo de la hacienda, a una sociedad en vías de industrialización. Como lo muestra Santiago Castro-Gómez, para que dicho tránsito hacia el capitalismo industrial en Colombia fuera posible, se requería, antes que unas nuevas relaciones de

⁹ Wade, Peter (2002) *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, p. 139.

¹⁰ Barthes, Roland (2002) *Mitologías*. México, D.F: Siglo XXI Editores, p. 219; Bhabha, Homi (1994) *The other question: stereotype, discrimination and the discourse of colonialism*. London: Routledge, p. 100.

producción, un cambio en los deseos de los futuros trabajadores que les permitiera anhelar el progreso que vendría de la mano de la industria.¹¹ Es decir, se necesitaba que la misma sociedad deseara dejar de ser hispano-católica, rural, provinciana y conservadora, y que deseara ser una sociedad más extrovertida, urbana, alegre, optimista y conectada con el mundo.

Castro-Gómez muestra la producción de este deseo en términos de las mercancías y los estilos de vida. Sin embargo, no explora el papel de la música en la creación de dichos estilos de vida. Por ello, la investigación que adelanto actualmente, titulada "Los mitos de la música nacional: semiosis y noo-política en las músicas populares colombianas", parte de la hipótesis de que el sonido musical de las músicas populares colombianas que se hicieron masivas en el país entre 1930 y 1960, cumplió un papel relevante en la formación de las nuevas subjetividades requeridas por el capitalismo industrial. El mecanismo habría consistido en apuntalar, a través del sonido musical, la oposición entre una emocionalidad disfórica atribuida al "provincialismo y el peso de la influencia eclesiástica"¹² en el interior del país, y una emocionalidad positiva, alegre y optimista, atribuida al cosmopolitismo de la costa Atlántica y su música.

Como se dijo en la introducción, desde el momento presente es muy difícil indagar por la percepción musical de la gente que protagonizó este cambio social haciendo uso de metodologías cuantitativas. Por otro lado, uno de los puntos de partida para dicha investigación es que los mecanismos de producción de deseo a través de la música pasan en gran medida por la comunicación no verbal, y esto hace que no siempre ocurran de manera consciente. Frente a esto, existe la alternativa de concentrar el estudio en la construcción cultural de tópicos musicales es decir, en cómo a través de la difusión masiva y de los discursos predominantes sobre la música históricamente se fueron sedimentando correlaciones entre unos materiales musicales y unas representaciones de sujetos, hasta convertirse en convenciones aceptadas en la segunda mitad del siglo XX.

Dentro de este marco general, el objetivo de este texto es observar si la representación estereotipada de lo andino como melancólico, se ancla (se motiva) en relaciones semióticas entre música y texto, dando lugar a un proceso de convencionalización. Cabe resaltar que la idea de la melancolía es un tema recurrente en los discursos sobre música andina colombiana. En el *Diccionario folclórico de Colombia*, Harry Davidson identifica catorce fuentes de finales del siglo XIX y principios del XX que hacen referencia

¹¹ Castro-Gómez, Santiago (2009). *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

¹² Wade, Peter, op. cit. p. 139

explícita a la melancolía en el bambuco.¹³ De la misma forma, algunos de los textos más influyentes sobre esta música escritos en dicho período, como el ensayo *El bambuco* de José María Samper de 1868 o el poema del mismo nombre de Rafael Pombo publicado en 1872, hacen alusiones recurrentes al carácter simultáneamente melancólico y gozoso de este género. Sin embargo, aparte de estos textos – que no son de corte académico y están cargados de un nacionalismo romántico exacerbado – no existen trabajos que analicen en detalle el material musical de este repertorio en relación con las letras de las canciones, que son, en últimas, el elemento discursivo más estrechamente relacionado con el material musical.

Ahora bien, una dificultad metodológica para este estudio consiste en que no es posible tener una idea de cuántos bambucos y pasillos circularon masivamente con anterioridad a 1930, y tampoco es posible atribuir a cada canción un peso específico que de cuenta de su impacto en la construcción social del significado melancólico de la música andina colombiana. Por estas razones sólo es posible hacer un análisis descriptivo y correlacional (entre música y texto) de conjuntos delimitados de piezas que eventualmente permitan hacer una comparación a través del tiempo. La escogencia del texto *Canciones y recuerdos* obedece, no sólo a su reconocida influencia en la construcción discursiva del género bambuco, sus supuestos orígenes y su significación social, sino también a que las canciones allí transcritas han sido tomadas como referentes obligados por muchos de los músicos que grabaron canciones de música andina para su difusión masiva en la segunda mitad del siglo XX.

Definición de variables

Dentro de una enorme cantidad de canciones que se mencionan en el libro de Añez, hay veintisiete que aparecen transcritas en notación occidental tradicional, con información básica: la melodía principal, el texto y algunos datos adicionales como el nombre del compositor, el autor de la letra, el género y el año aproximado de composición. En ninguno de los casos se incluye un cifrado que de cuenta de la armonía. Sin embargo a partir del

¹³ Davidson, Harry (1969) *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. Tomo I. Bogotá: Banco de la República, pp. 95-99.

diseño melódico es posible inferir la progresión básica del acompañamiento y la presencia de modulaciones o algunas dominantes secundarias.¹⁴

Teniendo en cuenta la naturaleza del material, no es posible incluir en el análisis elementos performativos, que no aparecen en estas partituras, pero que sí podrían ser relevantes para la construcción de un tópico de melancolía, como el timbre de las voces, la orquestación o los cambios de tempo no transcritos. Dado que varias de estas canciones han sido grabadas y difundidas masivamente, en algunos casos puntuales sería posible hacer comentarios específicos sobre las diferentes versiones existentes. Sin embargo, el análisis que aquí se presenta, gira alrededor de elementos identificables en las partituras, tal como aparecen en el libro de Añez, esto con el fin de hacer un estudio que abarque la totalidad de la selección.

A continuación haré una breve consideración sobre cada uno de los elementos transcritos que, desde la teoría podrían ser relevantes en la asociación con emociones de valencia negativa y bajo nivel de actividad y que, por ende podrían ser operacionalizados como variables de un análisis cuantitativo:

Tonalidad: La totalidad de las canciones incluidas funcionan dentro del sistema tonal mayor/menor de la tradición occidental. En nuestro entorno cultural es un lugar común decir que las tonalidades mayores son "alegres" y las menores son "tristes". Una generalización así es cuestionable, pero existe evidencia empírica y análisis semióticos que la apoyan. Por un lado, el musicólogo Robert Hatten muestra que en la música artística occidental, la dicotomía menor-mayor aparece sistemáticamente correlacionada con la oposición *trágico-no trágico*, siendo el par menor-trágico el término marcado de esta correlación¹⁵.

Esto quiere decir que no existe nada intrínseco en las tonalidades mayores o menores que permita extraer de ellas una connotación de tristeza o alegría, pero sí existe una marcación que se produce por el contraste entre mayor y menor, y por el mapeo de dicho contraste con la relación trágico-no trágico en un cuerpo extenso de piezas. Por otro lado, Patrick Juslin, desde la psicología de la música, hace un listado de los hallazgos más comunes en la literatura sobre la correlación entre cualidades musicales y emociones discretas. Allí concluye que las tonalidades menores son

¹⁴ Una dominante secundaria es un acorde que produce tensión específica hacia un grado de la tonalidad distinto de la tónica. Normalmente implica la presencia de cromatismos, es decir notas diferentes a las de la escala diatónica en la que se basa la tonalidad.

¹⁵ Hatten, Robert (2004) *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, p. 38.

comúnmente asociadas a emociones con valencia negativa como tristeza, rabia o miedo, mientras las tonalidades mayores se asocian más con emociones con valencia positiva como alegría o ternura.¹⁶

Para efectos de este trabajo se aceptará la hipótesis de que la tonalidad menor puede potenciar emociones con valencia negativa siempre que aparezca correlacionada con otros elementos que también refuercen este tipo de emocionalidad. De esta manera la tonalidad se puede operacionalizar como una variable que asume los siguientes valores: uno (1) para tonalidad menor, cero (0) para tonalidad mayor y dos (2) para canciones que tienen una parte en menor y otra en mayor.

Elementos textuales: Las letras de las canciones son el elemento extra-musical más importante de los que se encuentran en el conjunto de partituras. Como señalan Juslin,¹⁷ Sloboda¹⁸ y Collier¹⁹, entre otros, el lenguaje verbal permite identificar una gama mucho más amplia de emociones específicas que el lenguaje musical. Sin embargo para efectos de este análisis, las emocionalidades encontradas en las letras de las canciones han sido agrupadas para facilitar el ejercicio de asociación con variables musicales. En un análisis preliminar, se encontró que las letras giraban alrededor de cinco temas principales: *melancolía* (5 canciones), *despecho* (8 canciones), *luto* (2 canciones), *amor* (11 canciones) e *ilusión* (1 canción). Pero en el análisis es posible agruparlas en emociones con valencia negativa y actividad baja (melancolía, despecho, luto) y emociones con valencia positiva (amor e ilusión).²⁰ A las primeras se les asigna el valor uno (1) y a las segundas el valor cero (0).

Progresión armónica: aunque en varias de las piezas analizadas se encuentran esquemas armónicos más o menos similares, la variabilidad de elementos no permite definir la progresión armónica como una variable cuantitativa. Sin embargo, la acumulación de tensión en el discurso armónico producido por la presencia de dominantes secundarias, puede ser determinante para la relación entre armonía y texto. En estas canciones se encuentran once dominantes a la dominante, ocho a la subdominante, nueve a la relativa mayor (en tonalidades menores) y una a la supertónica

¹⁶ Juslin, Patrick, op. cit. p. 8.

¹⁷ Op. cit.

¹⁸ Op. cit.

¹⁹ Collier, Geoffrey (2007) "Beyond Valence and Activity in the Emotional Connotations of Music". *Psychology of Music* 35/1 pp. 110-131

²⁰ No deja de ser dicente el hecho de que en este repertorio no aparece un solo texto referido a emociones negativas con alto nivel de actividad, como ira o angustia. Esto facilita la agrupación de los textos con valencia negativa dentro de la categoría de *melancolía*.

(en tonalidad mayor). Para efectos de un análisis cuantitativo, cada dominante secundaria se puede entender como una variable dicotómica de presencia/ausencia con valores uno y cero, respectivamente.²¹ En este ejercicio se excluyó la dominante secundaria al ii por estar presente en sólo uno de los individuos.

Elementos melódicos: Las melodías en general no superan el rango de la octava y muestran predominio de grados conjuntos. Los patrones rítmicos dependen en gran medida del género, así que no ameritan ser analizados como una variable independiente. El único elemento melódico reconocible es el recurrente gesto cadencial $7^5 4^3$.²² Este gesto podría potenciar emociones con valencia negativa ya que consiste en una línea descendente, parte de una sensible que no resuelve, finaliza en síncopa y tampoco resuelve a la tónica en la octava inferior. Esta ausencia de una resolución tonalmente "satisfactoria" en la melodía se podría entender, desde análisis como los de Mark Johnson o Deryck Cooke, como una indicación de debilidad e indefinición²³.

Sin embargo, existe evidencia que muestra que este gesto es una transformación de los giros pentatónicos descendentes en bambucos caucanos de procedencia indígena.²⁴ Por esta razón, no tendría ningún sentido asumir que el gesto es usado intencionalmente como una contradicción de expectativas tonales tradicionales. En todo caso, teniendo en cuenta que el repertorio analizado es urbano y se enmarca dentro de la

²¹ Las dominantes secundarias a la dominante, la subdominante y la relativa mayor, normalmente aparecen claramente sugeridas en la melodía por la presencia de cromatismos o por giros melódicos característicos. Sin embargo, esto no pasa con las dominantes a la relativa menor cuyo uso es más bien opcional pues corresponde con grados diatónicos en la melodía. Es decir, su presencia depende más de la interpretación que del material transcrito. Por esta razón, en el análisis no se incluyeron dominantes al vi.

²² La denominación $7^5 4^3$ hace referencia a grados de la escala. Este gesto aparece reiteradamente en música del suroccidente de Colombia y el norte del Ecuador en géneros tan disímiles como valeses, currulaos, jugas, y bambucos caucanos, pero también aparece más recientemente en música popular de la costa Atlántica. A pesar de su amplia difusión en diferentes músicas populares colombianas no ha sido descrito en la literatura folclorológica o etnomusicológica. Algunas consideraciones sobre la semiosis de este gesto fueron presentadas por el autor en el X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana (IASMP-AI) realizado en Córdoba, Argentina en abril de 2012. La ponencia se tituló "El tónico de la melancolía en la música andina colombiana. Semiosis del gesto cadencial $7^5 4^3$ ".

²³ Johnson, Mark (2007) *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press; Cooke, Deryck (2001) *The Language of Music*. New York: Oxford University Press.

²⁴ Miñana, Carlos (1997) *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura

tradición tonal occidental, se asumirá que el gesto puede potenciar emociones con valencia negativa y bajo nivel de actividad, si aparece correlacionado con otros elementos. Por otro lado, vale la pena señalar que hay una importante diferencia de sonoridad en el gesto $\hat{7}^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$ entre tonalidades mayores y menores, pues en éstas últimas queda enmarcado por un intervalo disonante (5ª aumentada) que puede reforzar la valencia negativa. Por estas razones, la presencia del gesto en tonalidad menor asumirá un valor de uno (1), si aparece en tonalidades mayores asumirá un valor de dos (2), y si no aparece asumirá un valor de cero (0).²⁵

Género. En la colección aparecen 20 bambucos, 5 pasillos, un torbellino y una canción. Para efectos del análisis cuantitativo, los bambucos recibirán el valor de uno (1), y cualquiera de los otros géneros, el valor de cero (0).



Figura 1. Versión simplificada del gesto melódico cadencial $\hat{7}^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$ en La menor

Desarrollo del análisis

Dado que el objetivo de este ejercicio es relacionar los elementos musicales mencionados con el texto de las canciones, el primer paso consistió en hacer una prueba de hipótesis tomando a cada variable en relación con el tópico del texto. La hipótesis nula (H_0) – que *no existe ningún tipo de relación entre las variables musicales y el texto* – sólo se podría rechazar para la relación entre el tópico del texto y la variable de dominante al V, pues es la única que muestra un valor $p < 0.05$. Esto quiere decir que, considerados de manera independiente, los materiales musicales *no muestran una relación significativa* dentro de este corpus con la valencia positiva o negativa del tópico del texto, a excepción de la presencia de una dominante secundaria al V.

²⁵ En algunos casos el gesto $\hat{7}^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$ aparece extendido a través de la interpolación de bordados y otras notas ornamentales, sin que estos afecten la sonoridad general que se desprende de la sensible que no resuelve, y de la dirección melódica hacia la mediente.

Sin embargo, la teoría de los tópicos musicales desarrollada por Monelle²⁶ Hatten²⁷ y Agawu²⁸, se basa generalmente en la correlación simultánea de varios elementos musicales con elementos discursivos. Por esta razón, se hace necesario acudir a alguna herramienta que permita medir el grado de correlación entre diferentes variables de datos nominales, como el *análisis de correspondencia múltiple* (ACM).

A diferencia de otros modelos estadísticos, el análisis de correspondencias permite observar la asociación entre diferentes variables categóricas, sin necesidad de establecer una variable dependiente. Esto se logra al proyectar un espacio de n dimensiones en un plano bidimensional, de manera que se pueda observar la proximidad entre las categorías. Es importante tener en cuenta que los resultados de este tipo de análisis “no son del orden de los datos brutos, y no son siempre traducibles en términos de tabulaciones elementales (en particular cuando expresan el juego simultáneo de una acumulación importante de variables)”.²⁹ En este sentido, los ejes del plano bidimensional en el que se proyectan las diferentes variables, no necesariamente tienen una interpretación. Esta se puede hacer sobre una dirección diagonal o sobre “simples agrupaciones de las cuales los ejes apenas dan cuenta”.³⁰

Al hacer un análisis de correspondencias múltiple en *Stata* con todas las variables descritas, se obtienen los siguientes resultados:

Multiple/joint correspondence analysis		Number of obs	=	27
Method: Burt/adjusted inertias		Total inertia	=	.1462398
		Number of axes	=	2

Dimension	principal inertia	percent	cumul percent
dim 1	.1226636	83.88	83.88
dim 2	.0030745	2.10	85.98
dim 3	.0003913	0.27	86.25
dim 4	3.88e-06	0.00	86.25
Total	.1462398	100.00	

²⁶ Monelle, Raymond (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

²⁷ Op. cit.

²⁸ Op. cit.

²⁹ Lebart, L. Morineau, A. y Fénelon, J.P. (1985) *Tratamiento estadístico de datos*. Barcelona: Marcombo Boixareu, p. 353.

³⁰ *Ibíd.* 355

Categories	mass	overall quality	%inert	dimension_1			dimension_2			
				coord	sqcorr	contrib	coord	sqcorr	contrib	
Genero	0	0.037	0.942	0.090	1.648	0.941	0.101	0.394	0.001	0.006
	1	0.106	0.942	0.031	-0.577	0.941	0.035	-0.138	0.001	0.002
Gesto_7543	0	0.042	0.870	0.092	1.498	0.865	0.095	-0.723	0.005	0.022
	1	0.079	0.865	0.102	-1.152	0.865	0.105	-0.161	0.000	0.002
	2	0.021	0.789	0.042	1.324	0.745	0.037	2.050	0.045	0.089
Tonalidad	0	0.032	0.870	0.149	2.203	0.866	0.154	0.947	0.004	0.028
	1	0.026	0.712	0.040	-1.091	0.668	0.031	-1.753	0.043	0.081
	2	0.085	0.776	0.022	-0.485	0.773	0.020	0.193	0.003	0.003
Dominante_V	0	0.079	0.880	0.083	1.048	0.879	0.087	0.238	0.001	0.004
	1	0.063	0.880	0.104	-1.310	0.879	0.109	-0.297	0.001	0.006
Dominante_IV	0	0.101	0.524	0.010	0.191	0.295	0.004	1.063	0.229	0.114
	1	0.042	0.524	0.025	-0.454	0.295	0.009	-2.524	0.229	0.270
Dominante_III	0	0.090	0.894	0.038	0.653	0.852	0.038	-0.918	0.042	0.076
	1	0.053	0.894	0.064	-1.111	0.852	0.065	1.560	0.042	0.129
Topico_texto	0	0.063	0.879	0.060	0.976	0.846	0.060	-1.213	0.033	0.093
	1	0.079	0.879	0.048	-0.781	0.846	0.048	0.971	0.033	0.075

Tabla 1. Análisis de correspondencia múltiple

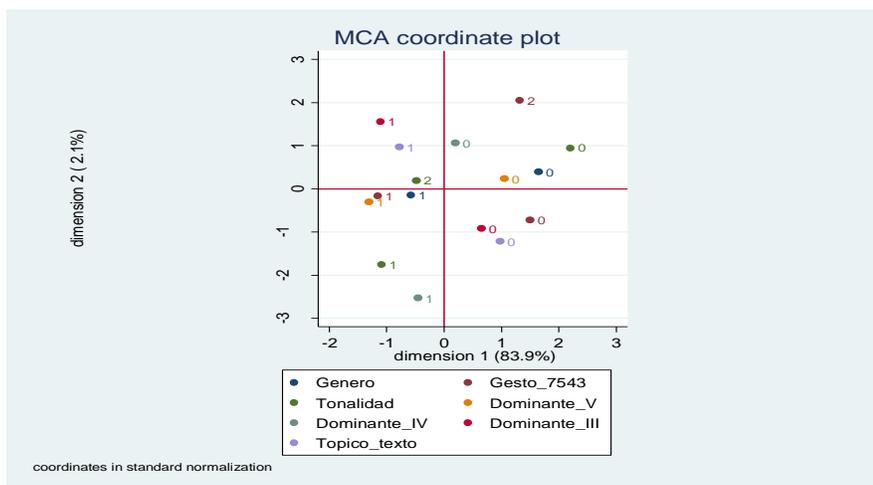


Figura 2. Gráfico bidimensional del Análisis de correspondencia múltiple

Como se puede apreciar, hay una agrupación de los valores uno (1) de las variables en relación con la dimensión 1, que recoge el 83,9% de la variabilidad. Sin embargo, como se aprecia en el cuadro de resultados, la dominante al IV tiene una contribución notoriamente menor que las otras variables a la construcción de esta dimensión (0,004 y 0,009 respectivamente para las dos categorías). Al excluir la dominante al IV, el porcentaje de la variabilidad recogida por la dimensión 1 aumenta al 90.6% y la agrupación entre categorías se hace más visible:

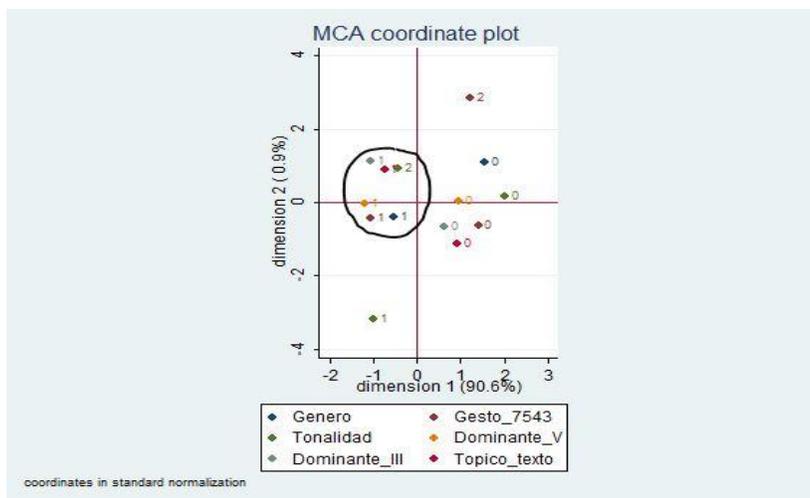


Figura 3. Gráfico bidimensional de ACM sin dominante al IV

La proximidad de los valores uno (1) de las variables analizadas muestra que, efectivamente, existe una correlación entre las letras referidas a melancolía, despecho o luto, y elementos musicales tradicionalmente asociados a emociones con valencia negativa y bajo nivel de actividad. En el gráfico se puede ver que el valor 1 para la variable Tonalidad (piezas en tonalidad menor) aparece agrupado en la dimensión 1, pero alejado del grupo en la dimensión 2. Esto sugiere que el contraste entre tonalidad mayor y menor entre una misma pieza (valor 2) está más correlacionado con tópicos textuales de valencia negativa que la presencia de una sola tonalidad menor durante toda la pieza. Algo parecido pasa con la dominante al III, que implica una referencia a la relativa mayor dentro de una tonalidad menor. Como se puede observar, esta dominante secundaria aparece muy cerca del valor 1 del tópico del texto.

Por otro lado, la cercanía del gesto cadencial $\hat{7}^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$ en tonalidades menores con el resto de categorías es muy relevante porque se trata de un elemento musical característico de este repertorio y más bien poco común en la tradición musical occidental. Lo anterior quiere decir que, más allá de la valencia negativa y la actividad baja, consideradas en términos generales, se puede hablar de una relación *indéxica* entre el gesto $\hat{7}^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$ y la idea de melancolía en bambucos urbanos de principios del siglo XX.

La existencia de estas relaciones indéxicas específicas en canciones que abarcan de 1880 a 1930 permite pensar en la existencia de un *tópico musical de melancolía* en la música andina colombiana. Sin embargo, para afirmar la existencia de dicho tópico, sería necesario ver hasta qué punto

los materiales musicales descritos funcionan de manera autónoma, en diferentes contextos musicales como una convención de la idea de melancolía andina. En todo caso, este tópico estaría caracterizado por el ritmo básico del bambuco, el contraste entre una tonalidad menor y una mayor (generalmente la relativa), la presencia de dominantes secundarias al V y/o al III, el gesto melódico cadencial $^7^5^4^3$ en tonalidad menor y textos alusivos a la melancolía y otras emociones relacionadas (tristeza, despecho, luto), con valencia negativa y bajo nivel de actividad.

Si se toman todas estas variables es posible construir un *índice numérico de melancolía* (aplicable exclusivamente a este corpus), que arroje un puntaje para cada canción. Esto es posible hacerlo con base únicamente en la dimensión 1, pues ella sola explica el 90,6% de la variabilidad. El índice se puede organizar en valores entre 0 y 1, donde 1 muestra una mayor correlación entre elementos relacionados con la idea de melancolía. Al hacer esta operación con las veintisiete canciones transcritas en *Canciones y recuerdos*, se obtienen los resultados de la tabla 2.

Título	índice de melancolía
Cuatro preguntas	1
El Palomo	1
El muro	0,9571456
Si yo hubiera comprendido	0,9571456
ilusión	0,9571456
El enterrador	0,8272234
Van cantando por la sierra	0,8272234
Rumores inciertos	0,8272234
Flores negras	0,7980198
La Espina	0,791806
Asómate al a ventana	0,742302
Tristezas	0,7047383
El vaquero	0,6994475
Morena hechicera	0,6640302
Acuarela	0,638505
Río que pasas llorando	0,616343
Por un beso de tu boca	0,5769625
Mi canción	0,4753118
Beso robado	0,3453896
Mi dulce media naranja	0,1995192
Mística	0,1862639
Los colores de los cielos	0,1723809
Ilusiones	0,1591256
Lejos de tus labios	0,141031
Lo que a solas te he dicho	0,1277757
Tus labios no me dicen que me quieren	0
fúlgida luna	0

Tabla 2. Puntaje del índice de melancolía para cada canción transcrita en Canciones y Recuerdos.

Lo que más llama la atención en esta tabla es que las piezas más grabadas y difundidas de este repertorio como *Cuatro preguntas*, *El enterrador*, *Van cantando por la sierra* o *Flores negras*, aparecen con puntajes superiores a 0,79. Esto quiere decir que no sólo hay una correlación que permite sugerir la existencia de un tópico de melancolía, sino que dicho tópico ocuparía un lugar central en el impacto que ha tenido este repertorio en la música andina colombiana en general. Pero también es importante señalar que por lo menos diez de las canciones tienen puntajes inferiores a 0,50.

Esto permite afirmar que la representación de lo andino como melancólico está anclada en la selección de unos ciertos conjuntos de piezas musicales que privilegian algunos rasgos sobre otros, invisibilizando gran parte de la gran variedad de emociones presentes en los bambucos bogotanos de comienzos del siglo XX (por no hablar de la enorme variedad de bambucos que había en el país para la misma época y que nunca fueron publicados). Como lo muestran varios apartes del libro de Añez, esta selección, operada desde la bohemia bogotana de la época, buscaba hacer una defensa romántica de la herencia hispano-católica. Pero posteriormente también pudo haber sido utilizada por otros intereses para caracterizar las subjetividades del interior del país como melancólicas anticuadas y opuestas al progreso.

Conclusiones

El análisis de correspondencia múltiple realizado entre elementos musicales y tópicos textuales en las canciones transcritas en el libro *Canciones y recuerdos*, permite concluir que, en este corpus, existe una notoria proximidad entre 1) bambucos, que 2) incluyen una dominante secundaria al V y/o al III, 3) muestran contraste entre una tonalidad mayor y una menor, 4) incluyen el gesto cadencial $^7^5^4^3$ en menor, y 5) tienen letras relacionadas con emociones de valencia negativa y bajo nivel de actividad. Esta correlación no sólo es resultado de asociaciones previas de cada material con emociones negativas, sino que también produce vínculos concretos de indexicalidad. Específicamente, en este repertorio el gesto $^7^5^4^3$ parece convertirse en índice de la idea de melancolía en virtud de la correlación de todos los elementos, algo central en la construcción de un tópico musical.

Por otro lado, es importante señalar cómo se da la relación temporal entre los diferentes elementos musicales, dentro de la sintaxis de la pieza. Varias de las piezas con mayor puntaje (*Cuatro preguntas*, *El enterrador*, *Van*

cantando por la sierra, Rumores inciertos, El palomo, Ilusión) presentan la dominante secundaria al V y su resolución antes de una pausa, que coincide con, o es seguida por, una subdominante sucedida a su vez por un gesto cadencial (V7/V - V (calderón) \underline{iv} - i - V - i, con gesto melódico $^7^5^4^3$). Esta organización sintáctica - y especialmente el hecho de no resolver la dominante directamente después de la pausa - añade un elemento de tensión no resuelta o de tensión aplazada que tiene un correlato en el gesto melódico $^7^5^4^3$. Ambos elementos combinados ayudan a reforzar la sensación de una gran tensión acumulada a la que responde una resolución muy débil armónica y melódicamente. Lo anterior explica por qué, a pesar del ritmo sincopado, que en otros repertorios puede indicar una actividad mayor, en estos bambucos se percibe un nivel de actividad bajo, atado a una valencia negativa, lo que a su vez facilita la asociación con emociones con melancolía, luto o despecho.

Por último, es importante insistir en que el índice y las correlaciones que aquí se presentan, sólo tiene validez dentro de este corpus de veintisiete canciones, debido a la naturaleza del análisis de correspondencia múltiple. Sin embargo, la aplicación de este modelo puede ser útil para el análisis de conjuntos de piezas más extensos siempre y cuando el proceso se repita en su totalidad a partir de un nuevo análisis. Este sería un paso necesario para poder comparar repertorios distantes en el tiempo y verificar la convencionalidad de esta correlación, de manera que se pueda afirmar la existencia de un tópic musical.

Oscar Hernández Salgar

oscar.hernandez@javeriana.edu.co

Maestro en Música con énfasis en Administración Cultural, Magíster en Estudios Culturales y candidato a doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana. Durante 2000 y 2001 fue Coordinador del Programa Infantil y Juvenil de música de la Facultad de Artes. Ha publicado varios artículos sobre música, etnomusicología, estudios culturales y semiótica musical en revistas académicas nacionales e internacionales, así como capítulos de libros en diversas compilaciones. Desde 2006 es miembro de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Fue director del Departamento de Música de la Universidad Javeriana entre 2007 y 2010.