



Mapa de Colombia

PETER WADE

MÚSICA, RAZA Y NACIÓN

Música tropical en Colombia

*Vicepresidencia de la República de Colombia
Departamento Nacional de Planeación
Programa Plan Caribe*

TÍTULO ORIGINAL EN INGLÉS

Music, race, and nation; música tropical in Colombia

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A.

(Autorizada por la Editorial de la Universidad de Chicago, Chicago, Illinois, U.S.A.)

PRIMERA EDICIÓN EN INGLÉS

The University of Chicago Press, 2000

© The University of Chicago Press, 2000

DERECHOS DE REPRODUCCIÓN

© 2000 by The University of Chicago Press. All Rights reserved.

© 2000 por la Editorial de la Universidad de Chicago. Todos los derechos reservados.

PRIMERA EDICIÓN EN ESPAÑOL PARA AMÉRICA LATINA

Música, raza y nación: música tropical en Colombia

Agosto de 2002

© Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002

© Departamento Nacional de Planeación - Programa Plan Caribe, 2002.

Calle 26 n° 13-19 piso 35, Bogotá, D.C. - Colombia

ISBN 958-96707-2-5

COORDINACIÓN EDITORIAL

Janet Osorio Guzmán

COLABORACIÓN TÉCNICA

Jaime Ahcar, Deyanira Amado

TRADUCCIÓN

Adolfo González Henríquez

DISEÑO DE CUBIERTA Y PORTADA

Camila Cesarino Costa

PERMISIÓN EDITORIAL

Multiletras Editores Ltda.

Bogotá, D.C. - Colombia

IMPRESO EN COLOMBIA - *Printed in Colombia*

Quebecor World Bogotá S.A.

Bogotá, D.C. - Colombia.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, incluido el diseño de la cubierta, por cualquier medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin autorización escrita de la editorial.

CONTENIDO

ix PRÓLOGO

xiii NOTA DEL TRADUCTOR

xv PREFACIO

INTRODUCCIÓN

3 Identidad nacional

19 Raza y nación

22 Nación, género, raza y sexualidad

31 Música, identidad y capitalismo musical

LA COSTA Y LA MÚSICA COSTEÑA EN LA NACIÓN COLOMBIANA

41 La nación colombiana

53 La Costa en la nación

57 La identidad de la Costa

63 Música popular colombiana y música costeña

ORÍGENES MÍTICOS:

LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA COSTEÑA

71 La dinámica cultural en el siglo XIX

74 El porro

80 La cumbia

82 El vallenato

86 Conclusión

MÚSICA, CLASE Y RAZA EN LA COSTA 1930-1950

- 89 Clase social en Barranquilla 1920-1940
- 95 Cambios en la música costeña 1920-1940
- 131 Música, clase y raza en la Costa

¡ALEGRÍA! LA MÚSICA COSTEÑA EN EL CORAZÓN DEL PAÍS, 1930-1950

- 139 Bogotá y Medellín antes de la música costeña
- 152 Los inicios de la música costeña en el interior colombiano
- 162 Música costeña: reacción y contrarreacción
- 179 Conclusión

LA EDAD DE ORO DE LA MÚSICA COSTEÑA, Y DESPUÉS...

- 193 "Al Ritmo Paisa": la industria fonográfica
- 198 Cambios en la música costeña 1950-180
- 235 Conclusión

LOS COSTEÑOS Y LA MÚSICA COSTEÑA EN EL INTERIOR: RECHAZO Y ADAPTACIÓN 1950-1980

- 240 Bogotá: resistencia
- 245 Medellín: "¿Más costeños que la Costa?"
- 250 Los costeños en Bogotá y Medellín
- 267 Propiedad, corporeidad, identidad

MULTICULTURALISMO Y NOSTALGIA: LA DÉCADA DEL 90

- 273 Pautas de consumo en los años 90
- 277 Reviviendo la vieja música costeña
- 282 Música costeña e identidad costeña
- 289 Una nación "multicultural"
- 294 Conclusión

297 CONCLUSIÓN: escribir sobre música colombiana

307 APÉNDICE A: Lista de entrevistados

313 APÉNDICE B: Ejemplos musicales

323 NOTAS

363 BIBLIOGRAFÍA

393 ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

THE UNIVERSITY CHICAGO PRESS

PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS
PARA EL DESARROLLO - PNUD

INSTITUTO COLOMBIANO PARA EL FOMENTO
DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR - ICFES

CORPORACIÓN LUIS EDUARDO NIETO ARTETA
- CLENA

PARQUE CULTURAL DEL CARIBE

CASA EDITORIAL EL TIEMPO

DISCOS FUENTES

EL ESPECTADOR

GAIRA PRODUCCIONES

REVISTA CROMOS

PROLOGO

Cuando el texto de este libro se hallaba en proceso de traducción, el Ministerio de Cultura divulgó los resultados de la *Encuesta Nacional de Cultura 2002*, en los que, entre otras muchas cosas relevantes, se mostraba que la música vallenata es la manifestación cultural que más hace sentir colombianos a la mayoría de los encuestados. Igualmente, revela la encuesta que el Festival Vallenato, el Carnaval de Barranquilla, Shakira y Carlos Vives son los eventos y artistas más conocidos por nuestros compatriotas.

El que esas manifestaciones culturales y sus principales exponentes sean oriundas de la Costa Caribe de Colombia llevó al diario *El Tiempo* a titular la noticia de los resultados de la encuesta como *La cultura es costeña* y a hablar en un editorial de *El imperialismo cultural costeño*.¹

Ese reconocimiento del principal periódico del país refleja sin duda los profundos cambios que en materia de cultura han experimentado los colombianos en los últimos cincuenta años: ¡en 1947 la revista *Semana* servía de escenario de una intensa discusión de sus lectores acerca de si la música costeña era realmente música o ruido, controversia que la misma publicación zanjó manifestando

1 *El Tiempo*, 17 de julio de 2002, p. 1-14.

su conformidad con la opinión de un lector que decía que aquella sí era "...una manifestación de cultura, de la cultura que tienen los costeños!".²

Desde aquellos años en los cuales era evidente la existencia de un concepto de cultura centrado en las altas artes, por lo general de origen europeo y por tanto reservado a minorías ilustradas, a los días que corren, en que las manifestaciones populares marcan la pauta, ha sido mucha el agua que ha corrido bajo los puentes y mucha la música costeña que los colombianos han escuchado hasta el punto en que lo que otrora se consideraba como ruido, hoy —enriquecida por supuesto con nuevos aires— es su música predilecta y elemento fundamental de nuestra identidad nacional.

De la música costeña se puede decir lo que dijo Fernando Ortiz sobre la música cubana: "es un ron sonoro que se bebe por los oídos". Sonido que produce embriaguez, no necesariamente del alcohol, sino de los sentidos y más aún, del espíritu, que impregna intensamente la cultura con el don, no de la clarividencia, sino de la visión creativa, más moderno y propositivo.

Como ya es evidente, a estas alturas, se trata de un tema que reviste el mayor interés social. Reflexionar sobre la música costeña es un intento de presentar su alegría en términos conceptuales, y no es posible exagerar lo que esto significa para la Colombia contemporánea; es la posibilidad de elaborar un lenguaje de placer que pueda ser articulado por toda la sociedad, aun por aquella que no nació con este lenguaje pero que puede aprender a articularlo, y de hecho ha avanzado por este camino. Es la posibilidad de reubicar a la zona del Caribe dentro del proceso nacional colombiano, de introducir algunos de los más brillantes hilos costeños dentro del tejido nacional. Aquí, más que en ninguna otra parte, se percibe que el sentido de la "apertura" no se limita a los hechos económicos: asimilar la música costeña es asimilar el mun-

do contenido en el ambiente dinámico de los puertos, visible en la letra de *Volvió Juanita*, de Esthercita Forero, un canto a los viajes y a su fiel acompañante, la nostalgia de lo propio, y a ese algo tan universal pero tan colombiano como es volver "con una maleta cargada de lejanías".

Queda más que justificada, entonces, nuestra decisión de traducir y publicar la obra que hoy se entrega al deleite del lector. *Música, raza y nación*, del antropólogo Peter Wade, profesor de la Universidad de Manchester, es el primer libro que se escribe sobre música costeña en la comunidad científica internacional; por supuesto, concebido dentro de criterios de calidad muy avanzados, permite descifrar, en una mirada actualizada sobre la música costeña, un conjunto de elementos culturales que revisten la mayor importancia para el conocimiento de las relaciones sociales costeñas y nacionales.

En primer lugar, se presenta aquí un paso adelante en relación con las teorías sobre identidad cultural: no existe la identidad cultural entendida como una forma definida de una vez por todas desde siempre y para siempre; lo que existe es una identidad cultural redefinida constantemente en función de la dinámica de los procesos sociales.

Por otra parte, y ya propiamente en el campo de la historia, se intenta una interpretación de conjunto de los procesos musicales costeños desde el siglo XIX hasta nuestros días, donde se muestra, convincentemente, que el país de hoy es mucho más Caribe que el de ayer. Y sus reflexiones, ciertamente inteligentes sobre las relaciones entre la música costeña y el país en su conjunto, abren un espacio de discusión necesario y especialmente bienvenido en la hora actual; un costeño difícilmente puede aceptar que esta música ya no es costeña sino colombiana, como pretende Wade, pero, dentro del análisis objetivo, tampoco es posible concebir el desarrollo de nuestra más importante música regional sin el aporte de sectores del interior dispuestos a la modernidad. Como ya debe estar sospechando el lector, se trata de uno de los

2 *Semana*, diciembre 6 de 1947, citado por Eduardo Posada Carbó, "El regionalismo político en la Costa Caribe de Colombia", *Aguaíta Uno*, Marzo 1999.

libros más importantes que se hayan publicado en Colombia durante los últimos años.

Por último, quiero destacar una particularidad de este libro que es inaccesible a quien no haya vivido en Barranquilla durante la década del 80. El traductor, a más de ser un distinguido profesor universitario, es el pionero en la investigación académica de la música costeña y me atrevo a decir que este libro no hubiera sido posible sin su empuje inicial en momentos en que esto no era considerado un tema serio para investigadores. Adolfo González Henríquez, sociólogo, abrió trocha en la Universidad del Norte y en el Diario del Caribe, desaparecido periódico barranquillero, con un tema reservado hasta entonces a los periodistas de farándula; desde sus pasos iniciales, bien difíciles por cierto, llevó su investigación hacia el reconocimiento de la comunidad científica nacional e internacional. Durante varios años fue autor en el Diario del Caribe de *La gaita mágica*, primera columna de página editorial especializada en música popular que tuvo el país; y en esa columna se nutrieron todos los que comenzaban a acercarse a los temas que hoy nos ocupan. Wade, sin saberlo, en muchas páginas del libro muestra la influencia de su traductor.

Deseo, por último, expresar mis agradecimientos a Janet Osorio Guzmán, Gretchen Linder, Adolfo González, Gerardo Polanía, Jaime Ahcar y Deyanira Amado quienes brindaron su valioso respaldo para hacer realidad este importante proyecto editorial. Confío además que esfuerzos de la calidad evidenciada en este libro se hagan cada vez más frecuentes entre los colombianos y, por supuesto, entre los costeños.

GUSTAVO BELL LEMUS

Vicepresidente de la República de Colombia

Julio 31 de 2002

NOTA DEL TRADUCTOR

Quiero agradecer a Gustavo Bell Lemus, por su amistad y colegaje de toda la vida; a Peter Wade por entender lo que significa traducir en Barranquilla, y a Janet Osorio Guzmán, por no entenderlo impulsando el proceso aun contra toda esperanza. A Jaime Ahcar Olmos, por su interés militante en el tema y por prolongar una amistad que viene de generaciones atrás; también a Deyanira Amado y a Gerardo Polanía, funcionarios del Plan Caribe del DPN, a Susana Friedman, por su generosidad y consejos siempre bienvenidos, para no hablar de su amistad siempre grata. Y a Edward Helbein por una revisión técnica impecable. A mi esposa, Marymar Auque, y a mi hija, Natalia, por su apoyo sin fisuras que tornó agradable un trabajo bastante arduo; a Giancarlo Auque De Silvestri, por sus conocimientos sobre el vino y los transatlánticos del Caribe y, finalmente, al futuro; a mis discípulos: Kelly Escobar, Luis Meza, Sandra Ríos y Javier Guerrero, estudiantes del Programa de Sociología de la Universidad del Atlántico.

ADOLFO GONZÁLEZ HENRÍQUEZ

Departamento de Sociología

Universidad del Atlántico

PREFACIO

Ya fuera como antropólogo o de visita, la música siempre ha estado en el centro de mi relación con Colombia. Desde 1981, cuando estuve por primera vez y viví en Cartagena durante un año, le tomé el gusto al baile de la salsa; y luego, cuando hice mi primer trabajo de campo en un pueblo cercano a la frontera con Panamá, la música y el baile se constituyeron en parte importante de mi trabajo y de mi vida. Encontré que los diferentes gustos musicales y prácticas de baile eran parte integral de las identidades étnicas y raciales, que constituían mi interés investigativo sobre todo en su población negra. Durante otro trabajo de campo con los migrantes negros de Medellín, el papel de la música y el baile en la construcción de identidades se hizo más evidente aún: en ocasiones la música hasta llegaba a generar conflictos violentos en la medida en que las formas de escuchar y bailar se entrecruzaban con ideas sobre moralidad, territorialidad e identidad (Wade 1993 a).

Sin embargo, lo que conocía sobre música colombiana estaba muy mediado por la radio, la televisión y las conversaciones de la gente. Mis propios gustos conectaban con el tema: me gustaba la salsa y había aprendido a disfrutar de la música vallenata, bailando y bebiendo en largas jornadas con un vallenato sonando a todo volumen. Mas allá de su función en procesos particulares de identificación social, mis conocimientos sobre la historia de esta música eran

muy limitados; a medida que fui aprendiendo sobre la historia de la música colombiana se me ocurrió que sería una manera muy interesante de comprender tanto la identidad nacional colombiana como muchas ideologías relacionadas que tienen que ver con raza, clase, región, sexualidad y género. Los cambios musicales que habían tenido lugar en el siglo xx, tendientes a una progresiva “tropicalización” del país, conectaban con mi interés en situar la “negritud” dentro de la sociedad y cultura de Colombia.

Durante esta investigación tuve por momentos el temor de alejarme de mis intereses iniciales en Colombia: los elementos políticos, económicos y sociales del racismo y la resistencia negra. Con frecuencia, la investigación sobre música y “cultura popular” se ha resentido de una imagen de trivialidad; sin embargo en Colombia descubrí que existía mayor interés por mi investigación sobre música que por mi investigación sobre raza. Por primera vez, mi investigación fue objeto de interés público y en varias ocasiones me entrevistaron para la radio y los periódicos; y esto se debía, en parte, precisamente, a que la música popular se ajustaba a la imagen de entretenimiento y ocio que le daban aire trivial en círculos “serios”. Pero, por otra parte, esto indicaba la importancia reconocida a la música y la manera como se podría utilizar para presentar el tema de la raza. En ejecución de un proyecto formalmente distinto, residí en Cali, la ciudad colombiana con mayor población negra; esta población es mucho más pobre que la población no negra, se trata de algo difícil de mostrar objetivamente y que requiere mucha investigación controlada. Durante mi permanencia en Cali el evento de mayor impacto público fue el Primer Festival de Música de la Costa Pacífica, una región con población fundamentalmente negra que genera muchos flujos migratorios hacia Cali: era la creación, financiada por el gobierno local, de un espacio público para la “negritud”, un espacio construido alrededor de la música. Ahora bien, se trata de un arma de doble filo: por una parte, la música puede alcanzar un impacto público muy considerable y, por otra, es constantemente susceptible

de captación y trivialización y, en este sentido, más vale no ser muy románticos sobre sus posibilidades contestatarias. Sin embargo, es evidente que no se trata de un conjunto de prácticas culturales desconectadas de mis intereses iniciales en relación con Colombia. Y esto se evidencia en los estrepitosos despliegues de racismo a veces convocados por la música “negra”, y además en las maneras más sutiles y graduales como la música popular colombiana se entreteje con los cambios sociales y culturales del país en su conjunto.

La investigación tuvo lugar en tres ciudades: Bogotá, Medellín y Barranquilla, con breves estadias en Cali y Cartagena; inicialmente se pensó en trabajar Cali con detenimiento pero esto no resultó posible por razones de tiempo. Como antropólogo acostumbrado a observaciones participantes prolongadas, me di cuenta que esta investigación tenía diferencias muy especiales: en primer lugar, una gran cantidad de trabajo en bibliotecas y archivos con consulta de fuentes secundarias y periódicos; en segundo lugar, escuchar radio y mirar televisión dejaron de ser pasatiempos y se convirtieron en tareas; y en tercero, pasé mucho tiempo hablando por teléfono concertando entrevistas que tenían lugar generalmente en las casas de los informantes, o en sus lugares de trabajo, si se trataba de gente cuya labor estaba ligada a la música. Generalmente las entrevistas fueron asuntos ubicados en tiempo y espacio: definidos tanto el comienzo como el fin, muy pocas veces dieron lugar a interacciones más informales. Casi siempre grabé la entrevista con permiso de mi interlocutor.

El hecho de que esta investigación tuviera un componente histórico tan sobresaliente significó, evidentemente, que la observación participante tuvo un lugar relativamente menor. De todos modos mostró su utilidad, no sólo en el penúltimo capítulo donde se trataron acontecimientos recientes de la escena musical colombiana, sino para comprender el sentido histórico de la gente, de las cosas importantes; por ejemplo, lo que significa la tradición en este entorno. Era necesario comprender el impacto de la música en la década del 90, para entender lo que había ocurrido musicalmente

en los años 40 y 50; por supuesto, hasta cierto punto me sirvieron de apoyo mis años de investigación en Colombia, que me habían proporcionado un sentido general de la geografía y la cultura musical del país. Durante este proyecto también utilicé los métodos y técnicas más tradicionales de la antropología, allí donde la ocasión fue propicia. Bastante fácil en Barranquilla, ciudad relativamente pequeña, donde rápidamente me encontré integrado en algunas redes de la intelectualidad y los círculos artísticos locales. Esto significó la posibilidad de socializar con melómanos, en su mayoría de clase media, acompañarlos a fiestas y bares y visitar sus casas sin tener una entrevista de por medio. También en Medellín, una ciudad donde había vivido entre 1985-1986 y tenía una amplia variedad de contactos entre obreros y clase media. Pero Bogotá resultó ser otro cuento: una ciudad grande y desparramada con pautas muy marcadas de segregación clasista; pero logré hacerme a una impresión de la música en la ciudad a través de mis contactos informales y amistades, generalmente gente de clase media conectada con círculos intelectuales y universitarios.

Para colaborar en entrevistas y trabajo de archivo en cada ciudad contraté asistentes de investigación (para más detalles de las entrevistas ver Apéndice A). En Bogotá fueron Rosana Portaccio, Javier Panzón y Lorena Aja; también contraté a Blanca Bustos y Natalia Otero para realizar investigaciones específicas sobre identidad nacional colombiana vista a través de textos escolares y otras fuentes literarias. En Medellín Manuel Bernardo Rojas trabajó como asistente. En Barranquilla contraté a Denirys Polo Calinda (con la colaboración de Mónica Antequera). Con todos ellos estoy agradecido por su labor cuidadosa y cabal.

Muchos otros individuos contribuyeron de una manera u otra a esta investigación y no puedo nombrarlos a todos. La idea original para este proyecto surgió de una conversación con Egberto Bermúdez, y las conversaciones posteriores, durante la investigación misma, fueron siempre estimulantes. También debo extender mis agradecimientos a las siguientes personas: en Bogotá me alojé, como siem-

pre, con Clemencia y Jaime, cuya compañía fue tan estimulante como siempre lo ha sido y su apartamento un lugar cálido y hospitalario. Natalia, Blanca, Claudia, Germán, Margarita y Carlos fueron grandes amigos. En Medellín me alojé donde María Teresa y Fernando y con ellos intercambié muchas ideas sobre temas musicales; Moisés y Salvador, amigos de Fernando, fueron generosos y colaboradores sin falta. Tengo una deuda especial con Diana por su asistencia y apoyo. Los funcionarios de una serie de compañías fonográficas en Medellín y Bogotá (Sonolux, Codiscos, Discos Victoria y Sony) fueron muy colaboradores, y debo agradecer en particular a los funcionarios de Discos Fuentes por su ayuda, en especial a Isaac Villanueva y Luis Felipe Jaramillo. En Barranquilla Gilberto y Mireya me recibieron con gran hospitalidad; Mariano Candela y Julio Oñate fueron también fuentes generosas de información.

En un nivel institucional, agradezco la colaboración de los funcionarios de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá y la Biblioteca Piloto en Barranquilla. También estoy en deuda con *El Tiempo*, *Cromos*, *El Espectador*, Sonolux y Discos Fuentes por ayudarme a encontrar material fotográfico y por el permiso para reproducir las fotografías que aparecen en este libro. Los funcionarios del Photographic Unit de la Universidad de Liverpool y el Media Centre de la Universidad de Manchester fueron de gran ayuda procesando las fotografías. Finalmente esta investigación fue financiada generosamente por el Leverhulme Trust, y a ellos también mil gracias.

Los editores de la Universidad de Chicago fueron también eficientes colaboradores, y en particular debo agradecer a T. David Brent y Eric Carlson.

Quiero agradecer a todas las personas que han hecho posible la traducción de mi libro al español. A Gustavo Bell Lemus por haber emprendido el proyecto, y a Janet Osorio Guzmán, Deyanira Amado, Jaime Ahcar Olmos y Gerardo Polanía Flórez por haberlo llevado a cabo con tanta eficiencia. Y, por supuesto, a Adolfo González Henríquez por su magnífica traducción y su rico conocimiento de la música costeña.

INTRODUCCIÓN

Este estudio es resultado de un interés académico sostenido, desde hace muchos años, en temas como las identidades étnicas y nacionales así como en el hibridismo cultural y el multiculturalismo en contextos de globalización creciente (Wade 1993 a, 1995, 1998, 1999). Por diversas razones Colombia es un escenario excelente para este tipo de estudios: para comenzar, uno de los temas centrales del proceso nacional colombiano es el del *mestizaje*, o “mezcla”, entendido en términos tanto étnicos como culturales. Y, al igual que en países latinoamericanos con procesos históricos semejantes, las representaciones del hibridismo han estado sometidas a una manipulación intensa. A esto se agrega que en 1991 Colombia aprobó una nueva Constitución donde se proclama oficialmente como una nación multicultural y pluriétnica, que consagra ciertos derechos para los pueblos indígenas y las comunidades negras.

Dentro de este contexto de redefinición del proceso nacional se han abierto nuevos espacios que integran preocupaciones internacionales relacionadas con los procesos de democratización, así como también las movilizaciones que se dan en el ámbito mundial para la promoción de identidades y derechos étnicos y raciales; y de todo esto emerge una nacionalidad multicultural conectada con identidades tanto externas como internas. Las identidades nacionales siempre han estado desgarradas, cosa que se reconoce oficial-

mente en el caso colombiano, donde al mismo tiempo se proyecta una imagen de unidad nacional.

No existen conexiones simples entre la identidad nacional y un conjunto tan penetrante de expresiones y prácticas culturales como es el contenido en la música: ambos deben mirarse en sus relaciones mutuas, así como en relación con circuitos transnacionales de intercambio cultural y comercial. Apoyándose en una tecnología de las comunicaciones muy bien desarrollada, en Colombia la música popular de corte comercial ha mantenido a través de los años una cierta ubicuidad. En un entorno musical conformado tanto por estilos autóctonos como por extranjeros, las representaciones oficiales de la identidad nacional han sostenido relaciones tanto de apoyo como de conflicto con las diferentes expresiones musicales.

Este libro formula una pregunta central: cómo y por qué, a mediados del siglo xx, ciertos ritmos musicales, originalmente “folclóricos” y surgidos en la región del Caribe colombiano, una región relativamente “negra” y marginal en el contexto nacional, se convirtieron en la corriente musical colombiana de mayor éxito comercial y de mayor reconocimiento internacional. Esto a pesar de ser incompatible con la versión dominante de la identidad nacional y, también, de encontrarse con la resistencia inicial de amplios sectores de la población que veían en ella una música vulgar y licenciosa en términos sexuales. Más recientemente, y en consonancia con el énfasis en la nación multicultural, esta música se ha extendido a sectores cada vez más crecientes de la población, que también se ha acostumbrado a consumir versiones “modernas” de “música vieja”.

Esta historia tiene interés en sí misma si se tiene en cuenta que la historia de la música popular colombiana sólo está escrita parcialmente (1). Pero es un interés que se multiplica si se trata de un estudio que intenta comprender cómo las representaciones de identidad nacional, múltiples y desiguales, se relacionan entre sí a través de la contestación, la apropiación y la transformación en una sociedad estratificada en clases y etnias, o cómo las distintas identidades

y expresiones musicales están atravesadas por sexo y raza, cómo las razas se encuentran musicalizadas y cómo el capitalismo media y, a su vez, está mediado por la cultura popular.

Se alude aquí a una política de representaciones y significaciones culturales extremadamente fluida, y en la cual “tradición” y “modernidad” están cargadas de connotaciones cambiantes en relación con elementos como nación, sexo y música. Esta política se encuentra, en gran parte, atravesada por los temas de género y sexualidad. Las diferentes percepciones sobre asuntos como tradición, modernidad e identidad nacional están ligadas a diferentes nociones sobre la ubicación social tanto de los hombres y las mujeres como de la masculinidad y la femineidad: ideas sobre las “mezclas de razas”, que implican relaciones sexuales, están mediadas por ideas sobre el tema de género; y la construcción de significados sexuales es evidente en la expresión corporal de música y danza. Finalmente, esta política cultural tiene referencias espaciales necesarias: toda nación tiene un territorio y, especialmente, en el caso colombiano las diversidades raciales y culturales se captan a través de una política espacial de relaciones sociales, esto es, la manera como la gente piensa temas como identidad y música está ligada a la manera como conciben los espacios.

Esto delimita el terreno que estaré transitando. A manera de guías y coordenadas para este viaje, en lo que resta de este capítulo presentaré los elementos teóricos que sirven para el análisis de las conexiones entre identidad nacional, raza, género, sexualidad y música.

Identidad nacional

HOMOGENEIDAD Y HETEROGENEIDAD

En sus influyentes trabajos sobre la nación y el nacionalismo, tanto Anderson (1983) como Gellner (1983, 1994) insisten en la homogeneidad como componente importante para el surgimiento de una nación moderna. Un rasgo básico de la nación es su “comunidad de

anonimato" (Anderson 1983: 40), es decir, la identificación del ciudadano con otros compatriotas desconocidos en el contexto de la lealtad común hacia la nación misma. De acuerdo con Anderson, esto surge de la difusión de la alfabetización y la imprenta, que permiten imaginar comunidades de connacionales, y tiene como precondition el desarrollo de un concepto de "tiempo homogéneo y vacío" (Walter Benjamín citado por Anderson 1983: 28) que permite a unas personas imaginar acciones simultáneas con las de otras personas ubicadas en otro lugar. Para Gellner "los rasgos claves son homogeneidad, alfabetismo y anonimato" (1983: 38). Los modernos sistemas de producción necesitaban personal educado capaz de manejar información (incluyendo instrucciones sobre la producción). De este modo una "alta cultura" letrada, que antes era privilegio del gobernante, comenzó a difundirse por toda la sociedad dando lugar a la identificación con "una sociedad de masas anónima" (Gellner 1994: 41). En este contexto Gellner percibe la formación de las naciones actuales como un resultado de culturas y lenguajes específicos preexistentes, a través de los cuales se puede articular la educación (o en palabras de Anderson, el capitalismo de imprenta) (Smith 1986); asimismo, y teniendo en cuenta que la industrialización se repartió desigualmente en términos geográficos, surgieron incentivos para crear barreras que excluyeran a los vecinos más pobres o para proteger zonas débiles de los embates del mercado (Nairn 1977). Segal y Handler critican tanto a Gellner como a Anderson por suponer que la idea nacionalista de homogeneidad dentro de una unidad social determinada es anterior al mismo nacionalismo, pero con todo y eso sostienen que las naciones están "constituidas fundamentalmente por un principio de equivalencia" (Segal y Handler 1992: 3).

Estas posiciones dan poco margen para pensar temas como la heterogeneidad y la contestación y el desgarramiento de la identidad nacional. Como anota Taussig refiriéndose a los escritos sobre el nacionalismo: "gran parte de la antropología... desde Víctor Turner hasta Michel Foucault, por ejemplo, sostiene que existe algo así

como una unidad orgánica entre el sello del símbolo y la cera del sobre, entre el discurso y el ciudadano. La estética romántica, de Hegel a Goethe y de allí en adelante, y el estructuralismo de Saussure convergen en este punto". El análisis se concentra en la homogeneidad, punto ideal del discurso nacionalista, soslayando la paradoja central de que una homogeneidad total implicaría erradicar cosas que las élites nacionalistas buscan mantener (diferencias internas de clase, raza o región). Gellner menciona la posibilidad de un "nacionalismo etnográfico" que codifique e idealice a las culturas campesinas como parte del proceso de construir una nueva cultura nacional (1994: 29), pero esta diferencia potencial se convierte simplemente en la cultura nacional homogénea. Bhabha sostiene que el holismo, del cual el nacionalismo es apenas un ejemplo, ejerce "la supremacía cultural o política y busca desconocer las relaciones de diferencia que constituyen los lenguajes de la historia y la cultura" (1989, cit. en Asad 1993: 262), en tanto que Hall ha escrito que "las culturas nacionales contribuyen a coser diferencias dentro de un solo tejido y una identidad" (1992: 299).

Aun cuando estos enfoques no desconocen el tema de la heterogeneidad, de todos modos la perciben como el asunto, evidentemente crucial, de la lucha de una nación en potencia contra otra, o como las tradiciones residuales o resistentes o híbridas que se oponen a la homogenización imperativa del moderno estado nacional. De hecho, esta última alternativa constituye la oposición paradigmática corriente que enfrenta a una élite nacional homogeneizante (o capitalismo global, según la literatura más reciente) contra una cultura subalterna heterogénea, popular, tradicional o híbrida. En mi opinión, esta visión tiene el defecto de sobresimplificar la oposición básica (para no hablar del riesgo de asignarle intención estratégica a lo elitista y/o subalterno).

El interés de Bhabha por la ambivalencia abre la perspectiva del "espacio liminar... del discurso nacional" (Bhabha 1994: 149). Se identifica "un movimiento de doble narrativa", un "discutido terreno conceptual en donde el pueblo que constituye una nación se concie-

be en una doble temporalidad: por una parte, como 'objeto' histórico de una pedagogía nacionalista basada en un discurso de autoridad referido a un origen situado en el *pasado*, y, por otra, como 'sujeto' de un proceso de significación destinado a borrar cualquier presencia nacional originaria para destacar los principios vivos y prodigiosos de la contemporaneidad, esto es, como ese signo del *presente* a través del cual la vida nacional se reitera y redime como proceso de reproducción" (Bhabha 1994: 145). Bhabha se encuentra lejos de repetir la conocida paradoja subrayada por Nairn, Anderson y Gellner (y capturada en la metáfora de Nairn sobre el Jano de doble faz) (Nairn 1977), según la cual el nacionalismo mira al mismo tiempo en dos direcciones opuestas: adelante hacia la modernidad progresiva y atrás hacia la tradición. En efecto, ambas miradas están ubicadas en la misma temporalidad teleológica de la "pedagogía nacionalista" que antes fuera identificada por Bhabha, quien explora una ambivalencia diferente entre esta "temporalidad acumulativa y continuista" y la "estrategia recursiva y repetitiva de la actuación" (Bhabha 1994: 145). Se trata de distinguir entre una temporalidad historicista que depende del "tiempo vacío homogéneo" de Anderson, donde la nación es intemporalmente antigua y al mismo tiempo se dirige hacia adelante en forma incesante, y una temporalidad de la representación en la cual se invocan "los fragmentos culturales de la nación" (Gellner 1983: 56). En el primer aspecto la nación y sus habitantes constituyen un todo homogéneo modernizante que progresa a través de la historia hacia su destino; y en el segundo, y ya privada de este historicismo, "de símbolo de modernidad la nación pasa a ser el síntoma de una etnografía de la 'contemporaneidad' dentro de la cultura moderna" (Bhabha 1994: 147). En esta etnografía necesariamente pasa a primer plano la heterogeneidad del "pueblo": en lugar de postular una clase o estado dominante basado en la homogeneidad y enfrentada a un populacho variado, más o menos defensor de su heterogeneidad, Bhabha muestra que la narrativa nacionalista lleva este desgarramiento como una contradicción *consigo misma* "deslizándose ambivalentemente de

una posición a otra" (Bhabha 1994: 147). Por ejemplo, en Colombia el discurso oficial sobre la nación, o cualquier otro discurso público sobre el tema, contiene referencias tanto a la supuesta homogeneidad lograda mediante siglos de mestizaje físico y cultural como a la impresionante diversidad etnográfica de un "país de regiones". De hecho este deslizamiento ambivalente, lejos de accidental es una de las paradojas centrales del nacionalismo: el intento de presentar la nación como un todo único y homogéneo está en conflicto directo con el mantenimiento de jerarquías de clase y cultura (y sus corolarios frecuentes, raza y región), impulsado por quienes se encuentran en la cima de estas jerarquías. El movimiento ambivalente identificado por Bhabha es el resultado de esta paradoja, que implica que las clases dominantes realmente necesitan aquella heterogeneidad negada.

Para teorizar esto es necesario trascender oposiciones simplistas entre clases dominantes homogenizantes y pueblo heterogéneo; como se apreciará en los capítulos siguientes, la historia de la música colombiana apoya esta visión. Sin embargo las investigaciones sobre la relación entre música e identidad nacional generalmente sostienen perspectivas de oposición como las criticadas por Bhabha. Con toda su riqueza analítica, el trabajo de Pacini Hernández sobre el merengue dominicano postula implícitamente este tipo de oposiciones. El estilo oficial de merengue urbano impuesto durante la dictadura de Trujillo (1930-1961) aparece contrastado con otros ritmos (salsa, bachata, nueva canción) que expresan la identidad de otros grupos sociales (Pacini Hernández 1991, 1995). La metáfora que maneja es la de una lucha sonora entre diferentes propuestas musicales que compiten por un espacio en el mercado y en la imaginación. Se percibe la diversidad como algo surgido "desde abajo" en espacios sociales opuestos al discurso nacionalista dominante. Con todo, su trabajo muestra que las fronteras no son tan claras: los consumidores de bachata, básicamente migrantes urbanos pobres, también consumen merengue y salsa; los músicos y productores de bachata incluyen el merengue en sus repertorios, y un importante

productor de bachata acostumbra “limpiar” las letras de bachata para fines comerciales y estimula a los migrantes urbanos a convertirse en consumidores urbanos (Pacini Hernández 1995: 87-101).

Se puede apreciar el mismo tipo de contrastes en algunas de los ensayos que contribuyen a *Music and Black Ethnicity* (Música y Etnicidad Negra) editado por Behague (1994). Un tema común de estos trabajos es el de la negación o minimización de la negritud o de las raíces africanas por las élites nacionalistas, ya sea en República Dominicana (Davis 1994) o aun en la oficialmente *noiriste* Haití (Averill 1994); esto ocurre mientras otros pueblos resisten este intento de marginamiento y buscan reivindicar tanto la negritud como las raíces africanas. El análisis de Averill es interesante en tanto que muestra cómo las diferentes versiones de la identidad haitiana están articuladas por las clases medias y los sectores intelectuales y, en consecuencia, soslayan la oposición élites-subalternos. No obstante las corrientes musicales más africanas se definen como “corolario de movimientos políticos populistas” (Averill 1994: 178), y una versión más refinada de este argumento aparece en su libro reciente donde se caracteriza a la música como “un medio de negociación y comunicación del poder” en el cual las corrientes musicales de resistencia cultural no son simplemente productos “locales” sino híbridos entre “prácticas, valores y creencias de circulación global y aquellas propiamente ‘locales’” (Averill 1997: 210). Aun así sostiene que “la instalación en el centro del escenario haitiano de corrientes musicales y, en general, de expresiones culturales campesinas y populares va ligada a las aspiraciones de los sectores políticamente oprimidos de ocupar el centro de la escena política” (Averill 1997: 211). Se recrea así una oposición nacida en la política haitiana: como muestra Averill, la música estaba conectada directamente con corrientes políticas radicales, públicas y explícitas.

Lo anterior no ocurre en Colombia de la misma manera: intento mostrar que si bien es cierto que la negación y el marginamiento del negro son bastante visibles, también lo es que la negritud es construida en forma simultánea y activa por élites nacionalistas,

aunque sea para asignarle una posición inferior (capítulo 2). Que unas élites nacionalistas se propongan intencionalmente disciplinar la diversidad es algo evidente en sí mismo (2), pero creo más productivo decir que resignifican una diversidad que también construyen parcialmente: la variedad etnográfica no es algo que simplemente “esta allí” para ser retomado y desfigurado, y su misma existencia dentro del contexto nacional está mediada por representaciones nacionalistas. En este sentido un proyecto nacionalista, más que negar, suprimir o canalizar, busca reconstruir activamente una diversidad agreste.

Esto se hace evidente en el análisis que hace Reily de los escritos sobre música e identidad nacional brasileña del compositor y musicólogo Mario de Andrade (1893-1945). De acuerdo con Reily (1994), Mario subrayó la síntesis entre los legados africanos, europeos y amerindios como rasgo positivo de identidad nacional en momentos en que la idea de mezclas raciales se reivindicaba exclusivamente ante las nociones eugenésicas de degeneración (ver más adelante la sección sobre raza y nación). Sin embargo, llama la atención que los escritos de Mario, dedicados a la síntesis, reiteran constantemente la diversidad. Un discurso de construcción nacional que busca extraer unidad de la diversidad, constantemente redescubre y recrea la heterogeneidad.

Como teorización de la relación entre pedagogía e interpretación, la idea de que el discurso nacional “se desliza ambivalentemente de una posición a otra” (Bhabha 1994: 147) constituye un adelanto útil pero sus implicaciones no están del todo claras. ¿Cómo se armoniza la referencia al “pueblo” como objeto homogéneo, y a la nación como entidad de progreso y modernidad, con la cultura popular heterogénea? Responder esto requiere algo de teoría de la transformación y la apropiación.

TRANSFORMACIÓN Y APROPIACIÓN

Los procesos de transformación y apropiación fueron algo muy común en América Latina (y en otras partes) hacia finales del siglo

XIX y comienzos del XX. Las sociedades latinoamericanas se urbanizaron sobre la base de una vigorosa migración del campo a la ciudad, y de la diferenciación del espacio urbano en zonas estratificadas en términos de clase. Al mismo tiempo adquirieron elementos crecientes de capitalismo: colonizaciones agresivas contribuyeron a la ampliación de las fronteras internas, surgieron las industrias nacionales y las economías se vincularon cada vez más a los circuitos globales de intercambio.

Durante este tiempo un extendido nacionalismo cultural se expresó como nacionalismo musical. En parte porque los círculos de la música erudita incorporaron elementos “tradicionales” (Behague 1996), y también, cosa mucho más importante, por el surgimiento de estilos nacionales de música popular: tango en Argentina, samba y maxixe en Brasil, danza en Puerto Rico, ranchera en México, son y rumba en Cuba, y así sucesivamente. Generalmente se trataba de estilos musicales surgidos en los barrios obreros de las ciudades latinoamericanas, muchas veces adaptando estilos europeos y combinándolos con elementos rítmicos y estéticos de origen africano (y en menor medida, amerindios), que eran asimilados, modernizados, “limpiados” por las clases medias y convertidos, de esta manera, en símbolos nacionales aceptables (3). Escribe Manuel (1995: 15): “En la pauta típica las formas sincréticas originadas en las clases populares se filtran gradualmente en forma ascendente adquiriendo una mayor sofisticación musical y llegando a ser disfrutadas por las clases altas”, logrando inclusive el reconocimiento como música nacional.

Moore anota que “es sorprendente que los historiadores de la música le hayan prestado poca atención a esto, siendo así que se trata de un fenómeno básico en la producción musical de Brasil, Estados Unidos y otros países” (1997: 6); y, para explicar semejante fenómeno, aunque ideas como “filtración” tendrían el sentido de mostrar una trayectoria común, es importante que los procesos involucrados no se simplifiquen demasiado. En primer lugar es necesario apreciar la naturaleza sincrética de las formas generadas por

las clases populares que han dado lugar a diversas corrientes musicales, y evitar caer en un modelo contestatario según el cual un estilo musical determinado debe la totalidad de su origen a las clases subalternas y es “localizado en el barrio” por la cultura hegemónica, que desde ahí lo retoma y moderniza. No existe oposición simple entre lo local y lo nacional (ni entre éstos y lo global), ni entre lo tradicional y lo moderno. En realidad, la música “del barrio” fue creada mediante procesos complejos de intercambio, apropiación y mediación de clases, gestados en espacios ambiguos situados entre el país y la ciudad, entre distintas clases sociales y, frecuentemente, entre lo nacional y lo internacional (4). En Colombia algunos de los exponentes más importantes de los nuevos estilos de música popular urbana se movieron frecuentemente a través de las fronteras entre pueblo y ciudad, entre clase obrera y clase media, y entre el interior y el exterior. En segundo lugar es necesario tener en cuenta que la música modernizada y nacionalizada tiene que definirse en comparación con algo aparentemente tradicional y no nacional (local, por ejemplo): si todo es apropiado y nacionalizado, existe el peligro de erradicar todas las jerarquías de clase y cultura. Los significados nacionales, como cualquier otra clase de significados, se definen en relación tanto con los de otras naciones como con formas de la misma nación que son vistas como inferiores. La apropiación, en consecuencia, implica un proceso paralelo de diferenciación; por eso se necesita un concepto de apropiación bastante complejo para trabajar todos estos materiales.

En su estudio sobre la Guayana, Brackette Williams elabora algunas ideas sobre los procesos de transformación y apropiación (Williams 1991). Los procesos nacionales de homogenización pueden obrar sobre la heterogeneidad “asimilando elementos de esa heterogeneidad a través de apropiaciones que los demeritan o que niegan el origen de sus contribuciones”; esto es lo que ella denomina, inspirada en Gramsci, una “hegemonía transformista”, y es algo similar a lo que Raymond Williams llama “tradición selectiva” (5). Se explica así que individuos y grupos determinados, que presen-

tan tendencias hacia la apropiación de algunos elementos culturales pertenecientes al mestizaje nacional, sean desvalorizados por ello y no considerados como "verdaderos miembros de la nación ideológicamente definida". Si intentan apropiarse elementos reclamados por grupos más elevados socialmente podrían exponerse "a la acusación de acceder a la civilización" a costa de estos grupos, vistos como los "verdaderos productores". Como es obvio, quienes se proclaman como productores reales de los elementos esenciales de la cultura nacional suelen contar con la capacidad ideológica de redefinir los elementos apropiados a grupos situados al margen. La heterogeneidad nunca desaparece y, por el contrario, se origina en variaciones no sólo en las condiciones objetivas bajo las cuales viven los diferentes grupos sino en las distintas interpretaciones que pueden hacerse de los mismos elementos culturales (Williams 1991: 30-31). Y esto, como ya se ha dicho, lejos de accidental, es necesario para el mantenimiento de las jerarquías.

En realidad, Gramsci poco se ocupó del concepto de transformismo pero vale la pena detenerse a desarrollar aspectos pertinentes del concepto de hegemonía, toda vez que la construcción y representación de la identidad nacional es, dentro de las sociedades de clase, algo generalmente organizado por los grupos dominantes pero con resonancias mucho más amplias. La hegemonía puede entenderse como una constelación histórica específica de múltiples fuerzas sociales, sobre la base de un amplio consenso de clases y segmentos de clases aliados, y que cuenta con un profundo y amplio grado de autoridad moral y social. No es estática sino que siempre está en un proceso de cambio que incluye su propio desarrollo y muerte. También implica una frontera muy fluida entre lo explícito y lo tácito, entre discutir abiertamente ciertas nociones y aceptar otras miradas como obvias. La hegemonía no es la orquestación de una clase o estado que simplemente impone su voluntad: la sociedad civil está compenetrada con la idea del liderazgo moral de las fuerzas dominantes, y esto contiene una medida de consenso. Sin embargo, algunos segmentos sociales tienen más poder que otros,

no sólo para imponerse por la fuerza en caso necesario sino para intervenir en la sociedad civil y proyectar su liderazgo (Hall [1986] 1996 a). Los discursos hegemónicos siempre serán ensamblajes complejos con elementos (ideas, símbolos, valores, prácticas) de distintos orígenes. El significado y la organización de estos elementos no son fijos y siempre son parciales, pueden ser "leídos" de distintas maneras, así como también pueden entrar y salir en el terreno de lo tácito de manera impredecible. Y algunas lecturas se vuelven dominantes, tácitas y hasta de sentido común a través del trabajo realizado en determinados proyectos por determinados grupos de personas (por ejemplo, en los campos de la educación o de la música o de la producción económica). De esta manera el campo ideológico, lejos de ser tierra de nadie o plaza de mercado, presenta algo de unidad y carácter de clase cuando relaciona ciertos grupos de ideas con las fuerzas sociales más poderosas. El carácter dominante de estas ideas depende no sólo de su conexión con fuerzas sociales dominantes, sino de su resonancia en la experiencia de diferentes grupos sociales. Cualquier elemento ideológico es susceptible de nuevas "relecturas" capaces de reubicarlo en sus relaciones con los demás elementos. Así pues, la lucha ideológica viene a ser una lucha que se libra alrededor de la apropiación de los diferentes elementos (Mouffe 1979: 195, Hall [1986] 1996 b) (6).

Ya sea que se utilice el concepto gramsciano de hegemonía o su reelaboración por Williams como hegemonía transformista, se trata, en primer lugar, de que "la función y el significado de los elementos heterogéneos están determinados por su lugar en el sistema actual y no por el significado que tenían en su cultura original" (Barber y Waterman 1995: 240); y, en segundo lugar, de que la lucha a que se refiere Mouffe rara vez consiste en un choque entre clase dominante y sectores subordinados, sino en diferentes procesos de apropiación y resignificación en los cuales tienden a prevalecer ciertos valores. Un proyecto nacionalista puede articular una variedad de elementos de distinta procedencia (por ejemplo, en términos del origen racial o de clase) y darles coherencia como parte de un

contexto hegemónico aunque sin fijar completamente sus significados. Así, la música del Caribe colombiano puede resignificarse como música nacional, no tanto suprimiendo sus anteriores significados sino reubicándola en relación con otros elementos. La negritud no desapareció sino que se diluyó estilísticamente; mientras tanto, otras corrientes musicales “más negras”, no tan comerciales ni populares, continuaron significando la “verdadera” negritud. Pero aún era posible que la negritud tuviera una lectura negativa, de estigma, reafirmando así el valor hegemónico de la blancura; y también una lectura positiva, ya para promoverla comercialmente como “sensual” o para reivindicar la posición del Caribe colombiano en el contexto nacional. Esta misma música podría modernizarse en su instrumentación y presentación, pero su imagen admitiría una lectura negativa, por las raíces de la tradición regional y las conexiones con la cultura rural de origen negro, a la vez que una lectura positiva como portadora de la auténtica identidad colombiana. Al mismo tiempo su modernidad podría ser considerada como buena, con implicaciones de progreso y prestigio internacional, pero también como mala, por su impacto en la erosión de valores “tradicionales”, así como en comportamientos disolutos e inmorales y en el comercialismo estrecho. En pocas palabras, estos significados múltiples han existido y se han involucrado en luchas ideológicas, pero se estructuraron alrededor de los valores hegemónicos de blancura y modernidad (a su vez articulados a jerarquías raciales y procesos de cambio económico), que significaban que unas lecturas eran más poderosas que otras.

A pesar de la tentación de considerar la hegemonía como una totalidad que se autorreproduce, los procesos de apropiación ideológica son desarrollados por agentes humanos: como sostiene Hall ([1986] 1996 a) los individuos persiguen proyectos sociales y políticos específicos y es de éstos que surgen las ideologías hegemónicas. El argumento de Hall no implica un enfoque totalmente instrumentalista concentrado exclusivamente en las estrategias conscientes de poder de élites nacionalistas o de clase. La hegemonía es

perpetuada en un sentido general por los intereses elitistas en la nación, pero todos trabajan dentro de su contexto. Así, por ejemplo, gran parte de la apropiación practicada en los estilos musicales del Caribe colombiano, que los convirtió en formas comerciales de gran acogida en un amplio espectro de clases y, eventualmente, en la “auténtica” música colombiana, fue realmente obra de músicos de extracción obrera o clase media rural; una buena parte de la promoción de esta música en radio y discos estuvo a cargo de hombres de negocios de nivel medio, mucho más interesados en ganar dinero que en construir representaciones de identidad nacional (7); y, por supuesto, la música así producida fue consumida por un amplio espectro de gentes. La música popular colombiana y la identidad nacional colombiana fueron transformadas al cabo de varias décadas, moviéndose de estereotipos “eurofilos” a “tropicales”; sin embargo la tropicalidad fue apropiada y rearticulada en formas particulares que mantuvieron ciertos aspectos de la identidad colombiana como no muy “negra” y como enraizada tanto en la tradición auténtica como en lo progresivo y moderno.

NACIONALISMO Y TRANSNACIONALISMO

En su recuento de los procesos de transformación y apropiación dentro del contexto hegemónico, Williams toca otro punto importante para entender los nacionalismos latinoamericanos y postcoloniales en general. Los grupos dominantes en la Guayana de los años 80, que intentaron construir una hegemonía nacional, se encontraban bajo la influencia de una hegemonía “extranjera” de valores europeos, ingleses y presumiblemente norteamericanos. También en Colombia las élites dominantes han estado y están todavía influenciadas por estos valores. Esto le agrega una nueva dimensión a las ideas sobre homogeneidad y heterogeneidad y modernidad y tradición. La idea de una moderna nación homogénea en América Latina debe mucho a modelos europeos, no solo por las estructuras del Estado-Nación, sino por los valores culturales básicos de la “civilización” albergados por las élites. Esto ha lle-

vado a debates dentro de las élites intelectuales y políticas latinoamericanas sobre los temas de "imitación" y "autenticidad": algunas corrientes nacionalistas han considerado que una nación propiamente dicha no puede ser una simple copia de otras sociedades y culturas; deben existir ciertas tradiciones culturales auténticas capaces de generar originalidad, diferencia, y, por tanto, identidad (8).

Esta preocupación por una identidad moderna y, sin embargo, diferenciada podría resolverse con el concepto de "nacionalismo etnográfico" de Gellner o con la glorificación (o aun con la "invención") de la cultura autóctona cosificada bajo la mirada tradicionalista de algún Jano del nacionalismo. Sin embargo el nacionalismo etnográfico siempre tendrá que ser puesto en tela de juicio, sobre todo si nos concentramos en Bhabha y su movimiento ambivalente entre la nación como una moderna totalidad homogénea y la nación como síntoma de una etnografía de lo contemporáneo en la cultura moderna. En la Colombia del siglo XX gran parte de la cultura contemporánea ha sido vista como altamente moderna y de origen "extranjero". Por ejemplo, buena parte de la música popular llegó de Europa, Estados Unidos, Cuba, Argentina y México, para relacionar los más conocidos. Esta búsqueda de modernidad puede llevar a la imitación y a una heterogeneidad radical. Querer encontrar en "el pueblo" una despensa de raíces tradicionales podría llevar a los nacionalistas, o a cualquiera, a enfrentarse con la modernidad extranjera, sobre todo teniendo en cuenta que las clases trabajadoras eran ávidas consumidoras de música extranjera. Y así, cualquier intento de considerar un proyecto nacionalista debe mirar más allá de las fronteras nacionales.

La dimensión transnacional es un correctivo importante para ciertos convencionalismos nacionalistas. Teniendo en cuenta que una nación se define en relación con otras, existe un mínimo de nivel supranacional admitido por cualquier análisis. En discusiones recientes se sostiene que la globalización puede imprimir di-

námica a los nacionalismos antes que socavarlos (Hall 1992). Las naciones todavía son actores importantes del capitalismo mundial (Arnason 1990) y lo local mantiene una gran importancia en un mundo globalizado (Keith y Pile 1993; Miller 1995 b). La homogenización va de la mano de la fragmentación en tanto que ambos son "dos tendencias constitutivas de la realidad global" (Friedman 1990: 311). Esto está muy bien en el nivel global, pero ¿qué ocurre dentro de la nación? La imagen de Anderson sobre una comunidad imaginada creada por la difusión del capitalismo basado en los medios de comunicación impresos (o educación o, algo menos mencionado (9), capitalismo musical) sugiere que la nación tiene coherencia interna; se dice que las fronteras de la nación y, por tanto, de la imaginación de sus ciudadanos provienen de fenómenos preexistentes como las diferencias de lenguaje y las divisiones administrativas y demás (Anderson 1983; Gellner 1994). Sin embargo, por estas mismas vías es posible proyectar la imaginación más allá de estas fronteras y concebirse dentro de un mundo formado por lugares diferentes. Tanto en Colombia como en la mayor parte de América Latina, la música, desde los años 20 en adelante, fue capaz de transportar a la gente hacia Estados Unidos, Cuba, México y Argentina, y algo semejante puede decirse del cine. En este sentido, es necesario recalcar que un proyecto nacionalista no consiste simplemente en la supresión de diferencias mediante la mismidad sino en la mediación entre sus tensiones. De hecho puede afirmarse que la nación, síntoma de una etnografía de lo contemporáneo en la cultura moderna, se encuentra radicalmente fragmentada en tanto coyuntura inestable de partes de diásporas transnacionales interdependientes.

Gilroy utiliza el concepto de diáspora como parte de su intento de explorar la oposición ideológica entre tradición y modernidad (1993: 199). En este caso la "tradición" es algo invocado por nacionalistas afrocentristas, sobre todo norteamericanos, en tanto corriente de autenticidad pura, continua, que se remonta a un pasado africano recuperable, y, desde este punto de vista, la "modernidad" sería

la erosión de esto mediante el hibridismo y la criollización. La diáspora negra del Océano Atlántico, con sus conexiones entrecruzadas en tiempo y espacio, siendo la música un medio crucial, introduce “una perspectiva explícita en términos transnacionales e interculturales” dentro del proceso de formación de identidades. Se deteriora así el carácter absoluto de la “tradicción”, y la relación del negro con la modernidad se reubica como una especie de “doble consciencia”, localizada dentro de la modernidad (prefigurando incluso algunas de las crisis de identidad que la han afectado), pero también muy crítica de sus exclusiones y de esa tendencia suya a separar conocimiento, moral y estética, y que terminó ayudando a que la ideología de progreso coexistiera con la opresión racial. La perspectiva de Gilroy permite captar a la identidad nacional dentro del contexto transnacional, a la vez que comprender esa heterogeneidad de la nación en sus relaciones tan ambivalentes con la construcción de la homogeneidad. Y este punto lo exploran de manera muy sugestiva las corrientes musicales, porque “exceden los marcos analíticos nacionales y etnocéntricos, con los cuales siempre hemos estado tan fácilmente satisfechos” (Gilroy 1993: 35) (10).

Hasta ahora he sostenido una perspectiva del nacionalismo y la identidad nacional, según la cual la homogeneidad y la heterogeneidad, antes que oposiciones frontales, constituyen las dos caras de una misma moneda. Dentro de este contexto se pueden recombinar y resignificar elementos culturales de los más variados orígenes (“tradicional” y “moderno”, “extranjero” y “nacional”, todos ellos términos ambivalentes) sin que sus significados se agoten o queden fijados dentro de oposiciones simplistas (élites-masas) y sin que esto implique una autonomía total frente a las desigualdades de poder, las jerarquías de valores hegemónicos o los proyectos nacionalistas orientados por las élites. La heterogeneidad de las culturas nacionales queda situada en un marco transnacional con todo lo que esto implica para la fragmentación de las comunidades imaginadas. Ahora pasaré a observar la manera como los significados de la raza se introducen en este tejido.

Raza y nación

Quiero aclarar lo que entiendo por raza (11). Con esto me estoy refiriendo a una franja cambiante de categorías y conceptos creada por los europeos como resultado del contacto y la subordinación de los pueblos no europeos a través del colonialismo y el imperia-lismo. Estas categorías se concentraban en diferencias físicas consideradas relevantes (básicamente el color de la piel, aunque también la textura del cabello y ciertos rasgos faciales), y las convertían en significantes “raciales” que dieron lugar a una vasta carga de significados sociales y culturales organizados por jerarquías de valores, poder y explotación del trabajo. Los significados han variado a través del tiempo y del espacio, influidos por muchos factores como las estructuras demográficas y económicas, el desarrollo de la comprensión científica de las diferencias humanas y la lucha política y cultural librada en torno a las categorías y significados en sí mismos (Wade 1993 b, 1997). Las categorías raciales, debido en parte a que construyen la variación fenotípica heredada, se han naturalizado: las diferencias culturales indicadas por diferencias físicas han llegado a ser consideradas como originadas en una esencia natural heredada a través de la reproducción sexual. Esta naturalización ha experimentado variaciones de acuerdo con concepciones históricamente cambiantes de la naturaleza humana, así como estructuras cambiantes de las relaciones sociales, especialmente las que implican desigualdad.

Este tratamiento del concepto de raza hace énfasis en un *proceso* de racialización y naturalización de identidades, y se desprende de mi experiencia latinoamericana, donde las identidades raciales suelen ser más ambiguas, cambiantes y dependientes del contexto que en otras regiones. Sin embargo, creo que se trata de una perspectiva ampliamente aplicable y que evita la utilización de categorías raciales reificadas. En este sentido se estudian procesos de identificaciones y relaciones sociales racializadas, en lugar de estudiar “razas” o “blancos” o “negros” aun como grupos socialmente contruidos (12).

Las identificaciones raciales son muy importantes para entender las construcciones de identidad nacional en América Latina y otros lugares (13). Si los nacionalismos trabajan entre la homogeneidad y la heterogeneidad, la presencia de quienes se identifiquen como pertenecientes a diferentes categorías raciales es un aspecto vital de la diversidad, una amenaza eventual para la aparente pureza nacional, o tal vez un recurso crítico para futuras versiones de la homogeneidad. Y todo esto es tanto más factible cuanto que las categorías raciales podrían comprometer características profundas que son transmisibles a través de las generaciones. En lo que se refiere a la música colombiana, las identificaciones raciales son importantes porque los estilos musicales estudiados en este libro fueron frecuentemente tildados de negros o aun de africanos. Incluso cuando los estilos no eran designados así explícitamente, los discursos sobre la música popular colombiana contenían, y aún contienen, una referencia a los orígenes atribuidos a las culturas o "razas" africana, americana o europea.

Manteniendo el énfasis común en los mitos de la homogeneidad, dentro de las teorías sobre el nacionalismo, el discurso sobre la raza se percibe más que todo como de exclusión o marginalización de "razas" consideradas "impuras" o "extranjeras" (Anthias y Yuval-Davis 1992: 39; Gilroy 1987; Segal 1991 y Williams 1989). Una versión más matizada del nacionalismo sugiere que concentrarse en el aspecto de la exclusión es demasiado simplista: de hecho, en América Latina lo que se presenta es un delicado balance entre inclusión y exclusión (Stutzman 1981; Wade 1993 a).

El mestizaje, físico y cultural, es una clave maestra para narrar la identidad nacional latinoamericana (Graham 1990; Skidmore 1974; Stepan 1991; Stutzman 1981; Wade 1993 a, 1997; Whitten 1981, 1986; Whitten y Torres 1998; Wright 1990); contiene inclusión y exclusión, y afirmaciones de homogeneidad y de heterogeneidad. Mostrar, por ejemplo, a Colombia como nación mestiza implica que todo el mundo es igual pero la idea misma de mestizaje necesariamente alude a la diferencia: mulatos y mestizos provenientes de

negros, blancos e indígenas. Cuando la mezcla se entiende como blanqueamiento progresivo, se tiende a clasificar a los pueblos indígenas y negros como algo tan diferente que terminan siendo negados o marginalizados, o también a incluirlos considerándolos como reclutas potenciales para el mestizaje (14). Cada mención de mezcla, hibridismo o criollismo inevitablemente reafirma la diferencia que el acto de habla intenta disolver en apariencia. Se trata de un fenómeno general pero que puede observarse específicamente en lo que Behague (1991) considera como la preocupación central de muchos musicólogos latinoamericanos en el estudio de los orígenes de una corriente musical evidentemente triétnica: el tema de los orígenes indígenas, africanos y europeos aparece una y otra vez.

El ejemplo de Venezuela, donde existe una ideología de la nacionalidad basada en que todos son mestizos de color *café con leche* (Wright 1990), puede ilustrar cómo la coexistencia de unos simbolismos de los orígenes y de unos simbolismos del mestizaje parecería, lógicamente, borrar esos mismos orígenes. Como muestran Taussig (1997) y Plácido (1999), a pesar de esa ideología existe una extendida actividad religiosa que gira alrededor de un grupo de figuras espirituales y santurronas, donde se destacan tres: María Lionza (generalmente representada como una mujer blanca, pero también, en ocasiones, como indígena), El Indio Guaicaipuro (hombre indígena) y El Negro Felipe (hombre negro). Se aprecia que, para los venezolanos, los ingredientes raciales originales continúan siendo símbolos vitales y se da una relativa apropiación estatal del culto de María Lionza construyendo su imagen como la de una indígena en contraste con Simón Bolívar, el héroe "blanco" de la independencia.

Tanto en Colombia como en el resto de América Latina, los procesos de identidad racial están íntimamente ligados con el nacionalismo y la identidad nacional: la homogeneidad y la heterogeneidad son imaginadas como la comunidad y la diversidad de "esencias" naturales; la transformación y la apropiación son imaginadas a través de las hibridaciones del mestizaje en las cuales se

pueden resignificar nociones fragmentarias de esencias raciales por rearticulación dentro de una representación diferente, usualmente bajo la sombra de un principio hegemónico basado en una conexión ideológica entre blancura y modernidad; y, por supuesto, la identidad racial forma parte de procesos transnacionales y categorías globalizadas como negro, blanco e indígena no pueden concebirse exclusivamente dentro del marco nacional. Los capítulos siguientes mostrarán cómo las relaciones recíprocas entre música e identidad nacional en Colombia estuvieron marcadas por importantes procesos de identidad racial: ya fuera para denigrar o exorcizar, la negritud aparente de la música tropical en Colombia fue siempre una preocupación central (15).

Nación, género, raza y sexualidad

El nacionalismo “está constituido desde los propios comienzos por un discurso de género y no puede entenderse sin una teoría del poder marcada por el género” (McClintock 1993). Las prácticas y discursos nacionalistas interpelan a las mujeres de distintas maneras: como reproductores biológicos (“gobernar es poblar”), como reproductores de vástagos culturales que “sabrán quiénes son”, como símbolos de identidades y fronteras nacionales y como partícipes de las luchas nacionales (Anthias y Yuval-Davies 1989: 7). También pueden ser vistas como guardianas y civilizadoras y, en el caso de las prostitutas argentinas, como una amenaza para el cuerpo político nacional (Guy 1991; Stepan 1991; Parker y otros 1992). En gran parte, estas ideas se deben a la tesis de Foucault que conecta la preocupación de la burguesía europea con la sexualidad individual y con la construcción de un discurso sobre la “sexualidad” como objeto, con el vigor reproductivo de la nación (Foucault 1979).

En su análisis de la relación entre género y nacionalismo, Doris Sommer desarrolla un argumento bien interesante. Según ella, las novelas románticas que en América Latina se constituyeron en lecturas obligadas durante los siglos XIX y XX revelan un matrimonio

entre Eros y Polis dentro de un proyecto de consolidación nacional. En estas obras “la pasión erótica constituyó... la oportunidad (retórica y demás) de ligar componentes heterodoxos: regiones que compiten entre sí, intereses económicos, razas, religiones” (Sommer 1991: 14). Las relaciones románticas de héroes y heroínas sugieren la posibilidad de reconciliar orígenes sociales diferentes. También crearon el ambiente que hizo posible tal reconciliación: apego y familiaridad con las relaciones de seducción, sobre todo teniendo en cuenta que los asuntos privados de las élites también eran, con frecuencia, asuntos de Estado. Al mismo tiempo las relaciones amorosas exitosas que culminaban en matrimonio (en contraste con sus contrapartes europeas, más trágicas) proyectaban la posibilidad de una vida familiar sólida y socialmente productiva.

En el reino de la música Monsivais hace observaciones similares en relación con el bolero en México durante las primeras décadas del siglo XX. El auge de canciones románticas, con su “lenguaje de delirio”, efectivamente unificó “clases sociales y regiones, caprichos y prejuicios, amores reales e imaginarios”. Aunque inicialmente el bolero puso en estado de alerta a los “guardianes de la castidad pública” las canciones románticas eventualmente “consolidaron el hogar convirtiéndose en el medio que volvió decente a los nuevos sentimientos de franqueza y audacia, apropiados a la creciente ciudad capital” (Monsivais 1997: 171, 173, 168, 174). Esta recurrencia ambigua a la sexualidad profana y a la decencia moral es un tema que aparecerá una y otra vez en los capítulos subsiguientes.

Savigliano conecta el abrazo unitario del tango de finales del siglo XIX con el nacionalismo emergente, pero, sin embargo, capta en esa conexión una contradicción subyacente. Por una parte “el tango comenzó como una danza, una danza tensa, en la cual el abrazo masculino/femenino intentaba cicatrizar los desplazamientos raciales y de clases provocados por la urbanización y la guerra”; y entonces “luego de la unificación del país, que llevo a Argentina a asumir una nueva identidad centrada en Buenos Aires... el abrazo del tango se volvió imperativo” (Savigliano 1995: 30,

31). El criollismo nativo, buscando imponer una identidad nacional blanqueada, escogió como símbolo al tango exótico. Por otra parte, semejante proyecto “nació para fracasar a manos del tango” (Savigliano 1995: 165), porque reproducía tanto la unidad como la división en tanto que “emergía de la mutua admiración y el desdén rencoroso que proliferaba entre las diferentes razas, clases y etnicidades vecindadas en la ciudad de Buenos Aires” (Savigliano 1995:32). Estas mismas ambigüedades y contradicciones, reveladas por Monsivais y Savigliano están también presentes en el caso de la música popular colombiana.

Esta importante conexión entre género e imágenes de nacionalidad se vuelve todavía más significativa cuando, como ocurre con el tango, se involucran ideas sobre la mezcla de razas. El mestizaje está mediado por relaciones de género y de sexualidad, sobre todo teniendo en cuenta que contiene nociones de “sangre” y de esencias y fragmentos de esencias transmitidas durante varias generaciones. Como ocurre con las ideas sobre la nación, la mujer es percibida, con frecuencia, como el espacio de la pureza eventual, como guardiana de la familia bajo control patriarcal, y también como amenaza potencial para esa pureza (Martínez-Alier 1974; Stepan 1991; McCaa 1994). Por supuesto, semejantes nociones sobre el honor y la vergüenza no solo actúan en contextos de identificaciones raciales (Peristiany 1965), sino que adquieren significaciones adicionales cuando se involucran las razas y las ideas. Stoler (1995) ha descrito en detalle cómo el mantenimiento de jerarquías raciales en las colonias europeas implicó un severo control sobre las rayas divisorias en el comportamiento moral y sexual de hombres y mujeres. Con ciertas diferencias Gilroy ha sugerido que “el género es la modalidad de existencia de la raza” y en la diáspora negra del Océano Atlántico una “masculinidad amplificada y exagerada... junto con sus contrapartes femeninas se han convertido en símbolos especiales de la diferencia implicada en la raza”, queriendo decir que “la mismidad racial se experimenta a través de definiciones particulares de género y sexualidad” (Gilroy 1993: 85). Esto coloca la aten-

ción sobre el enunciado general según el cual la identificación racial es siempre un proceso profundamente ligado al género.

De particular relevancia para este libro es la relación entre identidad racial y sexualidad que se concentra esencialmente en una idea profundamente arraigada en la historia del cristianismo y de la dominación colonial de Occidente: los “blancos” que atribuyen a los “negros” una sexualidad lasciva, poderosa, sin restricciones. Bastide (1961) sostiene que tiene su origen en la misma relación de dominación, que da a los hombres dominantes la oportunidad de “utilizar” mujeres subordinadas sin tener que enfrentar las responsabilidades sociales de la paternidad. De acuerdo con Bell Hooks, “la sexualidad siempre ha proporcionado metáforas de género para la colonización” (Hooks 1991: 57). Por su parte, Nederveen Pieterse (1992: 172-174) subraya la erotización y represión ambivalente del “Otro” que es también ambivalencia sobre la sexualidad del Yo; también sostiene que el psicoanálisis ha reforzado la conexión que, desde muy temprano, hizo la cultura occidental entre africano y sexualidad. Aun corriendo el riesgo de distorsionar la perspectiva histórica, se puede decir que desde muy temprano la sexualidad del negro ha sido el semillero donde los no negros, hombres sobre todo, han cultivado ideas sobre sí mismos: los ideales de civilización, pureza y control sobre la naturaleza humana se oponen a la sexualidad negra percibida como bestial, primitiva y contaminante; y, en el mismo sentido, la “civilización blanca” era percibida como constreñida, sobrerrefinada e impotente, y se la imaginaba como temerosa de perder cualidades básicas pero también poderosas, vitales, ligadas a la naturaleza, fuertemente masculinas y seductoramente femeninas (Fanon 1986; Gilman 1986; Hernton 1970; Hooks 1991, esp. Cap. 7; Jordan 1977: 32-40; McClintock 1995; Wade 1993 a: 246-250; Young 1995). Por supuesto, semejantes temores han sido explotados por quienes se identifican como negros apropiándose de esta ambivalencia para esgrimir una superioridad “natural” en ciertas esferas y, eventualmente, formar parte de lo que investigadores como Gilroy

perciben como una tendencia hacia el cuestionamiento de los modernos valores occidentales. Curiosamente este “primitivismo”, esta construcción típicamente occidental de un “salvaje” usualmente diferenciado en términos de raza, se convirtió en una creciente fuerza ideológica en los siglos XIX y XX, aun cuando “para entonces tenía ya una larga prehistoria” (Barkan y Bush 1995: 2), debido a la expansión del imperialismo europeo durante ese período (Barkan 1995; Franco 1967; Honour 1989; Kuper 1988; Rhodes 1994; Torgovnick 1990). Como ha ocurrido siempre, la negritud podía ser muy ambivalente aunque las imágenes de lascivia mantuvieran una presencia central. En un ensayo sobre Josephine Baker, célebre bailarina afroamericana de la Francia de entre-guerra, Martín dice que para esa época en los Estados Unidos “el cuerpo negro representaba el deseo ilícito y sin restricciones, y la sexualidad negra estaba asociada a la bestialidad y al caos satánico. Al mismo tiempo la cultura negra representaba la libertad frente a la rutina, a lo predecible, a lo rígido” (1995: 318).

Este cuadro del primitivismo y sus ambivalencias se complica porque, en contextos específicos, existen conjuntos de imágenes comparables que median en las relaciones entre clases y entre hombres y mujeres, mostrando una cierta compatibilidad e intercambiabilidad entre discursos de clases, de razas y de desigualdad de género en relación con una ambivalencia fundamental de temor y deseo. Por ejemplo, el estudio de Donna Guy (1991) sobre la prostitución en Argentina muestra cómo las prostitutas y, en general, las mujeres de clase baja pueden percibirse al mismo tiempo como muy atractivas y potencialmente contaminantes (ver también Gilman 1986) (16). Washabaugh (1998 b: 7-8) sostiene que la fascinación romántica del siglo XIX hacia la introspección y la emoción apasionada se realizó a través de una música popular emergente que despegó “sobre alas femeninas, empujadas por la promesa de totalidad que sólo puede realizarse contactando a la feminidad del cosmos”. Sin embargo, la voz femenina se vio “frustrada y usurpada por la del hombre”. Monsivais anota que si bien los boleros exalta-

ron a las mujeres, aun a las prostitutas, lo cierto es que estos cantos tenían “una orientación claramente masculina... mediada por el mito del ama de casa” (1997: 191).

En Colombia la sexualización de las identidades raciales y nacionales se pueden observar en lo que he denominado topografía cultural de la nación (Wade 1993 a) (17). Describiré esto con más detalle en el próximo capítulo, por ahora quiero señalar que en el discurso nacional la ambivalencia entre homogeneidad y heterogeneidad necesariamente está ubicada en la tensión entre, por una parte, un proyecto nacional de integración cultural y territorial a través del “desarrollo” y, por otra, la variedad de culturas regionales que también tienen sus identidades raciales. Semejante tensión se expresa, en parte, en la intrincada imagería racial y sexual ligada a determinadas regiones, y mediada por las interacciones sexuales entre hombres y mujeres de diferentes orígenes regionales, quienes se definen mutuamente no sólo como tipos raciales o regionales, sino en términos de estas imágenes, como hombres y mujeres racializados y regionalizados. Así, por ejemplo, en términos tanto climáticos como sexuales, la región Caribe es percibida como “caliente” y la región Andina como “fría”; ésta ha sido, y es, más piadosa y católica, mientras que en aquélla el control moral eclesiástico ha sido menos fuerte y las pautas matrimoniales menos “ortodoxas”. Sin embargo, a través del tiempo se observa que el resto del país se ha “calentado” y que en este proceso el Caribe colombiano ha desempeñado un papel crucial, en gran parte debido a su música.

Inicialmente, la música y la danza del Caribe colombiano fueron percibidas en el interior como ligadas a la negritud y, en consecuencia, como moralmente sospechosas y sexualmente explícitas, pero también, como excitantes, vitales, liberadoras. Como es obvio, tales imágenes, dadas las relaciones de género prevaecientes y una percepción que valora la sexualidad femenina controlada, tenían impacto diferente tratándose de hombres o de mujeres. La música está involucrada en un proceso de cambio de la moral sexual que, como en toda América Latina (18), estaba ocurriendo en Co-

lombia debido en parte a cambios en las relaciones de género y en la división sexual del trabajo. Que algunas de las tensiones entre homogeneidad y heterogeneidad puedan entenderse a través de la música se debe, en parte, al poder de generar comunidades imaginadas que tiene el capitalismo musical, pero también, a que las conexiones entre música, danza, cuerpo y sexualidad hacen de la música un mediador poderoso y sugestivo de las diferencias ubicadas en la topografía cultural sexualizada de la nación.

Música, danza, cuerpo y sexualidad

Las conexiones entre música, danza, cuerpo y sexualidad constituyen un tema bien complejo (19). En las conversaciones populares y cotidianas sobre música en Colombia, la utilización del cuerpo en la danza se mencionaba con frecuencia en relación con la sexualidad y, en general, con algo percibido como poco apropiado. Y aquí vale la pena preguntarse ¿cómo han surgido estos significados y qué significación tiene la encarnación del sentido?

Middleton (1990: 228) presenta una perspectiva tentadora pero demasiado cruda: el “punto de vista instintivo” de la relación entre música y placer del cuerpo. La música, o mejor, algunas formas musicales especialmente el rock y los estilos afroamericanos, está ligada directamente al cuerpo físico y, por tanto, a la libido a causa de una “relación material inmediata con la música” (Grossberg cit. por Middleton 1990: 259); para Frith “la música negra expresa el cuerpo y, por tanto, la sexualidad” porque “tanto el sonido como el ritmo son *sentidos* antes que interpretados” (Frith cit. por Middleton 1990: 259) (20). Este tratamiento naturalista tiende a deshistorizar el cuerpo desconociendo “sus formas culturalmente disponibles y sus representaciones específicas” (Middleton 1990: 259). Y en mi opinión es igual de problemático el vínculo directo que se establece entre lo físico, lo sexual (“el cuerpo, por tanto, la sexualidad”) y el placer del cuerpo: el solo hecho de que música y danza comprometan al cuerpo no los convierte *necesariamente* en un evento sexual ni

placentero; hay aquí una exageración y naturalización de la relación entre música (o danza) y cuerpo. Por definición toda práctica humana está encarnada corporalmente, siendo esta encarnación “el terreno existencial de la cultura y el yo” (Csordas 1994) y la práctica de música y danza no está más cercana al cuerpo que, por ejemplo, la práctica del deporte o el trabajo.

Por contraste, una perspectiva enunciada desde la construcción social del cuerpo considera que “el cuerpo no es un mero objeto natural sino que se construye social e históricamente” (Cowan 1990: 21). Desde este punto de vista, los vínculos entre música, danza, cuerpo y sexualidad están constituidos en su integridad por relaciones sociales y categorías o, como diría Foucault, por el discurso (Shilling 1993: 70-99; Cowan 1990: 21-27). Se trata de una perspectiva con fortaleza innegable. Las conexiones que suelen establecerse en Colombia entre los habitantes de la región Caribe, su música y danza y su “cálida” sexualidad, y que pueden identificarse en múltiples formas a través de todo el continente, no son impuestas sino construidas dentro de una historia particular que incluye la esclavitud, influencias culturales africanas y dominación por una potencia colonial que consideraba a la danza como pecado. Desde hace varios siglos, y aun desde los siglos XIX y XX, los europeos percibieron a los africanos como gente de mucha sexualidad y mucha inclinación hacia la música y el baile, y esta imagen tuvo continuidad en las colonias americanas donde las autoridades consideraron que eran válvulas de escape para los sentimientos de los esclavos y, también, que constituían una posible amenaza para el orden político y moral (Aretz 1977; Barkan y Bush 1995: 3; Cooper 1993; Levine 1977: 242-244; Mc Clary y Walser 1994; Nederveen Pieterse 1992: 132-151; Ortiz [1950] 1965; Savigliano 1995: 30-35; Wade 1993 a: 278-281). Y aunque por razones distintas e involucrando juicios morales distintos, los negros también han desarrollado esta ecuación entre sexualidad potente y destrezas para el baile y la música.

Sin embargo, Shilling observa que la sola perspectiva de construcción social tiende hacia la desaparición del cuerpo como entidad física (Shilling 1993: 100) y su preocupación es compartida por otros investigadores (Butler 1993; Csordas 1994; Turner 1994). Después de todo, ella permite concebir todo el proceso histórico que sexualiza y musicaliza a la negritud sin que el cuerpo sea otra cosa que un vehículo de significados complejos, y la misma encarnación se convierte en un hecho residual. Para Washabaugh (1998 a: 43), si alguna vez se asumió que la danza revelaba su significado de manera metafórica o denotativa, ahora se dice que los bailarores “ejemplifican y encarnan el mundo que ha marcado a sus cuerpos”. Sin embargo, aun esta perspectiva sigue viendo en el cuerpo un vehículo relativamente pasivo en el cual se “inscriben” los significados, lo cual deja de lado dos aspectos importantes. En primer lugar, la danza implica un esfuerzo corporal, si bien es cierto que no existe una conexión privilegiada entre cuerpo y danza, privilegiada en relación con otras actividades físicas. Daniel arguye que “la potencia de la rumba está regida por su fuerza estética en combinación con su descarga física” (1995: 140), y esto implica una expresión de significados que le agrega a su intensidad emotiva. En segundo lugar, la destreza dancística no es, simplemente, un significado construido sobre el cuerpo sino un producto material del trabajo sobre el cuerpo entendido, en palabras de Shilling, como un proyecto incompleto (Shilling 1993: 114). Dentro de este proceso se alteran las fuerzas motoras del cuerpo cambiando para toda la vida el capital físico encarnado de una persona, especialmente si se trata de una persona joven. Entonces esta transformación retroalimenta los procesos de construcción social como prueba aparentemente “natural” de la conexión existente entre, digamos, el Caribe colombiano y la habilidad para el baile. Se explica así la naturalización de destrezas danzarias, percibidas frecuentemente como “atributos naturales”. Este proceso facilita la conexión construida con la sexualidad: aunque percibida como una actividad socialmente construida, también es vista como “función natural”.

Las conexiones entre cuerpo, formas musicales y dancísticas, y sexualidad, son construcciones culturales, pero es importante que estas construcciones no sólo tengan lugar en el cuerpo sino que lo atraviesen, tratándose de un cuerpo que no es infinitamente maleable. Si la música en Colombia es un mediador importante de las diferencias situadas en la topografía cultural sexualizada de la nación, esto ocurre principalmente a causa de las conexiones históricamente constituidas entre música (particularmente danza), sexualidad y región (racializada). Sin embargo, también es importante tener en cuenta la encarnación de danza y sexualidad, así como la experiencia encarnada de la región (el calor de la región Caribe, el frío de Bogotá, y el aumento de la temperatura de la región Andina en las últimas décadas). En fin de cuentas, estos son algunos de los rasgos mediante los cuales la experiencia popular da cuenta de las diferencias regionales.

Música, identidad y capitalismo musical

MÚSICA E IDENTIDAD

En su libro sobre el zouk, Guilbault anota que “con frecuencia los géneros musicales han desempeñado un papel crucial en la expresión y negociación de la identidad” (Guilbault 1993: 203) (21). Al tiempo que reconoce que los estilos musicales tienen una relación compleja con las identidades y situaciones sociales, la mayor parte de la literatura especializada no siempre teoriza en profundidad sobre este difícil tema. Una notable excepción es la obra de Middleton, quien realiza un ambicioso intento de evaluar los estudios sobre “música popular en la cultura” (Middleton 1990: 127-171); dentro de esta perspectiva, una característica central es la idea de una relación de homología entre forma musical y estructura social (que incluye la posición social desde donde surge la identidad). Presenta una argumentación detallada donde concluye que muchos de estos estudios tienden a sobreestimar la relación mutua de estos dos niveles, a subestimar los conflictos sobre significados musicales que

tienen lugar dentro del grupo social cuya identidad supuestamente se está reflejando, y, en el caso de aquellos estudios que proponen una música de contracultura que refleja un grupo subcultural determinado, a sobreestimar el elemento de subversión. En general existe una tendencia a considerar a la identidad social como algo preexistente que la música simplemente no hace más que expresar (22). Finalmente, en algunos casos, esta tendencia puede llevar a destacar el valor de la representación “honesta” de esta identidad social a través de la música “auténtica”. Lo anterior desconoce el contenido ideológico de la idea de autenticidad que, según Middleton, hunde sus raíces en una crítica romántica de la sociedad industrial (o, más comúnmente, de la modernidad), en la idealización nacionalista de la tradición, y también en intentos burgueses de menospreciar la cultura de la clase obrera industrial urbana (Middleton 1990: 130, 168-169) (23). Igualmente, y por supuesto, cualquier tendencia a identificar música e identidad mecánicamente, tropezará en forma inevitable, aplicada a la nación, con los mismos problemas ya analizados de las oposiciones simplistas entre élites y masas subalternas.

El propio Middleton (1990: 7-II) adopta una perspectiva gramsciana que no está lejos de la de Hall y Jefferson (1976), ni de los lineamientos acogidos previamente en este capítulo. Se permite así una mayor flexibilidad a la hora de precisar las relaciones entre música y estructura social o identidad social (basada en clase o etnicidad o género, aunque Middleton se refiere específicamente a estructura de clases), sin abandonar la posibilidad de explicar estas relaciones en términos de identidades y estructuras sociales (por ejemplo, en términos de apropiación) por oposición a lo que sería simplemente describir las conexiones históricas entre éstas y las formas musicales. Con frecuencia es muy difícil vincular estilos musicales muy particulares con escenarios de clase igualmente particulares: Finnegan, por ejemplo, no encontró correlaciones claras en el variado escenario propuesto por Milton Keynes en el Reino Unido (Finnegan 1989: 312). También Slobin reconoce las dificulta-

des para utilizar el concepto de clase social como principio analítico en el estudio de la música, pero, sin embargo, cuando dice que la música es “un comodín dentro de un juego sin reglas conocidas” (Slobin 1993: 16) realmente se resigna a la mera descripción.

Es necesario asimismo percibir la música no tanto como mero reflejo sino como un elemento constitutivo de la identidad social. Middleton señala que los relatos postestructuralistas critican la posición culturalista por concebir a la cultura como una totalidad preconstituida que puede ser expresada simplemente (Middleton 1990: 166), siendo así que los significados culturales se generan dentro del proceso de significación. Desde la perspectiva postestructuralista “no existen esencias que puedan ser capturadas por formulaciones lingüísticas apropiadas” (Giddens 1987: 84), y esto puede llevar a problemas a la hora de dar cuenta de significados que se refieren a cosa distinta de sí mismos: una “retirada hacia el código” (Giddens 1987: 84) que plantea la pregunta por “la posible necesidad de una concepción de lo *real*, si es que deben sobrevivir políticas y prácticas de evaluación” (Middleton 1990: 166). Puede encontrarse en Stokes una salida pragmática de este impase cuando dice que “las imágenes musicales no se limitan a reflejar el conocimiento de ‘otros lugares’ [otras identidades] sino que los prefiguran de manera significativa” (Stokes 1994 b: 5). Propone el ejemplo de imágenes estereotipadas de la “música oriental” prefigurando el conocimiento que tiene la gente de, por decir algo, los turcos o los iraquíes; por supuesto, estas imágenes no surgen de la nada sino de una historia específica y, por implicación, de un proceso más dialéctico. Inspirándose en la idea de Waterman en su estudio de la música *juju* nigeriana según la cual “buen *juju* es orden social bueno” (Waterman 1990: 220), Stokes sostiene que algunos eventos sociales son concebidos para que necesiten una atmósfera, un contexto constitutivo, que sólo puede crearse por efecto de la música y el baile (Stokes 1994 b: 5). Esto permite captar cómo los significados se generan dentro del proceso de significación, sin divorciarlos de la referencia a un contexto social concreto.

Otra manera de analizar esto es a través de la argumentación de Anderson, diseñada para el lenguaje pero relevante para la música: “siempre es un error tratar los lenguajes... como *emblemas* de la nación... De lejos lo más importante del lenguaje es su capacidad de generar comunidades imaginadas” (Anderson 1983: 122). Como ya lo había sugerido en relación con las identidades nacionales, también la música puede percibirse como constitutiva de relaciones sociales (Frith 1996).

El argumento anterior es indispensable a la hora de conceptualizar sobre los materiales de la realidad colombiana. En una sociedad donde el hibridismo es la regla antes que la excepción, y donde opera una hegemonía transformista, es imposible pensar en términos de simples ecuaciones entre música y posición social. Los ritmos musicales del Caribe colombiano, especialmente a medida que se comercializan, no son susceptibles de una relación simple con posiciones sociales o étnicas o con identidades raciales. Sin divorciarse por completo de estos elementos, la música ha atravesado fronteras con mucha fluidez y a través del tiempo ha logrado cambiar sus relaciones con los diferentes niveles sociales, como lo mostraré en los capítulos siguientes. En este sentido es útil el enfoque que tiene en cuenta la naturaleza constitutiva de la música, ya que permite captar las relaciones cambiantes entre identidad y ritmos musicales: en lugar de concebir un determinado ritmo como ligado esencialmente a una determinada identidad, se hace posible entender cómo ritmos musicales iguales o parecidos contribuyen a constituir identidades disímiles en diferentes contextos. Finalmente, teniendo en cuenta que en Colombia se da una discusión permanente sobre la autenticidad de diferentes ritmos, es importante entender la naturaleza ideológica de la noción de autenticidad y sus raíces en las críticas románticas de la modernidad. Las disputas sobre autenticidad, basadas precisamente en que se acepta la conexión esencial de música e identidad, están involucradas en una lucha por el poder sobre valores sociales y donde los conceptos claves son tradición y modernidad (24).

CAPITALISMO MUSICAL

Un rasgo crucial de la música del Caribe colombiano es su comercialización que, lejos de ser caso único, constituyó parte de la tecnificación, masificación y mercantilización de los medios de comunicación tanto en Colombia como en el mundo. De 1930 en adelante la radiodifusión, los discos y el cine colombianos se convirtieron en productos comerciales seguidos por la televisión en la década del 50. Se hace necesario, por tanto, abordar el problema de cómo ciertas tecnologías de comunicación cambiantes, especialmente las de la industria musical, han mediado en la tensión que se da dentro del marco nacional entre homogeneidad y heterogeneidad cultural.

Las discusiones sobre la masificación de los medios han estado centradas, por una parte, en si efectivamente se ha dado la homogeneidad, estandarización y control social creciente a través del consumismo que Adorno percibía de manera tan negativa, o si, por otra parte, esto ha permitido crecientes posibilidades de democratización, diversidad en la producción y participación social a través de un mayor y más numeroso acceso a los medios de producción y consumo de información (García Canclini 1990; Manuel 1993; Martín-Barbero 1987 a, 1987 b; Middleton 1990: 34-100; Miller 1995 a; Rowe y Shelling 1991; Wallis y Malm 1984). Como ocurre en las discusiones paralelas sobre el impacto de la globalización en la destrucción y recuperación de lo local, la respuesta parece ser que ambos procesos pueden darse: en regímenes fordistas de acumulación, la masificación puede implicar estandarización pero esto depende del producto en cuestión. Como la diferencia implica grandes costos, las economías de escala ligadas a la línea de ensamblaje en la producción de automóviles generan presiones para estandarizar; la producción musical tiende a ser más flexible porque los instrumentos y equipos de grabación pueden adaptarse a muchos usos. Middleton examina otras razones que le hacen considerar exagerada la concepción de Adorno sobre la estandarización musical y concluye que el circuito de producción y consumo de música popular es “un or-

ganismo en estado de mutación permanente conformado por elementos que, al mismo tiempo, son simbióticos y contradictorios” (Middleton 1990: 38).

En Colombia muchas personas (periodistas, programadores de radio, presentadores de televisión, músicos y demás) me expresaron sus temores sobre que la comercialización implica una pérdida de tradiciones locales “auténticas”, una preocupación que también se ha escuchado en otras partes (25). Sin embargo, como señalan Wallis y Malm (1984: 269-311), la comercialización aporta una fertilización mutua con el entorno internacional y esto genera nuevas oportunidades. Pacini Hernández, describiendo la bachata de República Dominicana, dice que la fertilización mutua, en lugar de “generar una modorra insípida y homogénea para la aldea global”, puede llevar a que los músicos “revivan y fortalezcan sus tradiciones musicales locales y/o nacionales” (Pacini Hernández 1992 a: 361). A su vez comenta Manuel: “Los medios masivos pueden enriquecer tanto como alienar, y lo hacen a menudo” (1993: 8); en efecto, subraya que la homogeneización puede ser mala o buena dependiendo de lo que se está suministrando (valores de tolerancia o acomodación frente a la desigualdad social), y que la diversificación bien podría significar autonomía cultural democrática de base o fragmentación en beaterías excluyentes (12).

La comercialización de los medios masivos en Colombia implica que el proceso de estandarización ha tenido lugar de diversas maneras. En este nuevo clima algunos ritmos colombianos alcanzaron el éxito y, por tanto, una mayor proyección, a expensas de otros que se esfumaron o quedaron confinados en el entorno local; además, los ritmos exitosos perdieron aspectos de su diversidad interna y consiguieron una mayor estandarización como efecto de la tendencia de la producción capitalista hacia las economías de escala. Pero esta comercialización también introdujo en el mercado nacional no sólo a algunos ritmos colombianos previamente limitados al entorno local, sino a toda una serie de estilos musicales nuevos (el tango argentino, los corridos mexicanos, las rumbas y guarachas

cubanas, el foxtrot norteamericano). Asimismo, abrió muchas oportunidades de fertilización transnacional: esto se ha presentado con frecuencia como un fenómeno reciente que depende del nuevo mercado globalizado, pero tratándose de música existe una larga historia (Roberts 1979) aunque es cierto que las comunicaciones electrónicas han acelerado los intercambios e incorporado a un mayor número de personas (26).

Si con las mismas tecnologías pueden darse tanto la estandarización como la diversificación, cabría preguntar entonces, ¿qué influye sobre el desarrollo de estas alternativas? Una respuesta la da Martín-Barbero con su recuento de la masificación de los medios en América Latina durante el siglo xx, donde las principales influencias están erigidas alrededor del Estado y/o una clase dominante capitalista y sus relaciones con la clase obrera (Martín-Barbero 1987 a: 178-179; 1987 b). En su perspectiva, desde 1930 hasta la década de 1950 las élites se concentraron en la construcción de culturas nacionales utilizando nuevas tecnologías como la radio para dirigir un discurso de modernización y compromiso populista hacia las crecientes masas urbanas. Las comunicaciones fueron percibidas, desde 1960 hasta la década de 1970, más que todo como un recurso de apoyo al desarrollo económico: la televisión ayudó a construir la imagen de un solo público con una demanda homogénea de bienes de consumo que era transnacional en forma creciente. Y desde 1970 en adelante los medios electrónicos han abierto posibilidades tanto de control estatal creciente como de inversión capitalista; esto rompió con los anteriores proyectos de homogenización e incrementó la diversidad disponible. Hoy en día cualquier persona, con un mínimo de recursos económicos, puede conectarse individualmente con los productos que desee consumir, ignorando el resto.

Se trata de un recuento convincente en muchos aspectos: es evidente que la difusión de radio y televisión ha dado lugar a unos nuevos modos de interpelar a los individuos en tanto sujetos nacionales, modos más penetrantes, inmediatos, constantes y potencialmente centralizados; además, también ha dado lugar a mostrar lo

que quienes controlan los medios (el Estado y las élites) consideran de buen gusto y representativo de la nacionalidad. Pero Martín-Barbero sobreestima la solidez del Estado o clase dominante armados de un proyecto cultural específico; en Colombia, por ejemplo, el Estado no elaboró una reglamentación específica para la industria fonográfica y en cuanto a contenidos de programación radial se refiere, fue poco intervencionista. De hecho no existió una política cultural como tal hasta 1970. Lo que efectivamente se dio fue algo parecido al “organismo en mutación constante” de Middleton: músicos de los orígenes más diversos y empresarios con un marcado interés comercial dándole respuestas inmediatas a un mercado de diversidad creciente con gustos rápidamente cambiantes. Hay aquí un contraste evidente con lo que ocurre en países con regímenes más autoritarios: la República Dominicana bajo Trujillo (Austerlitz 1995; Pacini Hernández 1995) o Haití bajo Duvalier (Averill 1997).

Esto no significa que la música en Colombia tenga una vida social parecida a una especie de batalla campal donde impera la lucha de todos contra todos. En sus procesos es difícil generalizar: la industria musical tiene, evidentemente, una presencia muy fuerte en la compleja dinámica de definir lo que sale al mercado, pero también los gustos de consumidores y músicos así como las ideas de los productores de discos sobre qué debe crearse o qué puede vender. Vale la pena insistir en que, en Colombia, estos gustos y estas ideas se formaron dentro de campos ideológicos extremadamente cambiantes y que ya he analizado: nación, raza, género, sexualidad, modernidad y tradición. Además, dentro de las jerarquías totalizadoras de moralidad, gusto y distinción (Bourdieu 1984). En este campo no podemos pensar en términos simplistas de una homogeneidad impuesta por el Estado o la élite dominante; la comercialización parece haber contribuido a incrementar la heterogeneidad musical de alguna manera, pero la diversidad continua siendo juzgada, apropiada y transformada dentro de un campo ideológico estructurado por valores hegemónicos. La capitalización de la

música y la diseminación de los desarrollos tecnológicos han mediado la tensión entre homogeneidad y heterogeneidad, expandiendo y diversificando el mercado musical y abriendo, al mismo tiempo, ese espacio cultural a formas más incisivas de evaluación ideológica.

■

He intentado hacer el mapa de una perspectiva teórica para entender la nacionalidad y la diversidad cultural y musical en el espacio tensionado entre la homogeneidad y una heterogeneidad constituida transnacionalmente; se trata de un espacio generado a través de un campo ideológico constituido por jerarquías de clase, raza, género e identidades sexuales, mediado por la circulación capitalista de mercancías e información. Todo esto se puede ver nuevamente en los recientes experimentos del Estado colombiano en relación con la multiculturalidad oficial, constitucionalmente reconocida, que tiene lugar al lado de una serie de fenómenos relacionados pero diversos: proyectos como *el rescate de lo nuestro* en el Caribe colombiano, basado en reafirmar la identidad cultural de la región a través de la música y cargado de ideas de autenticidad y orgullo regional; la proliferación reciente, en la ciudad montañosa de Medellín, de escuelas de porro, uno de los ritmos regionales del Caribe colombiano que comenzó su carrera comercial en los años 30; el clamoroso éxito de Carlos Vives, en 1993, actor de telenovela y cantante de balada, de origen costeño, quien hizo versiones “modernas” de viejos cantos *vallenatos*, éxito que batió todas las marcas de ventas de discos en Colombia y ha atravesado muchas resistencias de clase y fronteras territoriales previamente inaccesibles para esta música. Todos estos fenómenos participan en la “tropicalización” de Colombia, comenzada décadas atrás y también caben fácilmente en la multiculturalidad postmoderna percibida, no como la disolución de la nacionalidad, sino como su reafirmación. Una continuidad histórica evidente indica que, en efecto, el mismo tipo de tensiones están operando en un campo ideológico que algo ha cam-

biado y que retiene gran parte de su vieja estructura, aunque ahora está mediado por las nuevas tecnologías de la circulación capitalista. Retomaré este tema en la conclusión, cuando estén más claros los detalles de la historia de la "tropicalización" de Colombia a través de su música.

LA COSTA Y LA MÚSICA COSTEÑA EN LA NACIÓN COLOMBIANA

Este libro busca explicar cómo y por qué razón la música del Caribe colombiano, región conocida popularmente como *la Costa* (1), se convirtió en el epicentro del repertorio de música popular en Colombia. Dentro de esta búsqueda cumplen un papel central tanto la identidad nacional colombiana como la identidad regional costeña, que se presentarán detalladamente en los próximos capítulos. Aquí quiero mostrar un esquema general del campo ideológico donde se constituyen estas identidades constatando primero lo nacional, y luego, el lugar que ocupa la Costa dentro de esto. Finalizaré con un breve recuento de cómo encajaba, a comienzos del siglo xx, esta música regional en la escena nacional, antes de convertirse en éxito nacional.

La nación colombiana

Al igual que en otros países de América Latina, en Colombia los círculos políticos e intelectuales elitistas de finales del siglo xx y comienzos del xx buscaban definir su cuestión nacional. Tenían por delante un país heterogéneo, dividido en regiones mal comunicadas debido tanto al terreno quebrado como a una pobre infraestructura y con poblaciones numerosas que percibían como diferentes, es decir, mestizas con gran proporción de indígenas y negros.

Dentro del contexto nacional, uno de los principales elementos de esa percepción diferente procedía de la fuerte regionalización y de la distribución desigual de los descendientes de europeos, africanos y nativos americanos, que dieron lugar a pautas espaciales específicas todavía vigentes. Desde la perspectiva del interior montañoso, el litoral Pacífico era negro, la región del Caribe colombiano (litoral y *hinterland*) era altamente mestiza con proporciones significativas de indios y negros, más allá de la Cordillera Oriental, las selvas de los valles del Orinoco y el Amazonas estaban pobladas por nativos americanos y misioneros (aunque los llanos, la llanura entre la selva y el piedemonte, habían sido colonizados tiempo atrás por una amplia variedad de gentes); en contraste, el interior del país era principalmente blanco y mestizo, con alguna población indígena en sitios rurales aislados y algunos negros y mulatos en determinados sectores de los valles interandinos. Este interior del país, especialmente en sus centros urbanos, era el centro del poder, la riqueza, la “civilización” y la blancura (2).

Bushnell (1993: viii) anota que “es un lugar común decir (y los colombianos son quienes lo dicen primero y más alto) que el país carece de una verdadera identidad nacional o de un espíritu nacionalista propiamente dicho”. Luego de numerosos experimentos constitucionales que oscilaban entre federalismo y centralismo, sólo hasta 1886 Rafael Núñez impuso una Constitución fuertemente centralista escribiendo, dicho sea de paso, la letra del Himno Nacional de Colombia. Esta centralización tuvo lugar con base en un proceso, iniciado en 1850, de cambios económicos y políticos que rompieron con estructuras coloniales y dieron lugar a una “formación social nacional”, caracterizada por una intensiva colonización de tierras vírgenes rurales y una creciente integración del campesinado a los mercados nacionales e internacionales, por intermedio de la burguesía comercial (Fals Borda 1981: 82B). Fue para esta época que se fundó la primera Academia Nacional de Música (1882) y también, aproximadamente en 1887, comenzó a ensamblarse un Himno Nacional basado en la letra de Rafael Núñez y la música del inmigrante italiano Oreste Sindici (1837-1904) (3).

Otro momento importante para el sentimiento nacionalista fue la década del 30, los “años nacionalistas” (Uribe Celis 1992: 57), cuando el gobierno de Alfonso López Pumarejo decretó una serie de reformas liberales y modernizantes tendientes a lograr no sólo una mayor apertura del sistema educativo sino a una incorporación más plena de las clases trabajadoras urbanas y rurales dentro de las estructuras del Estado. Fue para esta época que “el marco nacional se convirtió en punto de referencia política tanto para las ‘oligarquías’ como para los estratos populares” (Palacios 1986: 138-139). Y asimismo los intelectuales reflexionaron sobre la posibilidad de un arte nacional: por ejemplo, en 1936 se celebró el primer congreso de música que se proponía “la propulsión de la cultura musical en Colombia concediéndole gran importancia al nacionalismo”, como dijo Daniel Zamudio, un compositor y musicólogo que participó en dicho congreso (Zamudio 1978: 398), y en el cual también se discutió sobre los valores nacionales en el arte con escritores y pintores que manejaban temas indigenistas y culturas regionales (Medina 1978: 185; Universidad Nacional 1984; Uribe Celis 1992).

Aunque todo esto no dio lugar a nada remotamente parecido a un “nacionalismo hiperbólico” (Bushnell 1993: viii), sería equivocado pensar que la cuestión nacional colombiana tenía sin cuidado a los intelectuales o al Estado, o que la identidad nacional no había generado representaciones poderosas. De hecho, aquí tenemos un contexto vital para entender el lugar del Caribe colombiano y de su música: existen muchos puntos de partida para penetrar en el campo de las representaciones de la identidad nacional y, especialmente, el espacio ambivalente entre mismidad y diferencia. Ahora examinaré brevemente tres de estos: los escritos de la intelectualidad, los libros de texto utilizado en el sistema educativo, y las políticas culturales del Estado.

LA ÉLITE LETRADA

Las representaciones de identidad nacional, producidas desde finales del siglo XIX y comienzos del XX por una élite letrada, menospre-

ciaban generalmente tanto a los negros como a los indígenas y favorecían a los blancos. En ellas no era que se les ignorara en nombre de una imagen homogénea de mestizaje blanqueado; lejos de ello, conformaban un punto de referencia constante para los imaginarios de la nación, simbolizando el atraso y el primitivismo que contrasta con la percepción de superioridad elitista y con el concepto que se tiene del futuro ciudadano (4). En otro lugar he documentado con mayor detalle los distintos discursos intelectuales sobre el proceso nacional colombiano (Wade 1993 a; 1994 b), sin embargo, para tener noción de la clase de pensamiento involucrado, vale la pena detenerse en dos figuras cruciales del siglo XX.

Luis López de Mesa fue una figura importante en círculos intelectuales y oficiales, basta anotar que entre los cargos ocupados estuvo el Ministerio de Educación (1934-1935). Sus escritos, especialmente el libro *De cómo se ha formado la nación colombiana*, se han visto sometidos a los análisis más variados: por ejemplo, Bagley y Silva (1989), Restrepo (1988) y Helg (1989) destacan su racismo influido por las afirmaciones científicas de su tiempo en torno a la raza y la eugenesia. Tiene una visión pesimista del mestizaje y menospreciaba a indígenas y negros. En "*El factor étnico*", un ensayo redactado para un comité especial de expertos y que sólo circuló entre autoridades nacionales y eclesiásticas, López de Mesa escribió: "La mezcla de los indígenas con el elemento africano y aun con los mulatos que se derivan de allí podría ser un error fatal para el espíritu y la riqueza del país; a los defectos de las dos razas se les agregaría, más que eliminaría, y tendríamos un *zambo* astuto e indolente, ambicioso y sensual, hipócrita y vanidoso al mismo tiempo, para no decir ignorante y enfermizo. La mezcla de sangres empobrecidas y culturas inferiores genera productos inadaptables... que llenan los asilos y las prisiones cuando entran en contacto con la civilización" (cit. por Restrepo 1988: 379-380).

Ciertamente López de Mesa observaba el mundo con los espejuelos racistas de su tiempo (época un tanto anacrónica) pero también evidenciaba en sus escritos una visión típicamente latinoamericana

del mestizaje. Favorecía la inmigración europea toda vez que esto "tendería a enriquecer las cualidades de la fusión racial colombiana", sobre todo tratándose de quienes estarían en posición de traer nuevas costumbres y destrezas, así como de contribuir "al enriquecimiento del bagaje positivo de Colombia". Subraya, en lo que podría considerarse una típica adaptación latinoamericana del pensamiento eugenésico anglosajón (Stepan 1991), que aunque el mestizaje y la herencia racial son malas influencias, no "quisiera asignarles excesiva importancia en la formación del carácter criollo"; también es crucial el entorno social y "de aquí resulta evidente que si la pereza criolla está condicionada por elementos que pueden ser dominados, como la salud precaria y la falta de disciplina, entonces esta pereza no puede considerarse como un obstáculo fundamental para la constitución de una raza histórica". El mestizaje es una fuerza democrática: "Nosotros somos África, América, Asia y Europa al mismo tiempo, sin grave perturbación espiritual" (López de Mesa [1934] 1970: 122-123, 20-21, 14) (5).

Mucho menos conciliador en sus posiciones fue Laureano Gómez, líder conservador y Presidente de Colombia (1950-1953). En su ensayo *Interrogantes sobre el progreso de Colombia* (1928) sostiene que "nuestra raza proviene de la mezcla de españoles, de *indios* y de *negros*. Los dos últimos, caudales de herencia, son estigma de completa inferioridad". Aunque la herencia española contiene elementos de ignorancia y fanatismo "es en lo que hayamos podido heredar del espíritu español que debemos buscar las líneas directrices del carácter contemporáneo de los colombianos". Estas ideas fueron la carta de navegación de un sistema político en el cual una minoría, mejor dotada racialmente, gobernó con mano de hierro a la mayoría (Gómez [1928] 1970: 44-47; sobre ideologías raciales y dictadura: Helg 1989; Wright 1990: 79).

Ambos escritores pensaban en el espacio tenso y ambivalente entre homogeneidad y heterogeneidad. Sus obras se refieren, en buena parte, a la documentación y ponderación de la diversidad del país; la heterogeneidad se reconoce constantemente y, al mismo

tiempo, se reafirma la homogeneidad. Con frecuencia perciben la diferencia presente como un elemento a sacrificar en aras de una mismidad futura, aunque también se trata de una diferencia irreducible o de lo contrario ellos mismos, o sus seguidores intelectuales, serían lo mismo que los negros, indígenas y mestizos que tantas quejas les merecen. La negritud y el indigenismo (y a veces el mestizaje mismo) existen como un otro temporal para el futuro de una civilización nacional, pero también como otro presente en aras de la civilización personal presumida por quienes están situados en los peldaños superiores de una jerarquía regional, racial y de clase. Y en ese sentido tanto negros como indígenas siempre han sido parte integral de las representaciones de la nación.

En escritos más recientes también se puede observar una tensión similar entre declaraciones de mismidad y reconocimiento de la diferencia. Eduardo Caballero Calderón, conocido escritor, periodista y político, insiste sobre la heterogeneidad de la nación colombiana que no es sino "un muestrario del mosaico racial hispanoamericano" en el cual "todavía no existe la integración racial" debido a "incoherencias geográficas y raciales", a lo cual se agrega la existencia del Estado como una "construcción artificial" de origen europeo que da una mera "aparición de unidad nacional". Con frecuencia se refiere a los negros en términos de menosprecio: constituyen el elemento "más primitivo y basto" de la mezcla racial y la cultura negra ha llegado a ser predominante en regiones como el Caribe colombiano "porque no sólo en la esfera económica ocurre que la buena moneda es desplazada por la mala" (Caballero Calderón 1960: 21, 85-86, 49). Más recientemente, el sociólogo Uribe Celis (1992: 205-206) escribe sobre el "perfeccionamiento del mestizaje" que tuvo lugar en Colombia pero también menciona la "diversidad regional" del país. El escritor que más insiste en la homogeneidad es, tal vez, Otto Morales Benítez, político y ensayista, cuya preocupación consiste en definir a América Latina en conjunto como teniendo una identidad mestiza *sui generis* distinta a las identidades europeas (Morales Benítez 1984).

LIBROS DE TEXTO

Puede observarse esta misma tensión entre mismidad y diferencia en un breve examen de los libros de texto para uso escolar que se publican de la década del 30 en adelante (6). Se trata de una fuente excelente porque, como sostiene Gellner (1983), la educación es una herramienta crítica para la creación de una cultura nacional. El intento de crear en Colombia un sistema educativo único data de la Constitución de 1886, que era centralista, y la Iglesia católica desempeñaba un papel central en la organización de la pedagogía (7). Las reformas liberales de la década del 30 intentaron disminuir el elitismo, extender la educación a las masas y reducir el papel de la Iglesia (Helg 1987).

En estos libros de texto se evoca de distintas maneras la idea de la unidad de la nación. Los libros de historia presentan una trayectoria común que va desde el nacimiento de la nación, originado en la conquista, y que atraviesa la colonia para llegar a la república; también se insiste sobre el papel civilizador de la Iglesia y sobre las hazañas de ciertas figuras heroicas, en especial sobre Simón Bolívar, el "Libertador". En los libros tanto de historia como de geografía se expresa constantemente la idea de que Colombia es un país de mestizos, el producto de mezclas entre europeos, africanos y nativos americanos: "de la fusión de la raza europea y la india (aquí se ignora lo negro) surgió una nueva raza con excelentes cualidades y virtudes" (Granados 1949: 10) "En el país ha tenido lugar una mezcla extensa, combinándose en medidas muy diversas las sangres españolas, indias y africanas" (Ramón 1967: 141); "la población contemporánea de Colombia es el resultado de la mezcla de tres grupos históricos" (Valencia 1977: 80). A esto se agrega la reiteración de lo que constituye la nación colombiana: sus fronteras políticas, sus ciudades y paisajes, su bandera, y así sucesivamente. Con frecuencia los libros de historia presentan los elementos básicos del *civismo* haciendo énfasis en los símbolos nacionales y la unidad de la raza colombiana y describiendo las instituciones políticas del país.

Sin embargo, la diversidad también ha resultado ser un tema omnipresente. Colombia es “un país de regiones” o un “mar de paisajes” (Valencia 1977: 38) que puede ofrecer al visitante “una gran cantidad de bellezas” (Martínez 1924: 58). No obstante, algunas regiones son percibidas como más importantes que otras y la región Andina ocupa el lugar de honor: “La región Andina es la más poblada y la más importante desde cualquier punto de vista” (Valencia 1977: 100); “la región Andina es... la más importante” (Ramón 1967: 82). Y si se miran las identificaciones raciales se concluye lo mismo. Al mismo tiempo que se evoca el mestizaje en su conjunto, los escritores se refieren a la gran variedad de tipos humanos que tiene el país dando lugar a descripciones toscas del “mestizo” y del “mulato” y de tipos regionales como los *costeños* y los *antioqueños* (Ramón 1967; Sánchez 1966; Vergara y Vergara [1901] 1974; Valencia 1977).

Antes de la década del 70 se conectaba diversidad con jerarquía. Los *criollos*, nacidos americanos e hijos “blancos” de españoles (8), eran vistos como los ilustres rebeldes que dirigieron la lucha por la independencia: de acuerdo con el Hermano Justo Ramón, miembro de una comunidad religiosa y cuyos textos cubren un período amplio (1948-1967), recibieron la ayuda de “el indio, soldado obediente... el negro, soldado sumiso, [el] valiente mulato... y el mestizo, un jinete atrevido” (Ramón 1948: 246). Un libro de historia de 1941, junto al texto que presenta a “la raza” como una mezcla de “europeos, indios y negros”, contiene una ilustración que muestra a un blanco, libro en mano, de pie y al lado de, o mejor, encima de, un americano nativo y un negro, cada uno con un azadón (Bernal Pinzon 1941: 119). Se mezclan juicios de valor con afirmaciones sobre que durante la colonia indígenas y negros, junto con una mayoría de la población mestiza, estaban concentrados en los estratos inferiores: Henao y Arrubla, por ejemplo, quienes desde 1927 hasta 1967 escribieron numerosos textos escolares, dicen que “la masa de hombres de color, que trabajaban duro y pensaban poco, en todas partes se encontraban en estado deplorable” (Henao y Arrubla 1967:

276). Ramón describe la “contribución africana” como compuesta por generosidad, festividad, elasticidad física y pereza, en tanto que los europeos aportaron “un sentido de la medida, moderación de razón y emoción, altivez espiritual y un gran volumen de conocimientos” (Ramón 1967: 141). Son importantes las características de control aquí señaladas (medida, moderación) teniendo en cuenta el lugar otorgado en la educación a las “buenas maneras”. El *manual de urbanidad y de buenas maneras*, un texto importante de Manuel Antonio Carreño, fue utilizado ampliamente en las escuelas durante un tiempo increíblemente prolongado, desde mediados del siglo XIX hasta la década del 60 (9). Este texto insiste en mantener los niveles morales de la Iglesia, las reglas estrictas que gobiernan el comportamiento en sociedad, y la necesidad de la jerarquía: “la urbanidad estima altamente las categorías establecidas por la naturaleza, la sociedad y el mismo Dios” (Carreño s. f: 26).

Ciertamente los indígenas y negros fueron, y aún son, una presencia constante en estas representaciones de colombianidad, solo que relegados a una posición inferior. Se invocó la homogeneidad en términos de ciudadanía y legado compartido; nunca se negó la heterogeneidad e incluso se la elogio en términos de la abundancia de variedades que podía ofrecer Colombia, pero fue subordinada a la jerarquía, especialmente en términos raciales. En décadas más recientes la jerarquía ha pasado a ser menos explícita y tiende a establecerse, por ejemplo, identificando a los negros con el sector rural de la Costa Pacífica, golpeado por la pobreza (10).

POLÍTICA CULTURAL

Un breve examen de la política cultural del Estado permite observar otro ángulo de las representaciones e intentos de configurar la identidad nacional (Mena Lozano y Herrera Campillo 1994). Antes de la década del 60 el trabajo cultural consistía en promover “alta cultura”, es decir, el tipo de actividades culturales asociados con los círculos intelectuales europeos además de estar estrechamente co-

nectadas con la educación formal y las artes. Por ejemplo, durante los años 30 el Ministerio de Educación también se encargaba de las bellas artes, las bibliotecas, los monumentos públicos y las reliquias arqueológicas.

Otras áreas estaban controladas por su ministerio respectivo. Por ejemplo, la radiodifusión estaba en el ámbito del Ministerio de Comunicaciones en lo que se refiere a la legislación básica para el uso de las ondas radiales, y la programación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, la emisora oficial, estaba a cargo del Ministerio de Educación. Desde el principio la preocupación central del Estado fue el registro y aprobación de las emisoras; y en la primera reglamentación de la radio comercial, en 1936, casi ni se mencionaba la identidad nacional. En 1954, durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, se exigía a las transmisiones radiofónicas que “debieran difundir e incrementar la cultura” y que no podían poner en peligro “la moral cristiana o las buenas maneras”. Una ley de 1966 declaraba, sin dar detalles más específicos, que la radio debía “afirmar los valores esenciales de la nacionalidad colombiana”. Esta exigencia fue reiterada en 1974 y concretada con estipulaciones sobre la programación musical: debía contener un 25%, al menos, de obras de compositores colombianos y un 35% de artistas colombianos. Y hacia 1992, en consonancia con la internacionalización de la economía, un nuevo decreto abandonó este requisito contentándose con frases vagas sobre la necesidad de “enaltecer las tradiciones nacionales” (II). Iniciada en 1941, la Radiodifusora Nacional adoptó una línea más coherente transmitiendo principalmente música clásica, noticias, teatro y programas educativos; no obstante, le otorgó espacios a programas cortos como *Música Regional de Colombia* y *Música Popular Latinoamericana* (12).

Desde finales de la década del 50 en adelante la política cultural avanzó siguiendo dos cauces paralelos. El primero de estos cauces, situado en los planes nacionales de desarrollo que comenzaron para esta época, presentaba la promoción de la “cultura” como una pequeña contribución a la modernización económica y social del país.

Uno de estos planes mencionaba la movilización de “los recursos humanos que exige el desarrollo económico, cultural, social y político del país”; otro se expresaba en términos generales sobre la necesidad de diseminar “cultura nacional”, sin especificar contenidos, agregando que se debía cultivar el “folclor nacional”. El presidente Belisario Betancur, al presentar el plan de 1983, Cambio con Equidad, también habló sobre la necesidad de “la afirmación de nuestra identidad cultural y el fortalecimiento de nuestra cultura”. Este plan insistía en estimular “diversas expresiones culturales” de la población capaces de “fortalecer nuestra identidad cultural, protegiendo y difundiendo los valores constitutivos de nuestra personalidad histórica” (13). Estos planes veían en la cultura (entendida como producción intelectual y artística, elitista o popular) una fuerza de cohesión social, aun en su diversidad.

El segundo cauce estaba ubicado en la formulación de políticas culturales por instituciones especializadas del campo cultural, lo cual empezó a darse en 1968 con la creación de Colcultura, entidad adscrita al Ministerio de Educación (14) y que duró hasta 1997-98 cuando fue reemplazada por el Ministerio de Cultura. A través de sus diversas políticas culturales, Colcultura tendió a favorecer la “alta cultura”: la conservación del patrimonio nacional (monumentos, edificios), museos, bibliotecas, archivos, bellas artes, teatros y demás. Sin embargo, desde el principio se otorgó reconocimiento a la diversidad cultural a través de medidas diseñadas para promover el estudio de “las manifestaciones socioculturales de las diferentes regiones del país” y, posteriormente, para descentralizar la institucionalización de la cultura y lograr la “efectiva participación de la comunidad” en el diseño de “programas culturales adaptados a las diferentes zonas socioculturales del país” (15). A mediados de 1980 y 1990 se fortaleció esta orientación con estrategias tendientes a promover las culturas regionales como elementos de la cultura nacional, observándose a partir de 1990 una tendencia creciente a incluir las culturas de las minorías étnicas. Los planes más recientes han sido elaborados dentro del contexto de la internacionalización

de la economía y buscan, por tanto, reforzar la identidad nacional al mismo tiempo que se participa en una cultura global (Mena Lozano y Herrera Campillo 1994: 164). No obstante, el documento de política cultural de 1990 maneja un discurso ya conocido al sostener que “para enriquecer la identidad cultural colombiana” se hace necesario reconocer que “Colombia es Indoamerica, Afroamerica e Hispanoamerica a la vez. Paralelamente, el mestizaje ha sido importante factor de integración nacional... En la diversidad de expresiones culturales Colombia es y debe ser una. Su unidad depende del encuentro de las variadas culturas y de un reconocimiento crítico de sus diversos valores” (DNP y Colcultura: 14).

Se observa que, en ambos cauces de la actividad estatal, hay un esfuerzo para conectar diversidad con integración nacional sobre la base de una identidad cultural que, por muy variada, sigue siendo un legado común. Ciertamente la integración constituye un propósito persistente, y aunque se puede captar a través del tiempo una variación de matices, que va desde la insistencia original en la cultura burguesa europea hasta la gradual inclusión de culturas populares y regionales, el peso sigue del lado de aquélla. Por supuesto, las jerarquías de valor quedan reiteradas en las persistentes oposiciones institucionales que se establecen entre “cultura popular” y “cultura” a secas; evidentemente, mediar tensiones entre mismidad y diferencia rara vez ha consistido en la simple cuestión de imponer la homogeneidad. Desde sus comienzos, la política cultural ha buscado y construido activamente la diversidad, primero a través de la investigación y, más recientemente, organizando Jornadas Regionales de Cultura Popular dirigidas hacia la recuperación de la historia regional y la difusión de tradiciones locales (Bonilla 1990: 26-27; Triana 1990) (16).

Un ejemplo reciente de este proceso de construcción es la exhibición *Un milenio de diversidad cultural*, que tuvo lugar en Bogotá en el Museo Nacional y que se montó con asesoría del Instituto Colombiano de Antropología, una sección de Colcultura. Para el Museo Nacional era la primera vez que abordaba el tema de la di-

versidad cultural en una exhibición propia, aunque el Museo del Oro, que forma parte del Banco de la República, otra institución estatal, desde hace mucho tiempo ha dado cabida al bagaje amerindio de Colombia. Gran parte de la exhibición estuvo dedicada a las culturas precolombinas amerindias y una sala contenía elementos de minorías étnicas contemporáneas, incluyendo a los “afrocolombianos”. Quedó en la retina la impresión de que los *indígenas*, supervivencias de culturas precolombinas en un tiempo regadas por todo el territorio nacional, ahora estaban reducidos a la región amazónica. Asimismo, y a pesar de que del Caribe colombiano efectivamente llegaron algunas piezas “afrocolombianas” de exhibición, la mayoría provenían de la región Pacífica dando lugar a la ya conocida congruencia entre región, raza y cultura. Aun cuando en la exhibición misma no habían referencias a la historia de la esclavitud, en otro piso, y entre las muestras de elementos pertenecientes a la élite colonial y a la historia republicana, este tema se exploraba desde África hasta las Américas. También fue notable la representación de la “diversidad cultural” conformada por negros (costa Pacífica) e indígenas (la Amazonia): el resto del país no estaba en exhibición y los no negros y no indígenas eran categorías invisibles contra las cuales se definía la “diversidad”. Con todo, y teniendo en cuenta que se trata de un museo que constituye una visita obligada para las excursiones escolares, *Un milenio de diversidad cultural* fue una conmemoración de la diferencia, construyéndola activamente como patrimonio nacional aunque vertiéndola en moldes muy particulares.

La Costa en la nación

La región del Caribe colombiano ocupa un lugar muy especial dentro de la topografía cultural racializada del país. Se trata de una región caracterizada por cierta ambigüedad: es negra, pero también indígena y blanca; es pobre y “atrasada” (aunque no tan pobre como el Pacífico o la Amazonia) pero ha sido la puerta de entrada

de la “modernidad” al país; ha sido políticamente expresiva y económicamente débil. Aquí han nacido buena parte de los productos culturales colombianos que han disfrutado de éxito comercial y proyección internacional: ritmos musicales como la cumbia, escritores como Gabriel García Márquez y pintores como Alejandro Obregón y Enrique Grau.

Cartagena y Santa Marta, puertos sobre el Caribe, estuvieron entre los primeros asentamientos coloniales siendo aquella la principal puerta de entrada de esclavos a la Nueva Granada y otras colonias españolas. En tanto que mantuvieron su presencia en estas y otras ciudades de provincia, el grueso del esfuerzo colonial español se concentró en el interior andino alrededor de Bogotá y Tunja buscando oro, poblaciones indígenas más dóciles y explotables, un clima más propicio y seguridad ante los ataques piratas. La Costa estuvo caracterizada tanto por la agricultura y ganadería extensivas, como por la ausencia de minas de oro, tan cruciales para la acumulación elitista en otras partes de la colonia.

Un censo de finales del siglo XVIII clasificó a la mayoría de la población como mestiza, con proporciones menores de indígenas, blancos y esclavos (17). Había tenido lugar una pronunciada mezcla física entre todos estos grupos, sólo que con una distribución social y territorial bien desigual: los clasificados como blancos tendían a concentrarse en las ciudades y a conformar una muy exclusiva élite aristocrática; muchos de los esclavos se encontraban en Cartagena o sus alrededores; los que aún clasificaban como indígenas generalmente vivían en áreas rurales bastante aisladas; y la población “mestiza” estaba regada por todos lados, pero la que vivía en el litoral y en los valles de los ríos principales tendía a presentar un mayor componente africano.

Durante el siglo XIX la actividad económica regional estuvo dominada por los puertos de Cartagena, Santa Marta y, después de 1870, Barranquilla (que hasta la mitad del siglo era un pueblo pequeño). Estos puertos conectaban el interior del país con los mercados externos y estaban subordinados a los ciclos de prosperidad y

caída que presentaban las exportaciones del interior como el tabaco (1850-1870) y el café (que se volvió importante en 1890). A pesar de cierto crecimiento agrícola (se cultivó algo de tabaco, y el banana de las plantaciones de la United Fruit Company en el Magdalena fue una de las exportaciones mayores durante las primeras cuatro décadas del siglo XX), en general la Costa experimentó un desarrollo limitado y lento; el sector rural estuvo dominado por una ganadería que exigía poca mano de obra y grandes extensiones de tierra. Y la actividad industrial floreció en los puertos, bastante desconectada de su entorno regional.

Barranquilla, sobre todo después de la construcción del ferrocarril de Sabanilla en 1871, desplazó rápidamente a Cartagena y Santa Marta como centro industrial y comercial de la Costa con importantes fabricas de textiles, cerveza y molinos (18). En 1891 un residente de origen norteamericano escribió: “Creemos... que ninguna otra ciudad en toda Suramérica haya tenido un crecimiento tan notorio como la nuestra” (cit. por Nichols 1973: pp. 183-184), y en 1920 era la tercera ciudad colombiana, después de Medellín y Bogotá. Por su posición de puerto del Caribe y cerca al Atlántico, por su numerosa inmigración de países como Estados Unidos, Italia y Alemania, y por su temprana riqueza, Barranquilla competía con Bogotá en condiciones de igualdad en cuanto a los adornos de la modernidad urbana, y a veces en condiciones ventajosas. El fútbol, como deporte elitista, entró al país por Barranquilla en 1903, aproximadamente, y allí se fundó la primera federación colombiana de fútbol en 1918. También entraron por Barranquilla el béisbol y el basketball. La primera aerolínea que tuvo el país, Sociedad Colombo Alemana de Transportes Aéreos (Scadta), fue fundada en Barranquilla en 1919 por inmigrantes alemanes y asociados colombianos. En 1918 Karl Parrish Sr., un inmigrante norteamericano, fundó una compañía urbanizadora que construyó el primer barrio residencial elitista planificado que tuvo Colombia: El Prado. En 1925, en medio de la fiebre de empréstitos desatada por la llamada “Danza de los Millones”, la ciudad negoció un préstamo con la Chicago Illinois

Trust Company para mejorar el servicio de acueducto y alcantarillado, y para asfaltar calles y pavimentar andenes; todo esto dio lugar a las Empresas Públicas Municipales, pioneras en Colombia, dirigidas por el norteamericano Samuel Hollopeter (19). Barranquilla tuvo la primera estación de radio, La Voz de Barranquilla, fundada en 1929 por Elías Pellet Buitrago, nieto de un inmigrante norteamericano que había sido cónsul de los Estados Unidos en Barranquilla y dueño de una empresa impresora. En la década del 30 la ciudad tuvo el primer estadio olímpico, la primera Exposición Nacional de Productos Industriales, y el primer servicio de telefonía automática. Muy cerca, en Cartagena, Antonio Fuentes fundó en 1934 Discos Fuentes, la primera empresa fonográfica colombiana, seguida por Discos Tropical, fundada en Barranquilla en 1945 por Emilio Fortou, hijo de un inmigrante francés (20). Aparte de estos eventos pioneros, cabe destacar que durante la década del 40 Barranquilla tuvo su propia Orquesta Filarmónica y su propia compañía de ópera, ambas fundadas por Pedro Biava, un inmigrante italiano, y también se fundó la Universidad del Atlántico (Bell Lemus 1984; De la Espriella y Quintero 1985; Posada Carbo 1986, 1987 b; Solano y Conde Calderón 1993).

Sin embargo, en este campo espectacular estaban sembradas las semillas de la decadencia. La apertura del Canal de Panamá en 1914 convirtió a Buenaventura, puerto sobre el Pacífico ubicado en cercanías de la zona cafetera, en un serio competidor de Barranquilla. Para 1934 Buenaventura pasa a ocupar el primer lugar en carga de exportación, y en 1941 se convirtió en el primer puerto importador. La adopción de medidas oficiales proteccionistas, con motivo de la Gran Depresión de los años 30, inicialmente estimuló el crecimiento industrial de Barranquilla pero, y esto es paradójico, terminó debilitando la posición de Barranquilla. Las industrias del interior crecieron con mayor rapidez, apoyándose en mercados protegidos por altos costos de transporte desde las costas. Hacia finales de la década del 30 cerró Tejidos Obregón, el principal fabricante de textiles de la ciudad; y los aranceles oficiales favorecieron a la produc-

ción de trigo, ubicada en la zona Andina y no a productos agrícolas regionales como el algodón. La débil economía del sector rural costeño pesaba en contra del desarrollo de sus ciudades, y el llamado “triángulo de oro” conformado por Medellín, Cali y Bogotá logró monopolizar la riqueza industrial y comercial. A pesar de esto, Barranquilla mantuvo su importancia hasta después de la segunda guerra mundial y, entre 1948 y 1958, vivió una situación de respiro gracias a condiciones comerciales favorables. Después de esto entró en crisis. Para 1985, tomando la región como un conjunto, los siete departamentos costeros, a excepción del diminuto departamento del Atlántico que tiene como capital a Barranquilla, presentaban niveles de pobreza del 20 al 40% por encima del promedio nacional y con el analfabetismo en un 19% en comparación con un promedio nacional de 14% (Bell Lemus y Villalón Donoso 1992; López de Rodríguez s. f.; Meisel Roca 1992; Meisel Roca y Posada Carbo 1993; Piñeres Royero 1991; Rodado Noriega s. f.).

La identidad de la Costa

No se trata aquí de un análisis de la identidad costeña para no adelantarme a los capítulos siguientes, sino de presentar un panorama de las distintas maneras como se ha constituido esta identidad costeña. En este sentido, más que trazar un esquema de la identidad como si fuera una totalidad sintética, voy a mostrar los más importantes campos ideológicos y prácticos dentro de los cuales existe esta identidad.

La identificación racial es un campo ideológico crucial. Evidentemente siempre será posible insistir en el elemento negro de la Costa, sobre todo teniendo en cuenta que el discurso del mestizaje implica evocar a los componentes originales de la “mezcla racial”. A la hora de hacer esta identificación, un elemento importante son las playas costeñas que, desde hace muchos años, se han constituido como destino turístico para los sectores más acomodados del interior. El turismo, elemento central de la modernidad, ha mostrado

su importancia en la construcción de imágenes de lugar, y esto también vale para el caso costeño (Graburn 1995; Shields 1991; Urry 1990, 1995). En las playas costeñas y sobre todo en Cartagena, uno de los destinos turísticos más importantes, muchos negros y mulatos viven y laboran en servicios turísticos. Desde este punto de vista, la Costa tiene una imagen "caribe": sol tropical, mar, playas... y negros.

Por otro lado, se puede destacar el mestizaje costeño observando la apariencia mezclada de la mayoría y la blancura elitista originada en ancestros aristocráticos y (especialmente en Barranquilla) en inmigraciones más recientes provenientes de Europa y el Oriente Medio. Esta ambigüedad hace que la cultura costeña, y junto con ella la música costeña, constituya una importante instancia mediadora en las negociaciones culturales que tienen lugar en ese espacio ambivalente, situado entre mismidad y diferencia, que se abre al referirse a la nación. Dependiendo de la perspectiva que se tenga, lo costeño puede ser negro o no negro, o más o menos negro, en diferentes contextos y momentos, o aun en las mismas circunstancias de tiempo y lugar. Lo costeño es algo muy propicio a que los elementos de su identidad racial sean sujetos a procesos de resignificación y apropiación.

Igualmente crucial es el campo ideológico conformado por la tradición y la modernidad. En sus momentos gloriosos Barranquilla era, o presumía ser, la ciudad más moderna de Colombia. A pesar de estar situada en una región que tendía, a veces por influjo de la misma negritud, a identificarse con el atraso, la ciudad contaba con los símbolos de la modernidad y, a través de las inmigraciones, mantenía vínculos estrechos con Estados Unidos y Europa. Esto era evidente, en círculos intelectuales, con la publicación de *Voces* (1917-1920), una de las pocas revistas de vanguardia que tenía el país (Bacca 1990, 1991; Gilard 1991; Williams 1991: 56, 102). En el mundo de la música, tanto Barranquilla como Cartagena siempre han estado a la vanguardia del país en la promoción de nuevos sonidos, ya se tratara de la música costeña (muy popular en el interior), del *foxtrot*

y la rumba de los años 30, la salsa del 70, o ritmos más recientes como el merengue dominicano, el *reggae* jamaicano, o los ritmos africanos y afrocaribes (21); es importante subrayar que el puerto de Buenaventura, sobre el Pacífico, también ha sido punto de entrada para nuevos ritmos musicales: Hurtado 1996; Ulloa Sanmiguel 1992: 445; Waxer 1997, 1998. Aquí se muestran posibilidades contradictorias a la hora de definirse como región: por una parte, enraizada en la tradición, con un sector rural extenso y aislado basado (aparentemente) en haciendas arcaicas (22), y con una numerosa población de piel oscura viviendo en condiciones rudimentarias; por la otra, con ciudades modernas, puntos de entrada de influencias externas y sectores turísticos equipados con la última palabra en entretenimiento. Aquella primera imagen tiende a predominar desde la decadencia de Barranquilla, ayudada hoy, irónicamente, por la música, teniendo en cuenta que el Caribe colombiano es visto por propios y extraños como una rica despensa de "folclor" tradicional.

Los campos ideológicos precedentes están ligados a un tercero, en el cual los valores que compiten podrían denominarse razón y emoción, o tal vez realismo y realismo mágico. Esta es la visión propagada tanto por costeños como por gente del interior, y aquellos con una evaluación más positiva, sobre que las prácticas culturales costeñas, en comparación con las del altiplano interiorano, son menos inhibidas, más abiertas, más emotivas, más sinceras, más divertidas, más "sexy" (en las diferentes connotaciones modernas que tiene esa palabra), y también más supersticiosas, más mágicas, menos europeizadas, menos constreñidas por racionalidades científicas y burocráticas y, por tanto, más proclives a la irrupción de la bizarría.

Desde antes de la segunda guerra mundial, esta imagen costeña se ha sostenido con la ayuda tanto del Carnaval de Barranquilla como del reinado de belleza de Cartagena (23). También esta manera de percibirse a sí mismos se remonta, en las artes y letras, a los años 40 por lo menos con la publicación de *Tambores en la noche*, del poeta Jorge Artel, negro y costeño, que evoca una sensualidad rítmica

para toda la región (Prescott 1985 b) (24) y que encuentra su mejor exponente en el realismo mágico de las novelas de García Márquez (Gilard 1986). Esta visión también se refuerza en las pinturas del artista barranquillero Alejandro Obregón con sus colores vivos y audaces y su interés en lo vernáculo y en la sensualidad de las mujeres, incluso de las mujeres negras (Medina 1978: 367) (25). Casi no es necesario decirlo, la música costeña ha constituido otro espacio crucial para la proyección de estas imágenes. Y de nuevo, todo esto está relacionado con una percepción que vincula a la Costa con la cultura del Caribe en su conjunto.

Aquí también se encuentran involucradas las percepciones sobre la familia y las relaciones entre los sexos: los hombres costeños que, se dice por ellos mismos y por otros, son mujeriegos; muchos no costeños perciben a las mujeres costeñas como de moral sexual laxa; y existen muchas historias sobre como a veces las familias pobres venden a sus hijas a hombres ricos. Todo esto proyecta una imagen de sexualidad y, en general, de relaciones entre hombres y mujeres, menos restringidas por los usos católicos que en el interior (26); sin embargo, la liberación sexual podría ser percibida como algo tradicional (primitivismo sin restricciones) tanto como algo moderno (rompiendo con los cauces de la moral tradicional).

La imagen de sinceridad y apertura tiene otra connotación importante: la paz. Al igual que muchos latinoamericanos, los colombianos son bien conscientes de vivir en un país violento; esto se ha manifestado en muchas y muy sangrientas guerras civiles y, más recientemente, en guerra de guerrillas, represión estatal y narcotráfico. *La Violencia*, desatada entre 1948 y finales de los años 50 a raíz del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, fue un período de conflictos internos particularmente intenso y hasta con ribetes de barbarie; y coincidió con la popularidad creciente de la música costeña, siendo ésta interpretada dentro del contexto urbano, y siendo aquélla fundamentalmente rural. Es interesante subrayar que existe la percepción generalizada de que durante este período la región costeña fue menos violenta que el interior del país. Dice

Sánchez que “en la Costa Atlántica... *La Violencia* fue mínima o inexistente” (1992: 100); Partridge (1974) encontró que los costeños con quienes trabajó se consideraban menos propensos a la violencia que los habitantes del interior, y yo también encontré lo mismo durante mi trabajo de campo en la región costeña (1993 a: 166, 254). Desde finales de la década del 80, con el auge de la violencia guerrillera y paramilitar, la región ha venido perdiendo esa reputación pero, durante el período que se maneja en este libro, todavía era relativamente pacífica (27).

El último campo constitutivo de la identidad costeña es el del poder político. El surgimiento de una conciencia regional entre las élites políticas costeñas (por oposición a las quejas que las élites cartageneras del siglo pasado solían presentar ante el gobierno central por motivos locales y personales) tuvo lugar durante la década de 1830 y se atribuye al líder liberal cartagenero Juan José Nieto (1804-1866) (Bell Lemus 1993; Fals Borda 1981; Delpar 1981; Park 1985). Desde entonces se definió la agenda: 1) la región costeña tiene intereses económicos descuidados por el gobierno central de Bogotá; 2) para impulsar estos intereses, los políticos regionales necesitan más autonomía y más representación en el gobierno central (lo cual también estaría de acuerdo con el interés nacional, ya que rara vez se han expresado ideas separatistas) (28); 3) los habitantes del interior desprecian tanto las costumbres de los costeños, como su potencial y su lenguaje.

Desde entonces las élites económicas y políticas de la región han desarrollado una acción colectiva visible aunque desigual. Comenzando en 1919 con la Liga Costeña, formada como una especie de grupo de presión de intereses regionales ante el gobierno central, posteriormente se dieron varios foros y asociaciones que han expresado puntos de vista regionales (29). Desde la década del 60, los organismos oficiales de planificación central, respondiendo con frecuencia a propuestas costeñas, comenzaron a tener en cuenta a la región como una unidad de planificación, y esto reforzó la conciencia regional (30). Un estímulo reciente de gran importancia ha

sido la creación de los canales regionales de televisión, el segundo de los cuales fue Telecaribe, en 1986 (Abello Banfi 1994) (31). Finalmente, durante la última década, ha surgido un pequeño grupo de costeños que combinan un proyecto regional tanto político como intelectual: como Gustavo Bell Lemus (historiador, gobernador del Atlántico y ahora vicepresidente de la República), Eduardo Posada Carbó (historiador y exdirector de un prestigioso diario de Barranquilla), y Adolfo Meisel Roca (historiador y exdirector del ICETEX, la entidad oficial que se encarga de los vínculos internacionales en el campo de la educación), han trabajado con detenimiento la historia regional interesándose al mismo tiempo en elevar su perfil político y cultural (32).

Las élites políticas costeñas (una categoría que coincide con la de élites económicas y, en menor medida, intelectuales) durante mucho tiempo han mantenido la idea de que la región es una sola unidad, en términos políticos y culturales, incluso si las estructuras económicas actuales, centradas en Barranquilla y Cartagena, no reflejan esa concepción. Para estas élites los campos donde compiten las identificaciones raciales y culturales han presentado oportunidades y problemas: una eventual desventaja implicada en la negrura puede evitarse apelando al mestizaje, que puede presentarse como rasgo particular colombiano; el atraso puede compensarse apelando a la modernidad (lo extranjero) o revalorarse apelando a la autenticidad sólida de la tradición (lo local); una cultura “cálida” y “emotiva” puede parecer auténtica pero también irresponsable y falta de seriedad; la gran riqueza contenida en la creatividad del arte y la literatura apoya la valoración de la cultura regional, pero puede resultar contraproducente ante la presencia de música comercialailable considerada como “frívola”; el sesgo “caribe” puede servir para marcar la región como cálida y creativa, pero esto podría parecerle demasiado extranjero a un habitante del interior. Como dijo la oradora inaugural del Primer Foro de la Costa Atlántica en 1981: “Nuestro temperamento alegre se ha confundido con irresponsabilidad; nuestras condiciones de generosidad y bonhomía

con falta de cultura y cuando se pensaba en los cuadros directivos del país, no se tenía en cuenta esta región” (Paulina de Castro Monsalvo cit. por Primer Foro de la Costa Atlántica 1981: p. 1). Desde mi punto de vista todas estas ambigüedades, estas oportunidades abiertas a múltiples lecturas y resignificaciones, es lo que explica la popularidad de la música costeña.

Música popular colombiana y música costeña

Al igual que en otros países latinoamericanos, aquí la música popular comenzó a desarrollarse desde el siglo XIX como una forma urbana, más o menos distinta de lo que sería una interpretación de la música rural en su contexto, existiendo también tradiciones consolidadas de música erudita en las ciudades (33). En el sector rural de Colombia existía una gran riqueza de estilos musicales y dancísticos, con muchas diferencias regionales y aun estas con series de variaciones locales difíciles de precisar por falta de documentación. Quienes en Colombia escriben sobre música tienden a referirse a las pautas regionales del siglo XX dividiendo el “folclore” en subgrupos característicos de las distintas regiones: Andina, Caribe, Pacífico y Llanera. Se insiste en cuestiones relacionadas con el origen, generalmente enfocando de manera intemporal la mezcla relativa de rasgos africanos, europeos y amerindios. Excepto en términos anecdóticos, la historia de un estilo determinado (durante el siglo XIX, por ejemplo) recibe menos atención (34).

En el contexto urbano del siglo XIX, entre las gentes “respectables” eran de recibo los estilos de vieja data originados en Europa como las cuadrillas, los minués, valeses y contradanzas, y los más recientes, polkas y mazurcas, interpretados en sus salones con piano e instrumentos de cuerdas; también era posible que todos los sectores sociales escucharan esta música en eventos públicos interpretados por bandas militares. Existía en todo el Caribe y el resto de América Latina una audiencia creciente para las piezas operáticas ligeras y demás tipos de canciones que fueran populares en Europa,

y cuyas partituras con arreglos para voz y piano (agregando a veces una guitarra de seis cuerdas) circulaban con frecuencia entre las clases altas y medias colombianas. A veces estas formas europeas se “criollizaban” para producir nuevas formas como el pasillo, especie de vals popular de Venezuela, Colombia y Ecuador (Riedel 1986) o la danza que se desarrolló en Cuba y Puerto Rico para luego extenderse a toda América Latina. Aunque con instrumentos distintos, esta música se tocaba tanto en salones elitistas como en contextos populares (Manuel 1994: 253; 1995: 32).

Para las clases altas no eran muy marcadas las variaciones regionales de la música nacida en Europa, se bailaba la misma música en Bogotá y Cartagena. Sin embargo, existían versiones urbanas de estilos regionales como, por ejemplo, el bambuco, que desde mediados del siglo XIX era muy popular en Bogotá y otras ciudades del interior (Ochoa 1997; Restrepo Duque 1991: 126; 1988: 529) (35). Y aunque las clases altas despreciaban algunos de estos estilos, era frecuente que sus hombres cortejaran mujeres de extracción social más baja y, en consecuencia, confraternizaran con este tipo de música.

Las bandas militares, integradas por metales, fueron asimismo importantes en el contexto urbano. Adquirieron popularidad creciente desde comienzos del siglo XIX y, con instrumentos importados de Europa, tocaron marchas, valsés, polkas y aires criollos de origen reciente como el pasillo y la danza. Estas bandas tocaron en los salones elitistas, y también en fiestas de los pueblos, generalmente patrocinadas por élites locales que le pagaban a los músicos y que, en algunos casos, importaban instrumentos y partituras. Introdujeron estilos populares europeos en el sector rural, especialmente en aquellos sitios ligados a redes internacionales de comercio, como la Costa Caribe (Bermúdez y otros 1987: 84-87) (36).

Hacia finales del siglo XIX, la música pasó a formar parte de los discursos sobre la identidad nacional colombiana correspondiéndole el lugar de honor al bambuco, interpretado por los conjuntos

de cuerdas (37). El pasillo, que estaba mucho más extendido, no alcanzó la misma exaltación nacionalista. José María Samper (1828-1888), escritor, periodista y político, escribió sobre el bambuco que “nada más nacional, nada más patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos. Es el alma de nuestro pueblo hecha melodía”. De acuerdo con Baldomero Sanín Cano (1851-1957), educador, crítico, periodista y político: “el bambuco resuena con las palpitaciones de la patria”. En palabras del historiador Luis Ángel Cuervo (1893-1954): “La historia del bambuco es la historia de toda la República, de sus sociedades y sus individuos”. Eduardo Caballero Calderón (n. 1910), escritor, periodista y político escribió en 1960 que “no se puede concebir la patria sin el bambuco” (Perdomo Escobar 1963: 308; Añez [1951] 1970: 19-24) (38). En este punto coinciden otros escritores modernos: por ejemplo, el folclorista Abadía Morales señala que el bambuco “es la expresión musical y coreográfica más importante de nuestro folclor” (1983: 152).

Ya el bambuco se había convertido en una forma urbana para la época de Pedro Morales Pino (1863-1926), el llamado “padre de la música popular colombiana” con quien la música folclórica de la región Andina “tuvo su entrada a la sociedad” (Restrepo Duque 1991: 121, 112). Nacido en Cartago de familia humilde, empezó como pintor bohemio en Bogotá donde estudio en la Academia Nacional de Música y compuso *Los lunares*, un vals que tuvo éxito en la ciudad. Tocó con varios tríos y cuartetos de guitarra y mandolina antes de formar su famosa “Lira Colombiana” en 1897, una agrupación de unos diez músicos que interpretaba bambucos, pasillos y danzas (39). La “Lira Colombiana” hizo una gira nacional antes de seguir hacia América Central y los Estados Unidos; el grupo original se dispersó en 1908, aproximadamente, aunque en Bogotá Morales lo reorganizó para realizar giras por otros países suramericanos. A pesar de su popularidad, Morales murió en la penuria en Bogotá dejando el bambuco *Cuatro Preguntas* como su canción más conocida (Restrepo Duque 1991: 121-125).

Los grupos de Morales Pino dieron lugar a otras figuras importantes para la divulgación del bambuco, quienes estuvieron entre los primeros músicos vinculados a la naciente industria fonográfica internacional con base en Nueva York. Emilio Murillo (1880-1942), discípulo de Morales Pino y personaje de la bohemia bogotana, en 1908 formó su propia "Estudiantina Murillo" (una *estudiantina* es un conjunto de cuerdas). En 1910 y 1917 hizo unas grabaciones en los Estados Unidos con la Columbia Gramophone Company y con la Victor Talking Machine Company que incluyeron algunos pasillos, un two step, un one step, gavotas, polkas, valeses y el Himno Nacional, y que fueron interpretados con piano solo, piano y flauta, o triples y piano; asimismo, Murillo dirigió la "Banda Española" en dos grabaciones (Spottswood 1990: 2145-2146). Sorprendentemente, estas sesiones no incluyeron bambucos que, junto con los pasillos, constituían la parte principal de su repertorio: el bambuco *Canoíta*, por ejemplo, está entre sus piezas más conocidas (Restrepo Duque 1991: 110-114). Las compañías disqueras, que producían para un mercado latinoamericano, internacional, parece ser que en esta etapa no se interesaron por el bambuco.

Nacido en Bogotá y de origen elitista, Alejandro Wills (1884-1943) tocó con uno de los primeros grupos de Morales Pino, luego, brevemente, formó duetos con Arturo Patiño y finalmente, con más fama y estabilidad, con Alberto Escobar. Ambos duetos fueron muy populares en Bogotá, con sus bambucos, pasillos y valeses, que interpretaron en cafés bohemios, junto con otros grupos, en serenatas y en el cine entre películas. En 1914, aproximadamente, la Victor Company grabó a Wills y Escobar en una grabadora portátil en Bogotá, y en los años siguientes realizaron giras por el país, el Caribe y, finalmente, los Estados Unidos donde en 1919 grabaron unas canciones colombianas antes de llegar a México (Restrepo Duque 1991: 125-130). Murillo y Wills y Escobar, entre otros, fueron seleccionados para representar a Colombia en la Exhibición de Sevilla de 1929.

Jorge Áñez (1892-1952) nació en Bogotá en el seno de una familia acomodada; estudió música en el Conservatorio Nacional y también tocó en la "Lira Colombiana" reformada de Morales Pino antes de viajar a Estados Unidos, donde residió entre 1917 y 1933. Junto con el tenor colombiano Víctor Justiniano Rosales, quien ya había grabado unos números en 1910, en Nueva York, Áñez grabó con la Victor en 1920 unos bambucos y pasillos con acompañamiento de guitarra y tiple. Se juntó en 1923 con un panameño, Alcides Briceño, quien ya había realizado numerosas grabaciones en Nueva York entre 1919 y 1936, para conformar un dueto que durante una década grabó con Victor, Columbia y Brunswick, aunque bambucos y pasillos eran apenas una parte de su repertorio, donde también figuraban canciones mexicanas y argentinas. Dirigió la "Estudiantina Áñez", entre 1929 y 1931, para una serie de grabaciones con Victor, Columbia y Brunswick que, en su mayor parte, consistían en pasillos y bambucos (Áñez [1951] 1970; Restrepo Duque 1991: 1-3; Spottswood 1990: 1637, 1696-1707, 2275-2276). Para Áñez el bambuco era "el lirismo de nuestra sangre, el eco artístico de nuestra raza transformado en canción" (Áñez [1951] 1970: 21).

También en Medellín los años posteriores a 1910 presenciaron el auge del bambuco y el pasillo, así como de otros estilos procedentes del interior andino como la guabina y el torbellino. Al igual que lo sucedido en otras ciudades, esta música se inició en círculos bohemios, de donde pasó a animar salas de cine, serenatas y, finalmente, clubes de clase alta (Londoño y Londoño 1989: 362). Entre las figuras importantes del Medellín de estos años estuvo el sastre Pelón Santamarta (pseudónimo de Pedro León Franco, 1867-1952), cuyos talentos musicales lo llevaron a Bogotá en pleno auge del bambuco influenciado por Morales Pino; junto con su compañero Adolfo Marín, también sastre, viajó a Cuba en 1905 y luego a México donde dieron lugar al *bambuco yucateco* (Restrepo Duque 1988: 29; Betancur Álvarez 1993: 184-201). De origen más elitista fueron los hermanos Uribe (Daniel, Luis y Samuel), quienes en 1910 acompañaron a Emilio Murillo en su viaje a Nueva York y, como

trío, grabaron algunos pasillos y bambucos. También proveniente del departamento de Antioquia, cuya capital es Medellín, fue la “Lira Antioqueña”, importante agrupación fundada en 1908 siguiendo el modelo del grupo de Morales Pino; sin embargo, y a diferencia de éste, en 1910 la “Lira Antioqueña”, bajo la dirección de Emilio Murillo, logró grabar en Nueva York unos pasillos, principalmente, además de danzas, chotis, valeses y marchas, para no hablar del Himno Nacional (Restrepo Duque 1988: 532; Spottswood 1990: 2009).

Todos estos artistas interpretaban aires distintos al bambuco (pasillos, valeses, danzas, torbellinos, guabinas, one steps) como era de esperarse en quienes grababan para una industria fonográfica internacional interesada en un mercado latinoamericano: las grabaciones de Jorge Áñez, en 1920, incluían un bolero cubano, un *aire colombiano*, y una ranchera mexicana; Alcides Briceño grabó *foxtrot*, marchas, tangos y habaneras cubanas; Alejandro Wills interpretó un aire utilizando un serrucho de carpintero como instrumento en Nueva York, (Restrepo Duque 1991: 2, 128; Spottswood 1990, Vol. 4). No obstante el bambuco fue percibido, en ese momento, como la auténtica música nacional aunque escasamente sorprende que sus orígenes hayan estado sometidos a una discusión centrada en el peso relativo de las influencias africana, americana y española, y aún así, en el origen del nombre más que en la música. Hay quienes descartan un posible origen africano, aunque se mantienen expectativas en torno a posibles influencias indígenas (Abadía Morales 1983: 154-156; Áñez [1951] 1970; Davidson 1970, Vol. I; Ocampo López 1988: 103; Perdomo Escobar 1963: 311-313) (40). Ochoa (1997: 42) podría tener razón cuando dice que “detrás de la negación del elemento africano en el bambuco, de su complejidad rítmica que resiste confinamiento a una sola medida, hay una criollización del género, hay un proceso de hacerlo aceptable como símbolo de la nación”. De todos modos las discusiones sobre el bambuco son típicas del discurso sobre la identidad nacional colombiana basada en la repetición constante del clásico estribi-

llo de la mezcla triétnica, en el contrapunteo de la mismidad y la diferencia en el mismo espacio.

Había acuerdo, por encima de cualquier otra clase de diferencia, en el carácter *criollo* del bambuco y en sus orígenes situados en el interior andino, convirtiéndose así en un símbolo propicio para un discurso nacionalista manejado por las élites de esas regiones. Con el proceso de urbanización adquirió ribetes eruditos que reforzaron su utilidad como símbolo nacional: Abadía Morales (1983: 156) señala cómo el bambuco, al igual que otros “aires aculturados” como el pasillo y la danza, tenía una letra basada en “poemas selectos, ya tomados del repertorio universal y a veces de eminentes poetas”; también dice que la danza tiene “una delicadeza sentimental” y una “decente cortesía” (1983: 295-296) (41). Dentro de la ola de nacionalismo musical que atravesaba América Latina en aquel momento se hicieron arreglos eruditos de bambuco, por ejemplo, por Guillermo Uribe Holguín, compositor distinguido y director del Conservatorio Nacional entre 1910 y 1935 (Perdomo Escobar 1963: 231; Behague 1996: 317). No puede sorprender, por tanto, que se hablara de música colombiana para referirse a los estilos musicales del interior del país, como si la música de las demás regiones no fuera colombiana.

Este fue un prejuicio de larga duración. Las notas de un viejo LP de Darío Garzón y Eduardo Collazos, un dueto famoso que cantó bambucos y otros aires musicales del interior durante más de cuatro décadas a partir de 1938, señalan: “Aquí canta la nación y aquí están algunas de sus canciones más telúricas” (*Pueblito viejo*, Sonolux 0003, primeros años de la década del 50). Más recientemente, en un cancionero titulado *Las canciones más bellas de Colombia*, la mitad de las trescientas canciones recogidas eran bambucos y a esto se agregan sesenta y un pasillos (Rico Salazar 1984). Otro cancionero reciente, *Las cien mejores canciones colombianas*, contiene treinta y seis bambucos y catorce pasillos (Restrepo Duque 1991) (42).

Esta era la situación cuando la música costeña comenzó a impactar dentro y fuera de la región costeña. La escena estuvo dominada por el bambuco y otros estilos del interior desde el siglo XIX hasta las décadas del 20 y 30, precisamente cuando comenzaban a insinuarse grandes cambios que alterarían el escenario profunda e irreversiblemente. La industria fonográfica surgió en Estados Unidos (Victor fue fundada en 1901 y Columbia en 1903) y, desde muy temprano, grabaron música latinoamericana tanto en Estados Unidos como en América Latina (43). Para los años 20 era muy popular el gramófono tanto en el hogar como en sitios públicos; los tocadiscos fueron seguidos por los aparatos de radiodifusión (la radio colombiana comenzó en los años 30), y desde antes era posible sintonizar emisoras extranjeras. Mientras tanto, entre 1912 y 1928, la población de las seis ciudades principales se incrementó en un 130%, aunque la población urbana era en 1938 sólo el 31% del total (Bushnell 1993: 208, 287). Sin embargo, en el largo plazo la música costeña fue la verdadera beneficiada de estos cambios relegando al bambuco y otros estilos semejantes a la condición de música cada vez más “folclórica”.

ORÍGENES MÍTICOS: LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA COSTEÑA

Intento analizar, en este capítulo, la manera cómo se han representado los orígenes de la música costeña del siglo XX en los escritos de los estudiosos; se esgrime el argumento central de que, según ellos, la música costeña tiene profundas raíces hacia el pasado y que por supuesto admite ciertas transformaciones. Esta representación es posible, en parte, porque contiene elementos de verdad, una verdad que más bien parece una pregunta abierta dada la escasez de fuentes disponibles. De todos modos se trata de una imagen con grandes resonancias, porque encaja perfectamente dentro de los paradigmas mentales ligados con lo regional y lo local, especialmente cuando hay presencia significativa de raíces indígenas y negras; se trata de paradigmas asociados con tradiciones auténticas amenazadas, con el creciente impacto de la modernidad en el siglo XX, por la comercialización y la posibilidad de perder esa misma autenticidad. En esta oposición ideológica dominante entre tradición y modernidad los escritos de folcloristas, historiadores aficionados y académicos presentan a la Costa como del lado de la tradición.

La dinámica cultural en el siglo XIX

Como se pudo captar en el capítulo anterior, las escasas fuentes disponibles sobre la música en el Caribe colombiano antes de la

industria fonográfica y la radiodifusión sólo permiten trazar cuadros muy generales y rudimentarios. Evidentemente la escena musical era bastante compleja: música erudita, música popular y música militar provenientes de Europa a través de medios urbanos; pero también habían bandas de viento extendidas mucho más allá de las ciudades, y la mayoría de los músicos de las bandas, militares o no, eran trabajadores (1). Los pueblos pequeños también tenían su banda, y no era raro que la dirigiera un extranjero (2). Teniendo en cuenta que no existía economía minera ni de plantación, muchos esclavos negros y sus descendientes vivían en sectores urbanos y estaban expuestos tanto a la música elitista como a los estilos reelaborados de origen africano de sus propios círculos y *cabildos* (3). Los indígenas también vivían tanto en la ciudad como en el sector rural.

En pueblos y ciudades las élites escuchaban música europea (cuadrillas, polkas, vales, mazurcas, contradanzas, minués), pero también estilos locales o bailes de la tierra que incluían danzas probablemente (4). Estas élites urbanas también apoyaban y organizaban algunas de las fiestas de las clases populares: el muy citado relato de Posada Gutiérrez sobre la música y la danza de los sectores populares de Cartagena en la década de 1830 menciona las gaitas indígenas y los cabildos de negros, donde bailaban currulao y participaban en los desfiles de disfraces organizados por las autoridades (Posada Gutiérrez 1920: 338, 347).

Una fuente posterior, menos utilizada, es el libro sobre historia de Cartagena, de Urueta y Gutiérrez de Piñeres, que describe unos fandangos de finales de siglo XIX. Urueta y Gutiérrez de Piñeres describen "las procesiones cívicas nocturnas" con carrozas carnales acompañadas por una "banda de música", pero también por un "tambor africano" con mujeres batiendo palmas y cantando versos improvisados; las carrozas pertenecían a tres asociaciones de fandango y eran financiadas por partidos políticos y familias distinguidas (Urueta y Gutiérrez de Piñeres 1912: 474-475 citado por González Henríquez 1987: 80). En el caso de Barranqui-

lla, hacia finales del siglo XIX se perciben los primeros intentos, en tiempo de Carnaval, por parte de las élites de organizar celebraciones callejeras convirtiéndolas en eventos organizados donde participaban todos los sectores, elitistas y populares (Friedemann 1985; Jiménez 1986; Orozco y Soto 1993; Rey Sinning 1992).

En pocas palabras, funcionaban unas dinámicas muy complejas que apenas comienzan a ser exploradas por la investigación histórica (5). Los textos sobre la historia musical costeña están muy ideologizados, y con esto colabora la notoria escasez de datos, pero sin que se pueda decir que una mayor información pueda barrer los contenidos ideológicos por sí sola. Así las cosas, la literatura existente versa sobre la historiografía tanto como sobre una especie de mitología de los orígenes musicales.

En esta literatura una tendencia consiste simplemente en aducir el consabido tema del origen mestizo de los ritmos de la música costeña (son una mezcla de elementos europeos, indígenas y africanos, se dice invariablemente) para luego abordar los ritmos "folk" más contemporáneos con la idea, expresa o tácita, de que se trata aquí de formas tributarias de otras más antiguas (Abadía Morales 1983; Escalante 1964; List 1980, 1983; Ocampo López 1988; Perdomo Escobar 1963; Zapata Olivella 1962). Podría ser cierto que los trabajos y estilos contemporáneos, o los que se documentaron y grabaron hace treinta o cuarenta años, de alguna manera indican música de hace un siglo o más (6): lo importante es que rara vez se enuncia la idea de que estas formas puedan experimentar cambios y transformaciones, excepto para lamentar una eventual pérdida de "autenticidad". Sin embargo, como alega Bermúdez (1996: 116), la heterogeneidad de los ritmos rurales, consolidados probablemente en el período colonial tardío, hace difícil que pueda sostenerse la hipótesis de continuidades directas con ritmos rurales de comienzos de siglo XX, esto para no hablar de los ritmos urbanos.

Otra tendencia visible en esta literatura consiste en ubicar el "nacimiento" de un ritmo en particular, localizándolo en lugares específicos de la geografía; y además, mientras aseveran que se trata

de formas nuevas también afirman que mantienen vínculos con formas autóctonas existentes. Esto se evidencia en los relatos sobre el desarrollo del porro, uno de los principales géneros comerciales de la música costeña en el siglo xx, como se apreciará con amplitud en los capítulos siguientes.

El Porro

La literatura sobre la historia del porro lo ubica como un desarrollo reciente y no como algo cuyo origen se pierde en la oscuridad de los tiempos; sin embargo, en estas narrativas hay un ambiente de mito del origen. Como muestra Bermúdez (1996: 114-115), las bandas de viento comenzaron a ser populares en la década de 1840 y existían en ciudades y pueblos a todo lo ancho y largo del país. Uno de estos relatos se concentra en la población de El Carmen de Bolívar, al sur de Cartagena, que entre 1850 y 1875 fue epicentro de una bonanza tabacalera que atrajo muchos migrantes (comerciantes y pequeños agricultores) hacia una zona sabanera tradicionalmente ganadera. El entretenimiento de aquellas élites estaba a cargo de bandas de viento conformadas por músicos locales empíricos generalmente dirigidos por alguien con formación musical, que, patrocinadas por familias elitistas, también tocaban en fiestas públicas y religiosas (González Henríquez 1987, 1989 b).

Seguidamente esta narración se refiere a una ampliamente citada pieza de historia oral publicada por Fals Borda, quien reconstruye las experiencias de dos hermanos de origen humilde, Adolfo y Agustín Mier, provenientes de Mompox en las orillas del río Magdalena, a quienes un masón que dirigía una banda local enseñó a tocar trompeta y *bombardino* (especie de tuba). En la década de 1850 los hermanos Mier llegaron a El Carmen atraídos por la bonanza tabacalera y porque “se estaban formando bandas y orquestas para animar las fiestas y berroches que hacían los nuevos ricos y los comerciantes extranjeros”. Se vincularon a la “Banda Arribana”, que tenía un *bombardino*, dos trompetas, un contrabajo, un bugle, un

redoblante, un bombo y unos platillos, y que tocaba valeses, pasillos, danzas, contradanzas y marchas. Entonces tuvo lugar una transición crucial: Agustín comenzó a tocar ritmos locales con el clarinete y este fue el comienzo del porro, y el nombre provendría de un tambor del mismo nombre (Fals Borda 1981: 103 A-III A; González Henríquez 1987) (7). Aquí la calidad mítica deriva del hecho de que la narración se presenta como si el propio Adolfo Mier estuviera contando su autobiografía, siendo así que realmente se trata de una reconstrucción por Fals Borda de historias que aparentemente le fueron relatadas por el nieto de Adolfo, aunque esta circunstancia nunca se hace explícita (Fals Borda 1981: 29 A).

De esta manera el porro se presenta como la continuación de una forma folclórica tradicional ya existente. Se tradicionalizan, por así decirlo, los nuevos instrumentos de viento y de esa manera se mantiene intacta la autenticidad: los adinículos de la modernidad globalizada subordinados al poder de la tradición local. Sin embargo, hay otra lectura igualmente posible y que entiende la transformación como una “localización” de estilos musicales que eran formas provenientes de todo el Caribe como el danzón y la danza. El resultado musical mismo, el porro, es igual, pero la diferencia está en las implicaciones ligadas a percibir la música como un producto local que sirve de apoyo a la identidad local. Formulado en términos metafóricos, en lugar de la fábula sobre que el hijo local tome prestado de la escena global y siga siendo héroe local, se da la fábula sobre el padre global engendrando un hijo en provincia (8).

Otro mito del origen del porro está centrado en el pueblo de San Pelayo, ubicado cerca de Montería y de la zona donde cultivan tabaco, y desde 1977 sede del Festival del Porro, un evento creado por la intelectualidad local para rescatar esa música de lo que percibían como degeneración y olvido. Las investigaciones de historiadores locales y folcloristas insisten, como es obvio, en el pueblo como cuna del porro (Fortich Díaz 1994), y la historia básica es similar: el surgimiento de las bandas de viento hacia finales del siglo XIX como entretenimiento de las élites locales, ganaderos en este

caso. El crisol donde tiene lugar la transformación está constituido por las *fiestas de corraleja*, organizadas por los ganaderos en sus haciendas o en los pueblos locales: en las corralejas las bandas de viento hacían posible escuchar música. Alzate sostiene que, en aquellos pueblos, los diferentes barrios se comprometían en rivalidades musicales que reflejaban diferencias políticas y de clase (Alzate 1980: 32, 33); en su historia, la figura fundante central es Alejandro Ramírez Ayazo (Alzate 1980, Fortich Díaz 1994). Nacido en Montería en 1883, hijo de un comerciante próspero, fue educado en Montería y Cartagena y a los dieciocho años se estableció en San Pelayo; allí aprendió a tocar clarinete con Manuel Zamora, un músico proveniente de un pueblo cercano a Barranquilla que dirigía una banda de música local, y desde entonces se inclinó hacia la música tradicional. Se le considera como compositor de *María Varilla*, célebre porro inspirado en una lavandera local de ese nombre que tenía reputación de bailadora maravillosa. También es importante el comerciante Diógenes Galván Paternina quien, luego de irse para Estados Unidos en 1913, recibió el encargo de comprar instrumentos nuevos para la banda de San Pelayo, y en 1915, después de muchas aventuras, desistió de la empresa (Loteró Botero 1989).

Como en el caso anterior, aquí el porro emerge de la música tradicional al ser interpretado por nuevos instrumentos y en nuevos contextos. Fortich Díaz (1994) es muy explícito en este sentido: se sostiene que el porro es, básicamente, un derivado de los *conjuntos de gaita* tradicionales (compuestos por tambores y flautas de origen amerindio) (9), cuya existencia documentada se remonta a la década de 1830 (Posada Gutiérrez 1920), por lo menos, pero que según Fortich tienen orígenes “tan remotos que se confunden con la leyenda” (1994: 2). Esta tesis se apoya en el hecho de que Fortich detecta una similitud estructural (una particular técnica de percusión) entre los “porros más tradicionales” de la región tocados por bandas de viento y conjuntos de gaita actualmente existentes (1994: II-12), utilizando el folclor “tradicional” de finales de siglo XX para legitimar argumentos sobre eventos, que apoyan esta tesis y que

tuvieron lugar a mediados de siglo XIX. Además, toda vez que la gaita es un instrumento amerindio, Fortich le está dando peso a elementos indígenas dentro del cálculo racial tripartita que constituye una parte tan importante de estas discusiones sobre los orígenes (10). Por otra parte, y como es usual en estas discusiones, los tambores se atribuyen a la influencia africana, y Fortich se refiere tangencialmente al vudú y la santería, aunque sin establecer conexiones con el porro ni con Colombia, antes de mencionar una sociedad secreta africana llamada *poro* que se encuentra en Liberia, Sierra Leona y Nigeria, de nuevo sin establecer conexiones explícitas (1994: 12-15). (II)

Fortich entonces se concentra en la figura fundante de Alejandro Ramírez Ayazo para así esgrimir un argumento histórico más específico. De acuerdo con el testimonio oral proporcionado por un hijo suyo (quien seguramente no había nacido en 1900, aproximadamente, cuando ocurrieron los eventos narrados) Ramírez, quien había estudiado clarinete con un músico de formación académica, acostumbraba llevar conjuntos de gaita a su casa donde los acompañaba con el clarinete (Fortich Díaz 1994: 67-68). Esta fue la transición clave, ocurrida al parecer unos cincuenta años después de la misma transición en El Carmen, en la cual “el antiguo porro de los *gaiteros*... ha servido de núcleo para que músicos con relativa formación académica lo desarrollaran” (1994: 6).

Sin embargo, antes de finales de siglo XIX no aparece la palabra porro para señalar un estilo existente surgido de esta manera; se hablaba entonces de *fandango*, *currulao*, *mapalé* y *bunde* (12). Asimismo, Fortich muestra muy claramente cómo José de la Paz Montes, un influyente director de banda que tenía formación académica, era un obsesivo de la corrección musical que inspiraba terror a sus pupilos, y uno de ellos, José Dolores Zarante, entre 1880 y 1890 fue un importante director de banda que compuso numerosos valsos, danzas, polkas, pasillos, marchas, mazurcas, aunque ningún porro (1994: 49-61). Fortich también insiste en el alto nivel de educación y alfabetismo que tenía Ramírez. Todo esto proyecta dudas sobre la

continuidad directa, propuesta por Fortich, entre las tonadas tradicionales y el porro.

El fandango, un estilo que junto con el porro forma parte del repertorio de las bandas de viento, es objeto de otra línea de argumentación. Se trata de una forma muy antigua, de origen español y con existencia en Colombia apoyada documentalmente desde comienzos del siglo XVIII, como es el caso de la mayoría de danzas colectivas. En el Caribe colombiano se describe al fandango como un círculo de personas que cantan, bailan y palmorean (Bensusan 1984; Davidson 1970: 2: 197; Fortich Díaz 1994: 18-38); y es razonable pensar que, durante el siglo XIX tardío, las bandas simplemente asumieron el rol de centro alrededor del cual giraban los bailarines (Fortich Díaz 1994: 33) sin que puedan precisarse las corrientes musicales eventualmente continuadas por el fandango. Lo cierto es que, actualmente, durante las fiestas conocidas como fandangos las bandas de viento tocan porros y otros ritmos semejantes y, musicalmente, el fandango es virtualmente idéntico al porro.

Hay otros que reproducen esta especie de enraizamiento anti-guo construido por Fortich cuando vincula el porro con conjuntos de gaita "remotos" y legendarios, así como con sociedades secretas africanas. Por ejemplo, el costeño Portaccio, historiador aficionado y locutor retirado, presenta un esquema histórico de las bandas de viento hacia finales de siglo antes de referirse al obligatorio y consabido origen "trietnico" del porro: el aporte "blanco" que estaría en el baile, especialmente los pasos iniciales que se asemejan a un minué; el aporte "negro" fue la percusión y del "indio" vino la gaita, precursora del clarinete (Portaccio 1995: I: 44-45). Las notas que acompañan un CD de Totó la Momposina, cantante negra especializada en música costeña "tradicional" y colaboradora de Peter Gabriel en su exportación a Europa, también sugieren que el origen de esta música se encuentra en un pasado remoto. Dichas notas se refieren a la combinación de ritmos africanos y narrativas románticas españolas, y en ellas dice Toto: "Nuestra música puede describirse como el resultado de un proyecto musical iniciado tal vez

hace más de quinientos años". Su gaitero, Roberto Guzmán, incluso en estas notas un corto texto donde describió cómo la temprana integración de culturas indígenas, africanas y europeas dio lugar a estilos musicales basados en la gaita, aludiendo al porro como una variante "que se conserva hoy" (notas del CD Totó la Momposina, *Carmelina* [MTM, 7262-008026, 1996]).

No se trata de sostener que tanto el porro como el fandango son formas básicamente europeas con poca o ninguna influencia indígena o africana, argumento evidentemente falso y rayano en el racismo. En cualquier caso, mi intención no es construir otra fórmula dentro del cálculo racial tripartita que siempre acompaña las discusiones sobre los orígenes de la música costeña. Cualquiera que sea la "verdad" del asunto (aparte de su complejidad increíble, los procesos de sincretismo musical siempre son susceptibles de interpretaciones *a posteriori*) (13), lo cierto es que la serie de conexiones seleccionadas por Fortich y otros siempre privilegian continuidad y raíces tradicionales. Raíces que existen ciertamente (como también existen otras influencias, menos conocidas) y cuyo manejo selectivo genera una cierta imagen de la música costeña.

De todos modos, para las primeras décadas del siglo XX tanto el porro como el fandango eran formas establecidas tocadas por bandas de viento con trompetas, bombardinos, clarinetes, tambores (básicamente el bombo y el redoblante) y platillos; los intérpretes eran gentes de la localidad, usualmente hombres, generalmente de origen social humilde, músicos de tiempo parcial contratados por terratenientes, políticos y, en general, miembros de las élites para fiestas y eventos políticos específicos.

Las bandas de viento tocan muchas variedades de porro y una interpretación típica tiene una introducción de ocho compases que, se dice, suena como un danzón cubano (14). Sigue una sección de ritmos más regulares a cargo del bombo y los timbales, y en la cual las trompetas desarrollan un diálogo responsorial con el bombardino y los clarinetes. Posteriormente, una sección (que Fortich denomina la *bozá*) donde callan las trompetas, y el bombo

mantiene el ritmo golpeando al lado con unos palitos, y los clarinetes y bombardinos entretienen sus melodías (Bermúdez y otros 1987: 86).

La cumbia

La cumbia, el otro ritmo comercial importante de este siglo, está envuelta en una mitología más vaga pero más simple. Generalmente se presenta como una forma muy tradicional y antigua, aunque sin mayores precisiones: la antigüedad se evoca aduciendo mezclas de orígenes indígenas y africanos, con frecuencia se asocia su nombre con África y se hace alguna mención de influencias europeas (Abadía Morales 1983: 201; Escalante 1964: 149; Ocampo López 1988: 190; Zapata Olivella 1962: 190) (15). Las notas de *La candela viva*, un CD de Totó la Momposina, dicen que la cumbia es “un buen ejemplo de los sentimientos combinados de las culturas indígena, española y africana” agregando que en su origen era “una danza de cortejo... entre hombres negros y mujeres indias de cuando comenzaron los matrimonios mutuos de estas comunidades” (“Totó la Momposina y sus tambores”, *La candela viva*, [MTM/Realworld 7260-008019, 1993]; las notas están en inglés). Con todo, ni yo ni Egberto Bermúdez (comunicación personal) hemos encontrado rastros de la palabra *cumbia* utilizada por observadores de antes de finales de siglo XIX, aunque los bailes descritos se asemejan a lo que ahora se denomina cumbia. Evidentemente, si existía una tradición de hombres y mujeres bailando alrededor de un grupo de músicos sentados, y este evento ha recibido varios nombres en el siglo XIX (fandango, currulao, mapalé y demás) y en nuestros días (bullerengue, chandé, etc.). Se asume una continuidad: si de esta manera se bailan las formas folclóricas de la cumbia en el siglo XX, así debieron bailarse en el pasado. El asunto requiere más investigación de archivo histórico pero es probable que, en tanto que las formas musicales y dancísticas actualmente llamadas cumbia puedan tener raíces coloniales, la palabra misma no sea tan antigua como generalmente se cree (16).

En todo caso la cumbia, llamada también *cumbiamba*, término generalmente utilizado para referirse a la fiesta donde ocurren la música y la danza, es considerada como el principal ritmo folclórico de la región (List 1980). Se interpreta con la caña de millo o con las dos gaitas, que se dedican a repetir una frase melódica simple y a acompañar un ritmo 4/4 tocado por uno o dos tambores cónicos de una sola membrana y con frecuencia por un tambor bajo de dos membranas, y por un guache y las maracas. Es generalmente instrumental pero puede contener versos (cuartetos octosilábicos) cantados en forma responsorial; se baila por parejas de hombres y mujeres que no se tocan sino que giran en círculos alrededor de los músicos, y las mujeres pueden sostener un paquete de velas (List 1980).

Esta mitología presenta una dimensión interesante en el estudio de Alissa Simon sobre la percepción de la sexualidad en la cumbia (Simon 1994). Esta danza es considerada, generalmente, como un cortejo toda vez que el hombre gira en círculos alrededor de la mujer, quien se mantiene serena. Diversas fuentes aluden al hombre como negro y a la mujer como india, y ocasionalmente se menciona alguna que otra influencia española. Por ejemplo: “las características de su baile son el resultado de un proceso social en el cual el hombre toma el lugar del negro y la mujer el del indio; al español se le atribuye la ropa y, por supuesto, su influencia sobre el comportamiento social” (Londoño 1989: 123, citado por Simón 1994: 195) (17). Los indígenas son vistos como reservados y distraídos; y los negros como enérgicos, extrovertidos y comunicativos. Se percibe la cumbia como una unión sexual entre mujer indígena y hombre negro, o como la conquista sexual de la primera por el segundo, dando lugar al proceso de mestizaje considerado como característico de la nación colombiana. En estas percepciones no se trata de un mestizaje eurocentrista: las mezclas de indios y negros fueron desestimuladas por las autoridades coloniales y discriminadas por las élites republicanas. Por el contrario, se trata de un mestizaje costeño, popular, no europeo. La identidad regional, caso especial

de la identidad nacional, se considera surgida de un encuentro sexual representado y estimulado por la música y el baile. Música, sexo y nacionalidad: juntas una tríada poderosa. La historiografía de la cumbia, concentrada en el peso relativo de la herencia amerindia, africana y europea, contempla su reflejo en la danza misma como la reposición dramática de un acto de mestizaje originario y, en este caso, subversivo.

El vallenato

Otra mitología rodea la emergencia de lo que es, desde la década del 70, una música de acordeón de gran éxito comercial, el estilo musical de mayor venta en Colombia: el vallenato. Presentaré en este momento sus elementos narrativos básicos, reservando para un capítulo posterior un tratamiento más detallado teniendo en cuenta que su popularidad fue relativamente tardía y que sus construcciones mitológicas son muy complejas. En el Caribe colombiano, como en toda América Latina, siempre ha existido una tradición versificadora que incluye romances, coplas y trovas, décimas, cantos y diferentes formas de poesía oral, así como cantos de trabajo, cantos rituales, seculares y románticos (Bermúdez 1996: 116; Pacini Hernández 1995: 5). Se cantaba sin acompañamiento y a veces con guitarra; la mayoría de estos cantos eran de origen europeo, y con frecuencia se reclamaban orígenes africanos para los demás cantos de trabajo así como para algunos cantos de velorio hallados en la región, y para la poesía oral en general (18). Llegado de Alemania por los puertos, en la década de 1880 el acordeón hizo presencia regional y comenzó a incorporarse a estos cantos, tal vez como cosa rara, siendo utilizado también en los estilos interpretados usualmente por las bandas de viento y los formatos tradicionales (Bermúdez 1996: 116; Londoño 1995: 128; Posada 1986: 20) (19). En la representación más corriente, el acordeón está en manos del juglar, generalmente acompañado de *caja* y *guacharaca* (20).

La música costeña de acordeón recibe ahora el nombre de vallenato, que significa nacido en el Valle, es decir, en Valledupar, un

pueblo de la parte oriental de la Costa, al que junto con las comarcas circunvecinas, se le llama también simplemente *la provincia*. La palabra vallenato se emplea, al menos desde 1903, para referirse no a la música sino a la gente provinciana, especialmente a la de los sectores populares (Quiroz Otero 1982: 16) (21). El vallenato, de lejos el más estudiado y discutido de los aires musicales costeños, ha generado una bibliografía que lo presenta como sucesor directo de versos y cantos que comenzaron a acompañarse con el acordeón hacia finales de siglo XIX. Entre otras cosas se ha sostenido que, aunque hay música de acordeón de características similares en toda la región costeña, su origen está situado en la zona que circunda a Valledupar (22), pero sin aportar razones específicas más allá de apoyar esta aseveración con una lista de héroes locales (Araújo de Molina 1973: 102-107; Gutiérrez Hinojosa, 1992: 439-488). Uno de los primeros exponentes del acordeón fue la figura semimítica de Francisco "El Hombre" Moscote (n. 1880), quien presumiblemente libró un duelo musical con el diablo (Restrepo Duque 1991: 70-73); hay muchos que ahora son conocidos en toda Colombia, pero que antes no habían conseguido fama más allá de sus respectivos pueblos como Chico Bolaños (n. 1903), Pacho Rada (n. 1907), Emiliano Zuleta (n. 1912), Alejandro Durán (n. 1919) y Leandro Díaz (n. 1928).

Una figura posterior y especialmente importante es Rafael Escalona, nacido en 1927 en el pueblo de Patillal, cerca de Valledupar, vástago de la acomodada familia de un coronel. Luego de cursar estudios primarios en Valledupar, y durante sus estudios secundarios en Santa Marta, Escalona comenzó a componer canciones que se hicieron muy populares en toda la región. A pesar de sus orígenes y del desdén elitista hacia la música de acordeón, Escalona, junto con otros hombres de clase alta, gustaba de festejar con músicos de acordeón y hombres parranderos de clases sociales inferiores (23). Aunque nunca tocó instrumentos musicales ni hizo grabaciones, sus cantos encajaban en el molde de estas gentes siendo interpretados por muchos artistas vallenatos famosos y fueron

elementos básicos para consolidar, desde los años 50 en adelante, un corpus vallenato (Araujonoguera 1988).

Esta versión de los orígenes del vallenato presenta similitudes con las narraciones sobre el porro. Se habla de una vieja tradición local, conformada originalmente con insumos indígenas y negros y colocada en manos de músicos ambulantes que, entre un sitio y otro, llevan cantos, chismes y noticias. Dentro de este contexto un instrumento nuevo como el acordeón queda asimilado a la postre, convirtiéndose en un elemento tradicional tal y como había sucedido con los instrumentos metálicos y las bandas de viento en el caso del porro. Esta nueva tradición se da a conocer en forma gradual, en parte como resultado de los esfuerzos de compositores locales brillantes y luego se comercializa en los nuevos espacios de la radiodifusión y la industria fonográfica. Y sobre la marcha, en algún punto intermedio entre 1900 y 1950, se asume el nombre de vallenato. Todo esto tiene lugar fundamentalmente en una pequeña zona, el lugar de nacimiento de esta música. Una historia que, en pocas palabras, presenta la misma combinación de elementos de modernización y localismo que las narraciones del porro.

Gilard (1987 a, 1987 b) crítica este mito vallenato del origen. Sostiene, en primer lugar, que el vallenato no es "tradicional" sino producto de la modernidad; de hecho fue inventado en la década del 40 cuando se hicieron las primeras grabaciones y unos cuantos periodistas y folcloristas comenzaron a escribir sobre este nuevo fenómeno (seguidos desde finales de los años 1940 por Gabriel García Márquez, el tema investigativo de Gilard). Se sostiene que para ésta época surgió el vallenato como estilo musical nuevo y no como una nueva etiqueta para la música tradicional (24). Como anota Bermúdez (1996: 116), el tipo de acordeón asociado con la música vallenata sólo apareció hacia finales de la década del 30; y este fue un momento de apertura y conexión entre *la provincia* con otras regiones dotadas de proyectos modernizantes, respaldados por el presidente Alfonso López Pumarejo, cuya madre era de Valledupar (Araujonoguera 1988: 59-61).

Entonces Gilard sostiene que la zona alrededor de Valledupar fue construida como la cuna de esta música cuando las élites provincianas (que incluían a Escalona y otros de la misma extracción, todos ellos de árbol genealógico bien conocido, como Tobías Enrique Pumarejo, Freddy Molina y Gustavo Gutiérrez), empezaron a componer canciones (o tal vez a registrar como propias canciones del folclor) y a considerar las manifestaciones locales de esta música como una tradición especial de su zona. Gilard percibe este chovinismo regional emergente como la modernización de formas locales de dominación elitista; y Quiroz Otero (1982: 19) sugiere que estos provincianos estaban reaccionando contra la opinión desdeñosa de la esnobista élite de Santa Marta. Durante la década del 60 se reforzaron las aspiraciones del particularismo local con campañas en pro de un nuevo departamento, el Cesar, separándose la zona de Valledupar y tierras situadas al sur del inmenso departamento del Magdalena, aspiración lograda después de muchas presiones ejercidas por gentes que, como Escalona, utilizaron música vallenata ampliamente en las campañas promocionales. Esta argumentación va ligada al corolario (sostenido por Posada 1986: 20 y Londoño 1985: 127) de que, hacia el cambio de siglo, la música de acordeón existía en forma desigual en muchas zonas costeñas, no solo en Valledupar, aunque sea probable que los instrumentos mismos siguieron las vías comerciales marítimas y fluviales (25).

En síntesis, Gilard cuestiona tanto la continuidad con la tradición como la especificidad local de los orígenes del vallenato, tal y como lo presentan los trabajos históricos de este aire. A esto yo le agregaría que existen pocas evidencias de una verdadera tradición de música de acordeón como estilo específico que se remonta hasta finales del siglo XIX o siquiera hasta las primeras décadas del XX: muy probablemente, los instrumentos eran pocos y estaban dispersos y tocaban una amplia variedad de aires que iban desde versos cantados hasta cumbia y polka (26).

Conclusión

Este breve recorrido por los orígenes de algunos aires musicales costeños revela que la bibliografía especializada presenta ciertos rasgos muy particulares. Para el caso de aires como el porro y el vallenato, y más aún, la cumbia, existe una tendencia a proyectarlos hacia el pasado dando por sentado una continuidad que debería someterse a análisis. Se evidencia una tendencia similar en los estudios sobre el Carnaval de Barranquilla, cuya forma organizada data de finales de siglo XIX, según todos los comentaristas; sin embargo, a veces se insiste en continuidades de largo aliento como, por ejemplo, Friedemann (1985: 36) cuando escribe que “el Carnaval de Barranquilla aún conserva una médula variada, fresca y maravillosa que son la música, las danzas y las máscaras y disfraces tradicionales de origen rural. Y aquellas que rememoran situaciones coloniales en ciudades como Cartagena, Mompox y Santa Marta”. Orozco y Soto (1993) son más indirectos: simplemente ligan elementos del Carnaval con antiguos mitos y tradiciones orales europeas, africanas y amerindias, lo cual implica continuidad.

Por supuesto, ocurre a veces que la argumentación sobre continuidades reales en los aires musicales está bien construida; después de todo, es lógico pensar que aires como el porro y el vallenato deben haber absorbido influencias en muchas perspectivas diferentes. El problema es que esta argumentación tiende a contagiarse de orgullo parroquiano: *el cambio*, cuando se reconoce, es visto como el restablecimiento del dominio de la tradición con los nuevos instrumentos o las nuevas influencias, subordinándose a los aires existentes. Posteriormente, como veremos, *el cambio*, en tanto comercialización, es percibido por algunos como un proceso de degeneración, una pérdida de autenticidad.

Una segunda tendencia, íntimamente relacionada, consiste en adscribir ciertos aires a lugares específicos como si el porro o el vallenato, hijos de unión fructífera, hubieran nacido en un sitio en particular (27). Estos sitios asumen, entonces, el estatus de auténti-

ca “cuna” de determinado aire musical, y quienes escriben sobre el tema utilizan la terminología reproductiva que engrana perfectamente con la idea de mestizaje como proceso de reproducción sexual. Algo similar ocurre con ciertas narraciones sobre el Carnaval de Barranquilla: se reconoce un proceso de institucionalización desde finales del siglo XIX y se reproducen ampliamente los momentos clásicos de la mitología del Carnaval de Barranquilla, pero el hecho de que estas celebraciones existieron en Cartagena, Santa Marta y Mompox tiene perfil más bajo y apenas se mencionan (28). Se proyecta hacia el pasado la actual asociación del evento con la ciudad.

De manera diferente, ambas tendencias obedecen a un deseo de autenticidad. En un sentido, este deseo surge de lo que Turner (1990: 7) denomina “un producto crucial de la modernización” y se deriva de las dudas e incertidumbres que Weber y muchos más han señalado como el lado oscuro de la modernidad. No es por azar que generalmente se presenten los orígenes de estos aires musicales como rurales, “folk” y enraizados en la *gemeinschaft* y, en tal sentido, más distantes que las deformaciones contenidas en la moderna *gesellschaft* (Middleton 1990: 127-146). Y en otro aspecto, este deseo tiene como base el sentido de identidad local o regional, es decir, la ubicación de la originalidad y la autenticidad en nuestro propio espacio, como quiera que se le defina. Esta actitud nostálgica hacia la “tradición” ha sido conectada desde tiempo atrás, por supuesto, con la creación de identidades únicas, particularmente identidades nacionales (Robertson 1990; Hobsbawm y Ranger 1983; Nairn 1988).

En estos textos sobre los orígenes de la música costeña también se da un juego sin fin alrededor de la tríada clásica del mestizaje (indígena, blanco, negro), y que siempre se presenta a la hora de discutir la música costeña y la identidad nacional colombiana. Por supuesto, esto es inevitable en el sentido de que la música es un producto de fusiones culturales complejas, y lo interesante es ver cómo los diversos autores tratan este tema (Abadía Morales, Gutiérrez Hinojosa, List, Ocampo López, Perdomo Escobar, Triana, Delia Zapata Olivella y Manuel Zapata Olivella). Es frecuente ob-

servar que ciertos instrumentos, estilos o elementos de estilo se ligan con orígenes raciales específicos: las maracas son indígenas, los tambores son africanos, las letras son españolas, el *pito atravesado* puede ser africano o indígena, el carnaval en sí es europeo pero algunos de los grupos folclóricos (*danzas de congo*) muestran orígenes africanos en tanto que otros son amerindios; en el baile de la cumbia la mujer es indígena y el hombre es africano, y así sucesivamente. Cualquiera que sea la sobresimplificación de las complejidades del hibridismo cultural (Tagg 1989), el resultado final es la reiteración constante del mito fundacional de la nacionalidad colombiana visto a través del prisma costeño, donde se dice que los elementos indígenas y africanos tienen gran influencia. Como siempre sucede, tratándose del mestizaje, la música es considerada como un símbolo de fusión, de la superación de las diferencias, pero la representación de ese símbolo implica la reiteración continua de la diferencia. También está involucrada la jerarquía aunque en forma ambivalente: los pueblos indígenas y negros son percibidos como los depositarios de la verdadera tradición (poco se mencionan las tradiciones populares europeas) pero también son vistos como una combinación de autenticidad y atraso.

MÚSICA, CLASE Y RAZA EN LA COSTA 1930-1950

Clase social en Barranquilla 1920-1940

La música asociada con las clases populares costeñas ascendió gradualmente hacia las clases medias y altas en un período que comprende dos o tres décadas. Al examinar este proceso concentraré la mirada en Barranquilla, donde el cambio tiene que apreciarse en el contexto de su estructura de clases racializada, mucho más fluida que la de las demás ciudades importantes de la región. Durante su ascenso hacia el predominio regional, sectores de comerciantes y demás generaron una migración desde ciudades con élite colonial tradicional (Cartagena, Santa Marta, Mompo) pero sin que se trasladaran íntegramente los viejos valores aristocráticos. Casi por definición, los numerosos inmigrantes de Europa, Oriente Medio y Norteamérica no tenían estatus elitista en sus propios países. Con una población de 65.000 habitantes en 1918 (pero creciendo más rápidamente que cualquier otra ciudad colombiana hasta llegar a 152.000 habitantes en 1938), la ciudad estaba basada en sectores de comerciantes cuyo auge apenas se había iniciado en la década de 1870 y de industrias que apenas empezaban a configurarse en 1900, aproximadamente (Posada Carbó 1987 b; Solano y Conde Calderón 1993). Según Archila Neira (1991: 65), la ciudad respira "valores de tolerancia y cosmopolitanismo" y sus élites "no tenían

las pretensiones aristocráticas de otras ciudades con sus linajes consagrados por el tiempo”.

Sin embargo, ciertamente se marcaban diferencias de clase y las élites buscaban delimitar fronteras. Para comenzar, las élites, como correspondía a sus orígenes europeos y norteamericanos, se identificaban como blancas en relación con las clases populares, vistas generalmente como conformadas por negros, indígenas, zambos, mulatos, y así sucesivamente. Esto, a pesar de los orígenes nacionales divergentes y de sus credos religiosos, generó un elemento de solidaridad muy importante. Asimismo desde la década del 20 surgió la segregación racial por zonas residenciales; hasta entonces, y al igual que en otras ciudades latinoamericanas, las residencias elitistas originales estaban ubicadas en el centro y las de las clases bajas quedaban en barrios circunvecinos. Durante los años 20 comenzó el traslado elitista al norte de la ciudad con la creación de El Prado, una urbanización residencial elitista de estilo norteamericano construida por el influyente inmigrante norteamericano Karl Parrish (1874-1933). Durante las décadas siguientes el centro de la ciudad se convirtió en una zona comercial, el sur se llenó de barrios populares, en tanto que las clases medias ocuparon espacios entre el centro, el norte acomodado y el sur pobre.

La identidad de clase también se expresó con fuerza a través de la creación de clubes sociales elitistas. El primer Club Barranquilla fue fundado en 1888 y refundado en 1907, poco después del Club del Comercio en 1902; fundado en 1915, el Club ABC (Arte, Belleza y Cultura) fue absorbido por el Club Barranquilla en 1926, permaneciendo éste como uno de los clubes más selectos de la ciudad. Asimismo los inmigrantes formaron sus propios clubes: Club Italiano, Club Alemán, Centro Español, Club Alhambra, y luego el Club Unión y el Country Club, fundado este último por Karl Parrish. Hoy existen muchos clubes, unos más viejos, otros más nuevos y todos se mudaron gradualmente al sector norte de la ciudad; actualmente los más prestigiosos son el Country Club y el Club Cam-

peste de creación más reciente (Londoño y Londoño 1989: 353; Posada Carbó 1986; Sojo 1942: 82).

Este surgimiento de los clubes debe mirarse en el contexto de la transformación de las formas de entretenimiento. Como muestra Archila Neira (1991: 167-188) para distintas ciudades colombianas, la disciplina laboral impuesta por las nuevas formas de trabajo industrial estuvieron acompañadas de campañas elitistas y obrera (clase obrera organizada, sobre todo) contra el consumo de alcohol en tabernas, bares y prostíbulos cuya clientela era la creciente población urbana trabajadora. Estos sitios eran vistos como insalubres, como una amenaza para la moral, la decencia, la estabilidad de la familia y, en algunos casos, para el vigor de “la raza”. Mantener la disciplina laboral era un imperativo, a pesar de que la industria cervecera brindara cerveza a sus trabajadores durante descansos y almuerzos y a pesar de que la clase obrera constituyera un mercado importante para todo tipo de alcohol producido con fines comerciales. Además era mal vista la producción casera de bebidas alcohólicas. Los clubes sociales elitistas surgieron en contraposición a la proliferación de los bares y tabernas que frecuentaba la clase obrera urbana y, como no podía dejar de ser, en sus recintos se insistía en el comportamiento bueno y apropiado.

El Carnaval es un espacio interesante para el estudio de las diferencias de clase, sobre todo teniendo en cuenta que durante mi trabajo de campo observé que algunos intelectuales locales utilizaban esta fiesta para sustentar el carácter democrático de la ciudad. Como ya lo he mencionado, a partir de la década de 1880 la élite de la ciudad comenzó a interesarse en la organización de la fiesta; antes de esto los ricos festejaban en sus residencias privadas y el populacho en la calle. Ya en la década de 1870 existía, a fines de enero, un anuncio oficial del Carnaval con la lectura del *bando*; asimismo, durante este tiempo se establecieron dos de las danzas más importantes de la actualidad, organizadas por gentes de origen popular: El Congo Grande (con su máscara característica de gran tamaño, decorada con flores multicolores) y El Torito (con su máscara de

animal correspondiente). Probablemente en un principio existían reyes y reinas de barrios locales para presidir los festejos, pero ya para 1880 había un presidente para toda la ciudad y hacia finales de esta década, luego de la fundación del primer Club Barranquilla, tanto esta figura como su corte eran miembros de la élite. En 1899 la élite creó una junta directiva para dirigir las fiestas; esta tarea fue asumida en 1930 por el Club Barranquilla y, en 1940, por la Sociedad de Mejoras Públicas. De 1918 en adelante la reina del Carnaval, invariablemente una mujer elitista, comenzó a ser elegida por voto popular; en 1903 fue establecida la Batalla de Flores como evento del Sábado de Carnaval por el general Heriberto Vengoechea, lo cual creó una oportunidad para que las élites salieran a la calle en sus carrozas en medio de una procesión ostentosa.

En la década del 20, y más allá de las oportunidades creadas por la atmósfera ritual para atravesar y desafiar fronteras, el Carnaval todavía era un evento bastante segregado; con el cambio de siglo los clubes elitistas organizaron bailes en el Salón Fraternidad y en la Escuela Pública, y, después de 1903, en el Teatro Emiliano, estos últimos exclusivamente para socios. Desde comienzos de la década del 20 estos bailes se trasladaron a los recintos de los clubes, y en la década del 30 los anuncios que aparecían en la prensa promoviendo estos eventos insistían en que la entrada era exclusiva para socios y sus invitados. Los obreros y artesanos celebraban sus fiestas en la calle, en las tabernas locales y en los *salones burreros* (llamados así porque los asistentes amarraban sus burros en la puerta); y un observador contemporáneo dice así: “mientras la clase alta se divertía en los clubes... en los barrios bajos subsiste el animado baile de los africanos y aborígenes, al sonido del tamboril, la caña de millo y guacharacas, instrumentos de música primitiva” (Jorge Abello, *Diario del Comercio*, 14 de febrero de 1926, cit. por Friedemann 1985: 51; más datos sobre el Carnaval en Jiménez 1986; Orozco y Soto 1993; Rey Sinning 1992). Aparentemente, las fiestas de los sectores medios eran en sus propias casas.

Siendo evidentes las diferencias de clase, no eran tan rígidas como en otras ciudades y dependían menos de la tradición familiar que de la situación económica. La frontera entre élite y clases medias no parece haber sido demasiado marcada: a los clubes entraba quien tuviera un comportamiento apropiado y, además, el dinero suficiente para sostener un estilo de vida elitista. Y existían mecanismos para cruzar fronteras de clase. Uno de estos, prácticamente una institución costeña que se extendía más allá del Carnaval, consistía en el hecho de que los hombres de clases altas y medias participaban en las fiestas de clases populares interactuando con hombres y, sobre todo, con mujeres de clases populares. En la Cartagena de la década de 1830 Posada Gutiérrez (1920: 342) anota que en los bailes de las clases altas los hombres “abandonaban furtivamente” a sus propias mujeres en busca de mujeres de fiestas menos prestigiosas; de acuerdo con Fals Borda (1981: 47 A), el mismo presidente Juan José Nieto (1804-1866) tuvo hijos con una *cuarterona*. Y aun cuando en Barranquilla existía el freno relativo de la moralidad protestante que portaban algunos norteamericanos y europeos de las clases altas, lo mismo ocurría durante el Carnaval cuando el uso de máscaras y *capuchones* ocultaba la identidad del hombre. Recordando la vida social y especialmente los carnavales de su juventud, muchos informantes contaron que los hombres de clases altas abandonaban sus clubes para beber y bailar en ambientes menos exclusivos. Un compositor barranquillero, Rafael Campo Miranda, observó: “Entonces cuando terminaban los bailes en el Country Club o el Riomar, los señores se iban a *echar su colita* y se metían en el Carioca, pero disfrazados, y decían ellos que esto sí era diversión. Y allí amanecían, pero encaretados en época de Carnaval. Pero no podían ir sin su careta, eso era motivo de crítica (entrevista, detalles en Apéndice A) (1).

Por fuera del contexto de los festivales, siempre ha sido una práctica común en la región costeña que hombres acomodados sostengan relaciones, a veces duraderas, con mujeres de orígenes más humildes atravesando fronteras raciales y de clase (Gutiérrez de

Pineda 1975). Se trata de un proceso clásico de mestizaje, altamente sexualizado y cargado con imágenes de deseo y emoción corporal, imágenes de una supuesta intensidad pasional y sensualidad física de los negros en general y del ardor sexual de la mujer negra en particular. Las dimensiones de clase y cultura, ambas racializadas, estuvieron mediadas por estas prácticas corporales de sexo, celebración y danza; la jerarquía, por supuesto, no desapareció sino que, por el contrario, se reiteraron las jerarquías de género, raza y clase. Pero también se abrieron ciertas posibilidades para el hibridismo cultural.

Durante el período 1920-1950 la élite de la ciudad se encontraba en una posición consolidada en lo que, a pesar de las amenazas a su base económica durante las décadas del 30 y 40, era todavía una ciudad importante en términos industriales y comerciales. Igual que en otras ciudades colombianas, las clases medias se estaban convirtiendo en un elemento importante del entorno (Uribe Celis 1992: 52); y sería falso presentar la imagen de una élite acosada luchando contra una clase media en ascenso porque, al menos en Barranquilla, las líneas de demarcación no estaban bien definidas. Pero hay quienes veían las cosas de otro modo. Un miembro de esta clase media era Rafael Campo Miranda, conocido compositor de éxitos como *Playa, brisa y mar*; nacido en 1917, en las afueras de Barranquilla, ha sido toda su vida un empleado de comercio y, aunque carece de educación formal como músico, compuso como pasatiempo:

Esas clase media en ascenso era en primer término una clase universitaria. Había muchos bachilleres cuyos padres no tenían ninguna figuración desde el punto de vista social, pero en cambio en esa época se notaban las universidades (principalmente las de Medellín y las de Bogotá, —porque en esa época no teníamos universidad, me estoy refiriendo al período entre 1940 y 1945—. Y el comercio sí había una proliferación de empleados de comercio en razón de que en ese entonces vivía Barranquilla una época floreciente comercialmente. Entonces los comercios y las

casas comerciales estaban atiborrados de empleados que tenían más o menos una regular cultura. (Entrevista)

Existían más oportunidades educativas que antes, en parte como resultado de las reformas educativas de 1936, que incrementaron el acceso a la educación pública y, en números pequeños y crecientes, los estudiantes ingresaban a las universidades del interior. Se trataba con frecuencia de los hijos de la élite, quienes podían asumir los costos respectivos, pero también de los hijos (y en menor medida, de las hijas) de las clases medias. Lo importante es que quienes no eran de las élites (y que quizás deseaban serlo) se estaban educando y tenían deseos de participar en la vida cultural urbana. Continúa Campo Miranda: “Ese conglomerado secundado por los universitarios y los profesionales y por los egresados ya profesionales que venían de Medellín y Bogotá graduados conformaron ese gran grupo, ese gran movimiento de lideración de nuestra música costeña. Porque los señores de los clubes estaban empeñados en que esa música no entrara en los clubes, sino la música europeizada”. Como lo demostraré en su momento, los clubes no eran tan exclusivos ni los empleados estaban tan comprometidos con la música propia como se los imaginaba Campo Miranda, pero se indica un elemento importante dentro del cuadro general.

Cambios en la música: 1920-1940

Durante la década del 20, la música escuchada, por las élites y clases medias de Barranquilla y la región costeña experimentó un proceso de cambio lento y zigzagueante que culminaría con su aceptación de formas más vernáculas. Este proceso, como se puede apreciar en el primer capítulo, tuvo lugar en muchas partes de América Latina y el Caribe; y en la Barranquilla de los años 20 comenzó con el impacto de la música norteamericana, impacto sentido en toda Colombia. Coincidiendo con una tendencia nacionalista, entonces vigente en el país, que se oponía a los modelos

Europeos y norteamericanos, en la década del 30 hicieron furor los aires latinoamericanos, en especial la música cubana (2). Durante la década del 40 la música costeña comenzó a hacer impacto en círculos elitistas, siempre en formas altamente estilizadas y bien orquestadas. En este proceso fueron decisivas las numerosas bandas y orquestas surgidas durante este tiempo y que estaban conformadas por músicos locales, generalmente de extracción humilde. También fueron importantes las clases medias de que hablaba Campo Miranda, y el surgimiento de una industria fonográfica y radiofónica criolla dirigida por elementos elitistas y de clase media. A continuación analizaré todos estos aspectos.

PAUTAS DE CONSUMO

Antes de la década del 20 se bailaban y escuchaban vales, pasillos, bambucos, contradanzas, polkas y demás; con la llegada del disco, durante los años 20 comenzó el impacto de otros tipos de música (cubana, argentina, mexicana y norteamericana). Un baile de Carnaval de 1923 programado por el Club ABC nos proporciona una buena idea de lo que entonces se bailaba en círculos elitistas; el Presidente del Club, señor Dugand, contrató a la "Panama Jazz Band", muy probablemente la primera "jazz band" en visitar a Barranquilla (González Henríquez 1989 c: 88) para que alternara con una orquesta de catorce músicos. La primera pieza, luego de un obligado himno del Club, fue un vals, seguido por una danza, un *foxtrot*, un *one step* y un pasillo, después de lo cual alternaba el *foxtrot* con el *one step* culminando en una sesión de solicitudes que podrían incluir pasodobles y el "ritmo del momento, el charleston" (Rey Sinning 1992: 17).

También se percibe una interesante variedad en algunos temas seleccionados para las comparsas del Carnaval en el Club Barranquilla. En 1936 se trataba de *Una noche en las pampas argentinas* y *Los disfraces del charro*; y al año siguiente estaban *En las orillas del Volga*, *Una noche en Honolulu*, *País del Kongo* y *El tambor de la alegría* (título de un éxito del famoso músico cubano Ernesto Lecuona). Por su

parte, el Carnaval de 1938 presenció *En el palacio de la momia* y *Tamborito Panameño* (el *tamborito* es una danza panameña, generalmente asociada con los negros); y en 1937 la fotografía de una comparsa en el Club muestra a los participantes con el disfraz del Congo Grande indicando que, al menos para efectos de Carnaval, había ganado aceptación social una danza de orígenes plebeyos (Sojo 1942: 102-113).

Los avisos de prensa indican ciertas particularidades de la escena musical durante este período, acusando la influencia de la música extranjera (3). Entre 1925 y 1930 los periódicos presentaban anuncios de discos (ver más adelante), gramófonos y presentaciones de artistas. Entre estos se cuentan la "Compañía Centroamericana de Operetas y Zarzuelas" presentándose en el Teatro Cisneros (4); la cantante española Emilia Benito; la "Club Barranquilla Jazz Band" conformada por un grupo de *profesores* (músicos de formación académica); un recital de piano; un concierto en el Conservatorio del Atlántico, a cargo de tres músicos italianos: Alfredo Squarcetta y los profesores Brunetti y Bacilieri (5); el debut de los cantantes y bailarines norteamericanos de *tap* Miss Ellen y Texas Bill en el Teatro Colombia; el debut de la "Compañía de Revistas Lupe Rivas Cacho" presentando las obras *México Típico*, *Cielo de México* y *Si yo fuera Presidente*. Asimismo un aviso de la "Barranquilla Jazz Band" detallaba el repertorio a interpretar en los clubes durante la temporada del Carnaval de 1927, agregando que los discos con las canciones originales podían obtenerse en la agencia de la Víctor e incluían un *foxtrot*, un pasodoble, un tango, una danza, un vals y un pasillo.

En contraste con lo anterior, en la década siguiente (1930-1940) las noticias de prensa anuncian, en su gran mayoría, presentaciones de orquestas y de *jazz band* que, desde 1936 en adelante, consistieron básicamente en animar bailes de hoteles y clubes elitistas. Los demás avisos eran para un recital de piano, una opereta, unos niños cantores, una pareja de comediantes, el "Ballet de Viena", un dúo de cantantes de tango y para presentaciones de danzas, generalmente rumbas cubanas. La publicidad para una de estas rumbas, a

cargo de “Las Cubanacan” en el Hotel Esperia, sitio elegante y suburbano, se apresuraba en subrayar que “ellas presentarán una serie de danzas estilizadas, modernas, atractivas, y de absoluta moralidad” (*La Prensa*, 21 de diciembre de 1935) (6). Evidentemente la música cubana tenía una gran importancia, como lo atestiguan las frecuentes visitas de artistas cubanos como el “Trío Matamoros” y “Los Piratas de F. Maya” en 1934 (7).

En la ciudad existían agencias de las empresas fonográficas Víctor, Columbia y Brunswick que vendían discos y gramófonos. Como dato significativo, la agencia Brunswick hizo publicar un aviso promoviendo el gramófono Panatrope donde se incluían los nombres de quienes habían comprado estas máquinas en Barranquilla durante los cuatro meses finales de 1927. Esta lista la conformaban alrededor de 450 clientes, incluyendo algunas empresas, sobre todo las compañías navieras del Río Magdalena que programaban música, viva y grabada, para el entretenimiento de los pasajeros. Teniendo en cuenta que los primeros tocadiscos entraron al país en 1910, para esta época se encontraban ampliamente difundidos entre las clases altas y medias de Barranquilla (8).

De finales de la década del 20 hasta comienzos de los años 30, estas agencias publican en los periódicos listas de discos que proporcionan alguna idea de los gustos musicales de los compradores. En estas listas se utilizan alrededor de sesenta términos diferentes para designar estilos musicales que pueden agruparse en varias categorías de amplio espectro: música “europea” (valeses, mazurcas, polkas, pasodobles y, para este propósito, estilos criollos como el bambuco y el pasillo) al lado de la música “cubana” (danzón, bolero, son, más otros estilos del Caribe como la plena y el merengue) y también música “norteamericana” (*foxtrot*, *blues*, *onestep*) junto con tangos “argentinos” (9); las *canciones*, igualmente importantes, no cabían en estas categorías heurísticas regionales. Es cierto que existía una importante influencia mexicana toda vez que la *canción mexicana* en su advocación de canción ranchera, tenía una fuerte presencia en toda América Latina, pero también lo es que bajo este término

se cobijaban estilos musicales de otras regiones (Behague 1985: 6; Londoño y Londoño 1989: 363) (10). Es necesario recordar, en este momento, que entre la música de Cuba y México ya existía un proceso de fertilización mutua que llevaba décadas (Roberts 1979), que para un músico era posible viajar y grabar discos en las principales ciudades del continente (Nueva York, México, La Habana y Buenos Aires), y que gran parte de esta música era grabada por orquestas residenciadas en Nueva York que interpretaban partituras enviadas desde los países latinoamericanos. El estilo transnacional de este período se evidencia en alguien como Juan Pulido, nacido en Islas Canarias, pero quien había grabado con la Víctor y vivido en Nueva York, Cuba y otros países latinoamericanos. La música colombiana está escasamente representada en estas grabaciones con tres bambucos y unos cuantos pasillos, todos interpretados por artistas internacionales; con todo y que el bambuco era un símbolo de identidad nacional muy importante, en el mercado latinoamericano no competía en condiciones de igualdad con la música cubana, mexicana, norteamericana o argentina (11).

Por razones que todavía no están claras estas listas de discos desaparecieron de las páginas de *La Prensa* en el período 1934-1940, para reaparecer esporádicamente en 1941 y 1946. La lectura de los datos no arroja gran cosa, teniendo en cuenta que el tamaño de la muestra es bastante pequeño, pero aun así se evidencia el gran predominio de la música cubana (bolero, guaracha, conga, rumba, además de son y danzón), en tanto que las canciones mexicanas y los tangos, junto con el *foxtrot* norteamericano, constituyen una presencia minoritaria. A estas alturas han desaparecido los valeses y otros estilos de música “europea” pero, en cambio, aparecen un par de porros grabados con la Víctor por músicos colombianos (12).

Los nuevos estilos musicales de los años 20 y 30 hicieron impacto inicial en los círculos elitistas, debido en parte a que llegaban en disco, pero también porque los interpretaban orquestas de gran tamaño y, por tanto, costosas. Es más difícil identificar los gustos de las clases medias, pero lo cierto es que, al menos en esta época, no

eran esas campeonas de la música costeña que suponía Campo Miranda. Por ejemplo, en 1934 los programas de la Voz de Barranquilla auspiciados por la Asociación de Empleados de Comercio contenían un espacio de opinión titulado "Instrucción y Cultura" al que le intercalaban música clásica, canciones, bambuco y pasillos (*La Prensa*, 15 de diciembre de 1934; 12 de enero de 1935).

De acuerdo con el escritor costeño Manuel Zapata Olivella, quien para este momento tenía unos quince años, las clases populares de Cartagena escuchaban en las tardes (en el viejo mercado público, por ejemplo) conjuntos callejeros de gaita, caña de millo, tambores y guacharacas; asimismo, existían muchos grupos pequeños de músicos aficionados o semiprofesionales organizados en tríos de cuerdas o sextetos al estilo cubano que tocaban música cubana y local, pasillos y demás; y en los barrios populares los sábados por la noche se organizaban bailes en casas residenciales de familias que hacían esto con frecuencia (entrevista con Manuel Zapata Olivella). Otros sitios de diversión que ofrecían música eran bares, tabernas, prostíbulos y billares (Archila Neira 1991: 169).

Por fuera de los círculos elitistas, en los años 30 la música grabada tenía un impacto creciente: en cafés, bares y otros sitios públicos existían gramófonos y pianolas (pianos automáticos) y eran cada vez más comunes los traganíqueles (Londoño y Londoño 1989: 363; Restrepo Duque 1988: 533) (13). Y si en 1930 los aparatos de radio eran bastante costosos, lo cierto es que para 1936 el precio se había rebajado considerablemente y, en todo caso, la programación radial se proyectaba hacia los espacios públicos porque los establecimientos comerciales y las estaciones de radio, ubicadas entonces en el centro de la ciudad, iban colocando en las calles altavoces conectados con aparatos de radio (14).

El cine también resultó ser una influencia crucial y los teatros eran lugares concurridos por ricos y pobres. Desde 1910 Bogotá tuvo funciones regulares de cine en el Salón Olimpia, de los hermanos Di Domenico, ejemplo seguido prontamente por todas las ciudades principales. Los teatros de este período eran salas inmen-

sas, con cabida para miles de personas, que servían como escenario para toda clase de eventos públicos. En la Barranquilla de los años 20 los dos teatros principales eran el Teatro Colombia, de los hermanos Di Domenico, y el Teatro Cisneros. En los primeros tiempos se colocaba la pantalla en mitad de la sala, y detrás de ella estaban los puestos más baratos; se utilizaba un lector especial para descifrar la imagen especular de los subtítulos del cine mudo (Londoño y Londoño 1989: 365; Rasch Isla 1928). Las primeras películas provenían de Hollywood y también de Europa, y el acompañamiento musical estaba a cargo de orquestas locales que interpretaban las partituras de la película; a principios de los años 30, con el advenimiento del cine sonoro se hicieron muy populares las películas argentinas y mexicanas, especialmente entre los iletrados porque no podían leer los subtítulos (el doblaje de las películas de Hollywood no era algo muy común). En estas películas la música era un ingrediente vital y se puede decir que muchas de ellas eran básicamente musicales. La industria cinematográfica mexicana incorporó temas y artistas cubanos famosos, entre ellos la cantante Rita Montaner, quien había grabado muchas canciones de Ernesto Lecuona, y las bailarinas María Antonieta Pons y Ninon Sevilla. Con frecuencia las películas de Hollywood utilizaban estilos musicales latinoamericanos conocidos en los Estados Unidos (tango, bolero, la ranchera mexicana, samba y *maxixe* de Brasil). Una película muy popular, *Río Rita* (1926), llegó a Barranquilla en 1929 y presentaba un romance mexicano-norteamericano que se desarrollaba entre música mexicana; otras películas bien conocidas fueron *The South American Way* y *Down Argentine Way*, ambas con la estrella brasileña Carmen Miranda. Asimismo, el músico cubano de origen español Xavier Cugat consiguió generar impacto en aquellos años iniciales de Hollywood; se puede decir que el cine hizo que un público de amplio espectro pudiera tener acceso a muchas clases de música, tanto norteamericana como latinoamericana, esta última a veces altamente estilizada (Díaz Ayala 1981; King 1990; Roberts 1979; Sevcenko 1995).

Igualmente, en la década del 30 aparecieron varios sitios de diversión cuyos bajos precios permitieron el acceso a la clase media. Los avisos de publicidad registran, de 1936 en adelante, el surgimiento de sitios como Salón Arlequín, Salón Carioca, Jardín Águila, Bar Americano, Salón Noel y Salón de las Quintas que perduraron, muchos de ellos, hasta los años 50. El formato y presentación de estos sitios eran variados y oscilaban entre salones de té hasta salas de baile, tan variado como su estatus: el Jardín Águila, por ejemplo, era un lugar bastante respetable donde bailaban miembros de las élites y tocaba con frecuencia la "Orquesta Sosa". En estos sitios aparecían orquestas extranjeras que tocaban en clubes elitistas, las cuales también se presentaban en teatros a precios populares que permitieran el acceso a las clases trabajadoras. Así las cosas, en 1936 la "Orquesta Topacio", de Cuba, integrada exclusivamente por mujeres, se presentó en el Club Unión, en varios salones y en el Teatro Rex, alternando con una película de Hollywood, permitiendo de esa manera que su música llegara a un público de amplio espectro (15). Y una de las agrupaciones cubanas más famosas de todos los tiempos, la "Orquesta Casino de la Playa" con su cantante estrella Miguelito Valdez llegó a Barranquilla en 1939 donde fueron objeto de recepciones multitudinarias y entusiastas; tocaron en el Club Barranquilla, el Country Club y varios teatros (*La Prensa*, 18-25 de agosto de 1939; entrevista con Marco T. Barros, testigo de esta visita).

De esta manera, la élite costeña se encontraba en la cresta de la ola de modernización y modernismo artístico que irrigaban lentamente a todo el país. Su ubicación como puerto sobre el Caribe y los múltiples orígenes de sus élites contribuían a colocarla en la vanguardia de las innovaciones culturales. Y aunque ciudades como Bogotá, Medellín y Cali experimentaban los mismos cambios, Barranquilla competía incluso con la capital (16).

Sin embargo, la élite tenía una relación ambivalente con algunos de estos nuevos ritmos; por una parte, los percibía como deseables y modernos y, por la otra, algunos eran considerados vulgares. A es-

tas alturas es difícil precisar en qué consistía esta vulgaridad: se trataba, después de todo, de música internacional estilizada salida de Nueva York, Hollywood y varias capitales latinoamericanas, música que de ninguna manera podía asociarse directamente con las clases trabajadoras negras y mulatas de Barranquilla. Lo cierto es que la amenaza de la inmoralidad se percibía en las letras, en algunos ritmos calientes y los movimientos de baile que los acompañaban, o en una vaga reputación de popularidad y orígenes plebeyos y aun, negros. Como muestra Cooper (1993: 7-9) para Jamaica la percepción elitista conecta vulgaridad, cultura "baja" y sexualidad indecente. En algunos casos, parte del problema estaba en las letras. Alfredo de la Espriella, historiador local y curador del Museo Romántico en Barranquilla, comentaba que ciertos discos hacían arquear las cejas en círculos respetables: la canción *Tóqueme el trigémimo doctor* interpretada por la "Orquesta Típica Panameña" (Columbia 3708), éxito de 1930, era percibida como picante y sospechosa porque casi nadie sabía entonces que el trigémimo no era sino un nervio ubicado en el rostro. Lo mismo ocurrió con el éxito *Paran Pan Pin* que comenta De la Espriella: "Con tu cara de paran pan pin, yo te he visto con María en la puerta del solar", pero eso era muy vulgar. La otra era: *Ya tu no soplas como mujer*. Hombre, eso era muy feo. Y la otra era peor: *Te lo vi, te lo vi, no lo escondas que te lo vi*. Hombre, eso ya era una vulgaridad" (entrevista) (17). Pero la prevención frente a la inmoralidad iba más allá, y el Hotel Esperia tenía aguda consciencia de esto cuando aseguraba a la clientela que las danzas de rumba programadas serían "estilizadas" y de "moralidad absoluta", pero todavía "atractivas" y "modernas". Los estilos dancísticos cubanos tenían una reputación de "vulgaridad" que requería de cierta prevención; la imagen de negritud, asociada con Cuba, era una amenaza para los conceptos elitistas de moralidad, y este era un peligro que debía mantenerse a raya; efectivamente, las orquestas cubanas estaban conformadas por blancos y mestizos de piel bastante clara (por excepción tanto en Cuba como en Colombia era posible que un mulato como Miguelito Valdez pudiera ser

vocalista principal de una orquesta como la "Casino de la Playa" (18). Para los elementos más conservadores de la élite, el carácter masivo de los nuevos estilos de música, especialmente en sus variedades cubanas y mexicanas, constituía un problema especial: las clases trabajadoras asistían masivamente al cine para oír canciones mexicanas y colmaban la plaza cuando llegaba la "Orquesta Casino de la Playa". En consecuencia, muchos sectores elitistas deseaban aceptar los nuevos estilos como algo moderno y nuevo y, al mismo tiempo, evitar los tonos plebeyos de la masificación (que sólo podía estar conformada por connotaciones abiertas de negritud y vulgaridad). Las élites disfrutaban estos nuevos estilos de música bajo condición de mantener a raya la inmoralidad y las salidas de tono del plebeyo, admitiéndolas solo en condiciones muy particulares: puede que los socios del Club Barranquilla se disfrazaran de Congo Grande, pero estrictamente para el Carnaval.

BANDAS LOCALES Y ORQUESTAS

En medio de todas estas influencias, en Barranquilla y otros sitios comenzaron a formarse muchas *jazz band* y orquestas para tocar los nuevos estilos de música (19). Por ejemplo, durante su visita de 1923 a Barranquilla la "Panamá Jazz Band" dejó a su trompetista, Simón Urbina, quien influyó sobre muchos músicos locales incluyendo al pianista Carlos Zagarra, posteriormente director de la "Jazz Band Colombia", y a Simón Gómez, director de la "Jazz Band Atlántico", que funcionaron entre 1931-1932 (Candela, s. f.) (20). Otras agrupaciones de la época fueron, entre otras, la "Jazz Band Barranquilla" (1927), la Orquesta Nuevo Horizonte (1929, originalmente de Cartagena), la "Orquesta Sosa" (1934) y la orquesta de planta de la recién fundada emisora La Voz de Barranquilla (1929).

Gran parte de los músicos vinculados a estos grupos eran locales; algunos eran de familias acomodadas y no era probable que el público elitista los identificara como negros o mulatos. Otros, provenientes generalmente de los pueblos costeños, eran de origen humilde y entre ellos habían negros y mulatos. Se abrió la posibili-

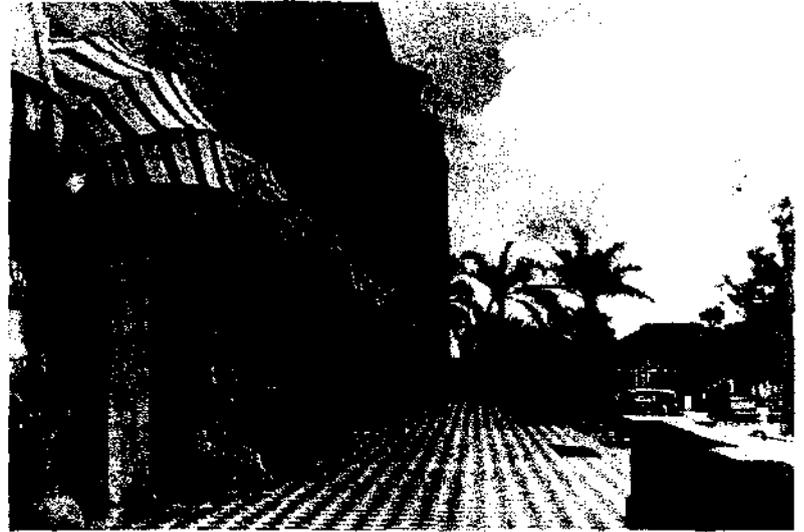
dad de que en el repertorio de estas agrupaciones se incluyeran números propios de las bandas de viento costeñas (porro, fandango, y aun ciertos aires tradicionales) y así pudieran ingresar a los círculos sociales elitistas. Examinaré algunas de estas orquestas para mostrar el origen social de sus integrantes, y también para introducir algunas figuras centrales en la comercialización de la música costeña.

En Cartagena, la "Orquesta de los Hermanos Lorduy", formada en 1923, interpretaba un repertorio típico de música cubana, norteamericana y costeña (González Henríquez 1989 c: 87) (21). El trombonista era José Pianeta Pitalúa quien, durante la década del 30, fundó la conocida "Orquesta A Número Uno" que hizo grabaciones en Colombia y desempeñó un papel importante en la comercialización de la música costeña. A su vez, el pianista era Ángel María Camacho y Cano, quien se convertiría posteriormente en el primer colombiano en grabar música costeña en Nueva York y cuya carrera muestra interesantes particularidades. Nacido en 1903 dentro de una familia relativamente acomodada, estudió derecho en la Universidad de Cartagena y tocó con los "Hermanos Lorduy". Luego ejerció la profesión de abogado y viajó por toda la región fundando el Instituto Musical de Montería en 1927 y dirigiendo una orquesta en el Café París de Medellín. En 1929 se encontró con Ezequiel Rosado, comerciante y agente de la Brunswick en Barranquilla, y viajó a Nueva York para grabar con esta empresa y, al año siguiente, utilizando el seudónimo de Rafael Obligado, con la Columbia. En Nueva York el puerторriqueño Rafael Hernández (figura central de la música popular del Caribe en este momento, quien con su "Grupo Victoria" había realizado numerosas grabaciones de música cubana y dominicana entre 1917 y 1939) organizó un conjunto para acompañar a Camacho (trombón, trompeta, bajo y percusión) (22). Curiosamente, en 1931, Camacho dejó de componer y tocar, lanzándose a la vida bohemia y volviéndose locutor, entre otras cosas, hasta 1945 cuando compuso *Colombiafonia No. 1*, estrenada por una orquesta filarmónica. Aunque Camacho era por lo me-

nos de clase media, estaba estrechamente conectado con otros círculos sociales costeños y esto, presumiblemente, lo llevó a grabar cumbias, porros y mapalés al lado de rumbas y *foxtrot* (más adelante analizaré estas grabaciones con más detalle).

También en Cartagena estaba la “Orquesta Nuevo Horizonte”, fundada no lejos de allí, en la Arjona de 1929 por Francisco Tomás Rodríguez, quien había estudiado música con un profesor residente en Cartagena. Su hijo, Pompilio Rodríguez, declaró en una entrevista que esta orquesta tocaba sobre todo música cubana y porros, y se presentaba en los clubes sociales y bares populares de la ciudad. En 1939 comenzando la segunda guerra mundial, la agrupación se trasladó a Barranquilla donde se presentó en los Salones Carioca, Arlequín y Paraíso; en el primero de ellos alternó con la “Orquesta Casino de la Playa”. Una fotografía de esta orquesta en Cartagena, presumiblemente a comienzos de la década del 30, muestra que constaba de clarinete, trompeta, trombón, un saxo soprano, un saxo tenor y dos altos, violín, bajo, batería, tumbadora y maracas (23). Según Pompilio también había un banjo. Entre los músicos estaban los cuatro hijos de Francisco: Lucho Rodríguez en el clarinete y el saxo, Tomasito en el canto, Efraín en la percusión y, desde los doce años en adelante, Pompilio, quien asumió la batería. En 1946, aproximadamente, esta orquesta viajó a Bogotá para tocar en un cabaret regresando a Barranquilla en 1948. Su importancia consiste en haber incluido porros en su repertorio en fecha tan temprana como 1930, aunque esto es imposible de confirmar, y, en todo caso, durante la década del 40. Asimismo, luego de una prolongada estancia en Bogotá, en 1956 se convirtió en la base de la “Orquesta de Pacho Galán”, una famosa agrupación costeña residente en Barranquilla (ver más adelante).

Una de las orquestas barranquilleras más importantes fue la “Orquesta Sosa”, dirigida por Luis Sosa, un *cachaco* (nativo del interior del país, en este caso, de Boyacá) (24) que también dirigía la “Banda de la Policía” del Departamento del Atlántico. Sosa comenzó en 1927 con la “Jazz Band Barranquilla” y la “Orquesta Sosa” fue



4.1 Hotel El Prado, Barranquilla (Cortesía de Casa Editorial El Tiempo, Bogotá).

conformada a principios de los años 30 hasta 1939. Murió en 1938 cuando su yerno, Pedro Biava, ya había asumido la dirección de la orquesta; nacido en Roma en 1903, Biava también asumió la dirección de la “Banda de la Policía” luego de morir su suegro, y en la Barranquilla de los años 40 llegó a fundar una orquesta filarmónica y una compañía operática, y también fue profesor de música en la Escuela de Bellas Artes (Candela 1992). Desde mediados de los años 30, la “Orquesta Sosa” tocó en el Club Barranquilla y en el elegante Hotel El Prado (Fig. 4.1), un punto de encuentro para la élite y las clases medias; la publicidad de sus presentaciones generalmente señalaba que todos los músicos eran profesores, y las fotografías los mostraban blancos o de piel muy clara, resplandecientes en sus uniformes de “smoking tropical”. Esta orquesta mantuvo conexiones estrechas con la música erudita y con otros estilos musicales aceptados por los círculos elitistas; y en el contexto de esta historia, es significativa porque sirvió como escuela para algunos músicos importantes y de origen humilde. Entre sus integrantes estaban El



4.2 Antonio María Peñalosa (Cortesía Casa Editorial El Tiempo, Bogotá).

Negrito Jackie, cantante y percusionista negro peruano, en la batería, y el mulato Antonio María Peñalosa (Fig. 4.2) en la trompeta.

Antonio María Peñalosa, quien posteriormente se convertiría en un conocido compositor y arreglista de música costeña, nació en 1916 en Plato, pequeño puerto sobre el Río Magdalena. Creció junto a su madre en una extensa hacienda ganadera que pertenecía a un terrateniente de Santa Marta; allí entró en contacto con una serie de juglares del acordeón y de conjuntos que tocaban cumbias, fandangos y demás con la instrumentación tradicional. Luego se trasladó con su madre a Fundación, el centro comercial de las plantaciones bananeras del Magdalena manejadas por la United Fruit Company y que atraía muchos flujos migratorios de toda Colombia y del exterior. Allí comenzó a estudiar trompeta con un maestro llegado de El Carmen de Bolívar (una de las cunas míticas del

porro), y su madre, que era panadera, con gran sacrificio le compró una trompeta italiana. Después de doce años de vivir en Fundación pasó a Aracataca, pueblo cercano donde mejoró destrezas al lado de un intérprete local de bombardino, y luego a Ciénaga, el pueblo más grande de la región después de Santa Marta. Allí se encontró con las *academias* (“escuelas” de baile donde los hombres pagaban a las mujeres por bailar), donde se tocaban vales, porros, fandangos, música cubana. Para esta época ya componía y le ponía serenatas a su novia con trompeta, acompañado por su tío en la guitarra.

Peñalosa llegó a Barranquilla en 1935 y entró a la “Banda de la Policía” a través del hijo de los dueños de la pensión donde vivía, quien era trompetista de esa agrupación. Comenzó a estudiar en el Conservatorio, bajo la orientación de Pedro Biava, y a tocar en la “Orquesta Sosa” donde experimentó la influencia de la música norteamericana. Luego de la muerte de Sosa, el trombonista Guido Perla formó la “Emisora Atlántico Jazz Band”, una agrupación que durante una década dominó la escena musical barranquillera y que recogió a muchos de los integrantes de la “Orquesta Sosa”, Peñalosa entre ellos. Luego compuso muchas canciones que se hicieron muy populares, y se dedicó a ser intérprete y arreglista de muchas orquestas y bandas tanto en el interior como en la región costeña. Su nombre volverá a surgir más adelante: por lo pronto vale señalar que Peñalosa es significativo por la manera como hizo de mediador entre áreas urbanas y rurales, entre clases sociales, y entre tradiciones musicales (entrevista con Antonio María Peñalosa; Peñalosa 1989; Giraldo 1989; González Henríquez 1989 c).

La “Orquesta Sosa” tuvo como segunda trompeta a Francisco “Pacho” Galán (Fig. 4.3), quien fundaría una de las agrupaciones costeñas más exitosas de todos los tiempos. Galán nació en 1906 en Soledad, a poca distancia de Barranquilla; se le podría considerar blanco para el nivel promedio colombiano, y formaba parte de una familia lo suficientemente acomodada como para poder costearle sus lecciones de música, una vez se hizo evidente su vocación musi-

cal. Estudio violín y saxofón con Julio Lastra (quien desde finales de los años 30 tenía su propia orquesta y además dirigía la orquesta de planta de La Voz de la Patria) y trompeta con Pedro Rolong. Siendo muy joven aún formó la "Orquesta Pájaro Azul" que tocaba danzas, polkas y valeses, y también porros, de acuerdo con su hijo Armando (entrevista). Entonces Galán estudió con Biava en Bellas Artes, y tocó con la "Orquesta Sosa" y la "Banda de la Policía"; y en 1940 se vinculó a la Emisora Atlántico Jazz Band de Guido Perla, convirtiéndose en uno de sus arreglistas y compositores más importantes llegando, según algunos, a dirigirla temporalmente. Las conexiones entre la vieja "Orquesta Sosa", Pedro Biava y la Emisora Atlántico Jazz Band eran muy fuertes, y en ocasiones esta última tocaba música clásica aunque su repertorio básico era la combina-



4.3 Pachó Galán (Izq.) (Cortesía de *El Espectador*).

ción usual de música norteamericana (que ahora incluía a Glenn Miller), cubana y europea. Sin embargo, para la década del 40 ya estaban apareciendo porros, fandangos y cumbias, aun en las tandas del Hotel El Prado, donde estaba contratada la Emisora Atlántico Jazz Band. Al igual que Peñalosa, Pachó Galán para 1950 tenía su propia orquesta que sería muy influyente en el desarrollo musical costeño y su nombre volverá a aparecer más adelante.

Finalmente cabe introducir a Lucho Bermúdez (Fig. 4.4), el músico más influyente de todos no sólo en la región costeña sino, más todavía, en las ciudades del interior (25). Nacido en 1912 en El Carmen de Bolívar, hijo de un educador que escribió varias novelas y llegó a ser rector de la Universidad de Cartagena; como su padre murio joven aun, Lucho fue criado por su abuela, una costurera. Un tío materno era director de la banda municipal y desde muy temprano Bermúdez empezó a tocar flauta con este grupo; en 1926 se trasladó a Santa Marta, tierra de sus familiares paternos, se vinculó a la banda militar y, al cabo de siete años, terminó siendo su director. Sólo llegó a cursar, por falta de recursos, dos años de bachillerato, pero tenía formación musical y podía escribir música. Durante este tiempo compuso música de la montaña (principalmente bambucos, pasillos, valeses y demás), como resultado de una "real obsesión con la música del interior" (Arango Z 1985: 24); también asumió el instrumento que lo daría a conocer: el clarinete. A comienzos de la década del 30 fueron disueltas las bandas militares y Bermúdez tuvo que abandonar a Santa Marta para asumir, sin salario y durante dos años, la dirección de una banda de pueblo antes de ser nombrado director de la "Banda Departamental de Bolívar" en 1935, aproximadamente.

Asimismo, por esta época se unió a la Orquesta de José Pianeta Pitalúa (el trombonista de la "Orquesta de los Hermanos Lorduy") para luego convertirse en el líder de la "Orquesta A Número Uno" de Pianeta y dirigir sus primeras grabaciones. También se vinculó en calidad de director artístico a las estaciones locales Radio Cartagena y Emisora Fuentes; luego de tres años de estar en Cartagena y



4.4 Lucho Bermúdez
(Cortesía de *El Espectador*).

con la idea de competir con las mejores agrupaciones de Barranquilla, formó su propia "Orquesta del Caribe", con el apoyo de Daniel Lemaitre (industrial, poeta, compositor y miembro de la élite) y de José Vicente Mogollón, miembro de una importante familia de comerciantes de Cartagena y Barranquilla, donde J. V. Mogollón tenía la agencia de la RCA Víctor. Parece ser que durante este período cartagenero empezó a componer y arreglar música costeña: en 1938 los éxitos de las fiestas del Once de Noviembre (Declaración de la Independencia absoluta de Cartagena) fueron sus composiciones *Marbella*, porro, y *Prende la Vela*, mapalé. Asimismo en 1938 *Sebastián rómpete el cuero*, porro de Daniel Lemaitre, fue un éxito en el Carnaval de Barranquilla (26); los números de Bermúdez fueron éxitos en el Carnaval de Barranquilla de 1939, y la "Orquesta del Caribe" los interpretó en el Country Club y en ese

mismo año, alternó en el Club La Popa con la "Orquesta Casino de la Playa".

Como influencias, Bermúdez cita músicos académicos como Pedro Biava, Ernesto Lecuona (27) y Rafael Hernández, el mismo que había tocado con Camacho y Cano en Nueva York (Arango Z 1985: 34); la "Orquesta del Caribe" también tocaba música cubana, canciones mexicanas, tangos y demás, y las composiciones de Bermúdez estuvieron entre los primeros porros en ser interpretados en los clubes sociales elitistas de la región costeña. Como dato interesante, una temprana fotografía de esta orquesta muestra que la integraban varios hombres a quienes un público elitista fácilmente ubicaría como negros (sin incluir al mismo Bermúdez, quien tenía la piel clara y el cabello lacio); posteriores fotografías de este grupo en Bogotá, adonde viajó Bermúdez en 1942, muestran una menor presencia "negra" (Arteaga 1991).

Nacido en 1925 en Arjona, cerca de Cartagena, José del Carmen "Cheito" Guerra proporciona un testimonio de primera mano sobre el tránsito entre banda de pueblo y orquesta de radio permitiendo, dicho sea de paso, captar el sabor de las fiestas locales en la década del 30:

"He sido toda mi vida músico y llegué a esta profesión por accidente. Desde niño me gustaba la música; en mi pueblo todavía se festeja la santa patrona, la Virgen de la Candelaria. Iban grupos, bandas, no papayeras como se dice ahora, iban de Sincelejo, Soplaviento, Corozal. Ponían en las fiestas de *corralejas* cuatro bandas y alternaban, y las corridas de toros eran de cuarenta y más toros por tarde. El rico, el que tenía y podía poner mas... Había un rico famoso allá que se llamaba Gregorio Zárate, y esta es la tarde de Gregorio Zárate: se sabía que eran por lo menos cuarenta y cinco toros, y toros buenos, y eso por lo menos cinco muertos. También iban, además de las bandas, conjuntos folclóricos de cumbia, la cumbia de San Pablo, y yo de niño tenía inquietud y me dejaban coger la guacharaca, entonces empezaba a tocar las maracas, descubrí que yo tenía ritmo. Yo aprendí

la música de los catorce o quince años para acá y empecé de una vez con *swing*, hacía solos. Yo heredé el saxofón de mi papa y él me dio las primeras clases de música. Y luego me mandó a un profesor, yo no sabía qué calidad de músico era. Yo en mi pueblo ingrese a una banda, una orquesta pequeña, y esa orquesta iba a un pequeño pueblo que se llama Sincerín en donde había un ingenio de azúcar que se llamó El Batey, y eso eran todos los sábados y domingos. Con la orquesta de Arjona íbamos a esos famosos carnavales que aún hoy son en Barranquilla, y me fueron conociendo. Las bandas sólo iban a tocar en las fiestas patronales en marzo; porque en Cartagena es la misma patrona la Candelaria, La Popa, y es el 2 de febrero. Las procesiones tenían fama en Arjona de muy lindas. También estaban las fiestas de San Roque. Luego me fui para Cartagena y me buscaron para fundar una orquesta para una estación de radio llamada Radio Colonial, ya no existe. Los músicos que se recogieron me eligieron fue a mí como director de la orquesta; ya yo escribía música y hacía arreglitos de música y hacía arreglitos de musicales. En Cartagena duré de 1945 a 1951 y después me vine para Bogotá en el año 52. Yo trabajaba en la "Orquesta Fuentes" de Cartagena y trabajamos en el Hotel Caribe [el hotel principal de Cartagena en ese momento]" (entrevista).

Estas pequeñas historias muestran que el surgimiento de las orquestas locales es un fenómeno complejo. Los músicos, con frecuencia, difícilmente se ubican en una extracción de clase determinada y allí subyace una fuente de creatividad. Gente como Bermúdez y Galán tenían fuertes elementos de clase media de provincia como antecedentes personales, pero también ciertos vínculos con la experiencia popular del sector rural; tenían entrenamiento formal como músicos, no siempre en un conservatorio, y estaban familiarizados con los instrumentos y estilos costeos del repertorio campesino tradicional y de las bandas de viento. Ellos conocían, tocaban y a veces componían en una amplia variedad de estilos, que incluían bambucos y pasillos, pero su aporte específico iba a darle a la música costea en forma muy

adaptada la misma categoría que tenían otras corrientes internacionales. Las élites aceptaban esta música en sus clubes porque llegaba entreverada entre la música cubana, norteamericana, mexicana y argentina, también interpretada y grabada por estas orquestas, y porque músicos y compositores que no eran negros la habían sometido a una fuerte estilización.

En esta forma estilizada se volvió aceptable aquella música vernácula que élites y clases medias conocían por observación y, durante el Carnaval, por contacto, y que muchos hombres conocían de manera más íntima por sus nexos clandestinos o semiclandestinos con las clases populares, y especialmente con sus mujeres. Aun así quedaban ciertas reticencias: Alfredo de la Espriella recuerda que en 1947, como joven miembro de un club social elitista de Barranquilla, intentó organizar una comparsa de carnaval basada en los porros y cumbias de Lucho Bermúdez y el presidente del Club no les permitió bailar en las instalaciones sino en la calle (entrevista). Pero esto debía ser algo poco usual, teniendo en cuenta que los porros de Bermúdez estaban en el Club desde hacía diez años.

Además, existía una creciente clase media educada que en algunos casos tendía a la imitación de lo que hacían las élites, y en otros, como el de Rafael Campo Miranda, buscaba socavar lo que veía como gustos anticuados y europeizantes. Como lo explicaré más adelante, algunos de esta última categoría se involucraron en las industrias radiofónica y fonográfica.

DÚOS, TRÍOS Y PEQUEÑOS GRUPOS

En el ambiente musical existían, al lado de las orquestas, otros tipos de agrupaciones menos visibles en retrospectiva, ya sea porque no tocaron en los clubes o, si lo hicieron, porque su presencia no fue publicitada y cayeron en el olvido. Se trataba de dúos, tríos y pequeños conjuntos basados en guitarras o en acordeones; sobre estos grupos hay poca información, pero seguramente fueron muy variados. Ya me he referido a los intérpretes de acordeón que se

remontan a la llegada de este instrumento, en la década de 1880; eran figuras trashumantes solitarias o acordeonistas que tocaban en sus pueblos y, en todo caso, seguramente eran pocos y dispersos. También existían guitarristas que cantaban en dúos y tríos y Antonio María Peñalosa, por ejemplo, mencionaba que su abuelo era un acordeonista que tocaba mazurcas, valsos y polkas, en tanto que su padre tocaba guitarra.

Un trío que constituyó la transición entre música puramente oral y música grabada fue el "Trío Nacional", formado en 1927 por tres hombres negros de Cartagena con dos guitarras y maracas. Se vestían con el atuendo campesino cubano e interpretaban música cubana, sobre todo boleros, aunque también tocaban aires regionales como paseos, porros y cumbias. Entre comienzos y mediados de la década del 40 grabaron en Cartagena y a veces su sonido se fortalecía agregándole un bajo, un saxo y un clarinete (Muñoz Vélez 1995). Otro grupo semejante fue el "Trío Los Romanceros": su fundador, Alberto González, recuerda que tocaban boleros (su fortaleza) y también "porros y cualquier cosa que se atravesara", en las estaciones de radio de Barranquilla a comienzos de los años 40; grabaron en Cartagena antes de trasladarse a Medellín (entrevista).

No es seguro que estos tríos de guitarra hayan tocado en los clubes, pero, en relación con los grupos de acordeón, puede sostenerse lo contrario: es casi seguro que no tocaron en los clubes. La élite percibía este tipo de música como algo muy plebeyo, y en Valledupar el club social no permitía música de acordeón en sus salones, prohibición extendida a las guitarras y "parrandas parecidas" (Araújo de Molina 1973: 52). Acordeonistas como Pacho Rada, Alejo Duran, Abel Antonio Villa y Luis Enrique Martínez (pioneros estos dos en la grabación de música de acordeón local), tenían una fanaticada muy local, aunque desde mediados de los años 40, y gracias a grabaciones y presentaciones en radio, llegaron a un público más amplio.



4.5 Guillermo Buitrago (centro) y su grupo (Cortesía de Discos Fuentes).

Guillermo Buitrago (Fig. 4.5) (28) fue una figura crítica que sirvió de puente entre los tríos de cuerdas que interpretaban boleros y los conjuntos de acordeón que tocaban paseos y sonos. Nacido en 1920 en Ciénaga, donde seguramente se cruzó con Peñalosa, estudió poco, pero tocaba guitarra desde niño y desde finales de los años 30 comenzó a presentarse en los radioteatros de Ciénaga y Santa Marta componiendo y tocando valsos, pasillos y rancheras mexicanas. En la Ciénaga de 1938 se encontró con Sócrates Medina, El Negrito Figurín, a quien acompañó en un programa de radio quedando impresionado por su repertorio de música costeña; teniendo como base a Fundación, en la zona bananera, se dedicó a viajar por el departamento del Magdalena buscando canciones. Como resultado recogió y grabó canciones de compositores de la zona de Valledupar como Tobías Enrique Pumarejé, Emiliano Zuleta y Rafael Escalona cuando eran figuras poco menos que desconocidas por fuera de su terruño; también grabó en el mismo estilo sus propias composiciones. Llegó a Barranquilla en 1942 con un grupo que contaba con el guitarrista Julio Bovea, igualmente cienaguero y semejante por muchos aspectos, quien posteriormente populariza-



4.6 José María Peñaranda (con el acordeón) y su grupo
(Cortesía de Casa Editorial El Tiempo, Bogotá).

ría los cantos de Escalona con su propio grupo, “Bovea y Sus Vallenatos”. Buitrago hizo algunas grabaciones con la firma europea Odeón, que prensaba sus discos en Buenos Aires, y con una firma colombiana, pero murió muy joven en 1949, víctima del alcohol y la tuberculosis. A pesar de esto, sus discos se volvieron muy populares en el interior y constituyeron un mecanismo muy importante para la popularidad de la música costeña en todo el país; y todavía es una figura muy popular cuyas canciones se tocan especialmente en Navidad. Por su parte, Bovea seguía activo en la década del 90.

Otro artista parecido fue José María Peñaranda (Fig. 4.6), nacido en Barranquilla en 1907, de una familia sin antecedentes musicales; hizo trabajos manuales y componía canciones de manera informal, acompañándose de la guitarra. Asimismo, tocó en las estaciones de radio locales, y algunas de sus canciones estuvieron en-

tre las primeras grabaciones realizadas por la industria fonográfica costeña; en 1940, cuando trabajaba como técnico en Emisoras Unidas, compuso *Se va el caimán*, basado en una bestia mítica, mitad hombre mitad caimán, que había conocido por la prensa. El número hizo poco impacto inicial, pero resucitó en 1945, gracias al éxito que obtuvo en su país la versión de la venezolana Rosita Perón. Dice la historia que Peñaranda logró que Pacho Galán le hiciera un arreglo y el agente local de la RCA Víctor sugirió enviarlo a Buenos Aires para su grabación, que fue un éxito nacional e internacional cuyos ecos aún se escuchan en Colombia. Peñaranda grabó muchas canciones, comenzó a tocar acordeón a partir de 1950 y en la década del 60 realizó una gira por Estados Unidos y Puerto Rico (entrevista con Peñaranda; Restrepo Duque 1991: 27-28; Ruiz Hernández 1983: 227-231; *Semana*, 3 de mayo de 1994, pp. 74-75).

Estos músicos interpretaron la mayoría de sus canciones con un formato de guitarras, bajo, guacharaca y, en el caso de Buitrago, un pequeño tambor; algunos de los discos que Buitrago hizo con “Los Trovadores de Barú” tenían acompañamiento de instrumentos de viento. Todos ellos le sacaron el cuerpo al acordeón y, en consecuencia, a las connotaciones plebeyas de este instrumento (aunque Buitrago utilizó al acordeonero Abel Antonio Villa en algunos de sus primeros discos, igual hizo Peñaranda con Luis Enrique Martínez). Los tres disfrutaron de una inmensa popularidad tanto en la región costeña como en el interior del país; y eran blancos o al menos de piel muy clara, en contraste con acordeonistas negros o mulatos como Pacho Rada, Alejo Durán, Abel Antonio Villa y Luis Enrique Martínez. Y estos últimos tenían una clara extracción campesina, mientras que, por ejemplo, Buitrago o Bovea provenían de clases sociales situadas un poco más arriba en uno de los principales pueblos de la región.

RADIODIFUSIÓN

El surgimiento y rápido crecimiento de la radiodifusión fue fundamental para la popularidad creciente de la música costeña. La ra-

diodifusión colombiana empezó en la región costeña, generalmente con emisoras fundadas por hombres de clase media y mentalidad comercial que se apoyaban en el patrocinio del sector privado. A pesar de existir una programación variada, la música era un elemento central, y esto hizo que los músicos costeños encontraran un nuevo medio para difundir sus trabajos.

En Colombia la primera estación de radio fue fundada en Barranquilla en 1929 por Elías Pellet Buitrago, nieto de un inmigrante norteamericano, quien había estudiado ingeniería eléctrica en los Estados Unidos (29). Se llamaba La Voz de Barranquilla y en su programa inaugural del 8 de diciembre incluyó un aria de Bach (interpretada en el violoncello por Guido Perla, el trombonista de la "Orquesta Sosa", con Emirto de Lima en el piano), otras piezas clásicas a cargo de la orquesta de planta dirigida por Emirto De Lima, un pasillo a cargo de Carlos Zagarra (director de la "Jazz Band Colombia"), una charla sobre el deporte, y así. Se ha dicho que el primer disco radiodifundido, casi seguro que por equivocación, fue el célebre *Tóqueme el trigémino, doctor*.

Esta innovación tuvo lugar en el contexto del entusiasmo ferviente que vivía todo el país por las transmisiones de radio, con clubes locales de radioaficionados en las grandes ciudades y el surgimiento de antenas primitivas en residencias privadas que posibilitaban la recepción de programas en onda corta, procedentes de países como Cuba, México y Estados Unidos. Rápidamente aparecieron en Barranquilla otras estaciones de radio: en 1934 un técnico barranquillero y un poeta venezolano fundaron la Emisora Atlántico, con el respaldo de Miguel Ángel Blanco Solís, cónsul de Costa Rica que era dueño de un laboratorio químico farmacéutico ubicado en la ciudad; desde 1940 en adelante esta radiodifusora patrocinó a la famosa Emisora Atlántico Jazz Band, aunque antes la "Orquesta Sosa" había tocado con frecuencia en su radioteatro. En 1936 Emigdio Velasco, cónsul de Venezuela, que también era el agente de la RCA Víctor y de la Kodak, fundó La Voz de la Víctor y, luego de la muerte prematura de Pellet en 1939, compró La Voz de Ba-



4.7 Carmencita Pernet (Cortesía de Cromos).

rtranquilla para realizar la fusión conocida como Emisoras Unidas. También en 1936, Clemente Vasallo Manfroni, comerciante italiano, junto con su hijo, quien tenía conocimientos técnicos, fundaron La Voz de la Patria (otras emisoras pioneras fueron Radio Barranquilla y Emisora Variedades). Queda claro en todo esto el papel de los inmigrantes con mentalidad comercial en la radiodifusión y las innovaciones tecnológicas en Barranquilla.

La primera radiodifusora de Cartagena fue La Voz de Laboratorios Fuentes (luego Emisora Fuentes), fundada en 1934 por Antonio Fuentes (1907-1985), quien había estudiado en Philadelphia, Estados Unidos, y cuya familia era dueña de Laboratorios Fuentes. Asimismo, surgieron estaciones de radio en otras ciudades (Ciénaga y Santa Marta, sobre todo); y naturalmente, durante estos años se fundaron radiodifusoras en Bogotá y Medellín. En 1929 se inauguró en Bogotá una radiodifusora oficial prontamente seguida por las emisoras comerciales, especialmente La Voz de la Víctor (1930), Radio

Santa Fe (1933), y Emisora Nueva Granada (1933) en Bogotá, y La Voz de Antioquia (1931) y Ecos de la Montaña (1931) en Medellín.

Es cierto que la programación radial de los años 30 y 40 presentaba secciones importantes de noticias, deportes, humor, opinión, teatro e instrucción religiosa, y que desde mediados de los años treinta los políticos utilizaron el nuevo medio para promover sus plataformas; sin embargo, también lo es que desde los propios comienzos la música fue un componente fundamental de la programación, tanto clásica como popular, en vivo y en discos. La música refleja generalmente los gustos elitistas y de clase media que ya se han descrito (30). Las estaciones de radio solían contar con un *radioteatro* adecuado para la presentación de artistas nacionales e internacionales; las entradas se distribuían, a veces gratuitamente, y el público observaba lo que hacían los artistas en vivo y en directo. Los intereses comerciales captaron rápidamente el potencial que había en la publicidad y en el control de la radio; en Medellín, por ejemplo, un conjunto de grandes intereses industriales (Coltabaco, Fabricato, Cervecería Unión, Nacional de Chocolates y Café La Bastilla) dio lugar a la Compañía Colombiana de Radiodifusión que era propietaria de La Voz de Antioquia. Y en todo el país tanto las marcas como las firmas individuales patrocinaron programas musicales: Coltabaco, Fabricato, Kresto (fabricante de bebidas de chocolate), Sal de Frutas Picot y Café Almendra Tropical, para nombrar unos cuantos.

La radio permitió que los músicos costeños fueran ampliamente conocidos. Carmencita Pernet (Fig. 4.7) comenzó a cantar con la "Orquesta Emisora Fuentes" de Cartagena apareciendo luego en 1941 con Emisoras Unidas de Barranquilla (presentada como la "romancera de la radio") y en el Jardín Águila en 1942 (Restrepo Duque 1991: 10; *La Prensa*, 30 de enero de 1941; 6 de febrero de 1941); ayudada tal vez por su apariencia europea (reforzada por su cabello rubio teñido) en México logró fama, matrimonio y residencia (se casó con un mexicano y, en consecuencia, se fue a vivir allí), y en 1950 triunfó en Nueva York con la NBC con música

afrocubana y "estilizaciones del porro colombiano" (*El Tiempo*, 21 de agosto de 1950, p. 20). Casi lo mismo podría decirse de otra cantante barranquillera, Esthercita Forero, quien se hizo muy conocida en Puerto Rico y México con el respaldo de Rafael Hernández, el mismo que anteriormente había ayudado a Camacho y Cano en Nueva York. Pero también tuvieron espacios radiales los músicos más conocidos en el terruño: Buitrago y Bovea, por supuesto, y otros como el acordeonista Pacho Rada, juglar trashumante nacido en 1907 que se presentó en La Voz de la Patria en 1936, dentro de un programa dirigido por Camacho y Cano, donde para la misma época también se presentó Abel Antonio Villa (Hinestroza Llano s. f.: 45-47).

LA INDUSTRIA FONOGRAFICA

La industria fonográfica, entonces como ahora, estaba ligada estrechamente a la radio y contribuyó a facilitar la difusión de la música costeña. Como ya se ha mostrado, en los años 30 los discos disponibles eran importados, especialmente de Estados Unidos, y entre estos habían algunos éxitos colombianos; y, como se sostiene en el capítulo segundo, en la temprana fecha de 1910 ya algunos colombianos habían viajado allí para grabar bambucos y otros aires, pero la primera grabación de música costeña en los Estados Unidos parece haber sido *La Pringamoza*, un "danzón colombiano" cantado por la española Pilar Arcos y el cubano Miguel de Grandy, y escrito por Cipriano Guerrero, un saxofonista barranquillero (Columbia 2749-X, 1928). Poco después siguieron las grabaciones de Camacho y Cano en 1929, que, al lado de *foxtrots* y rumbas que también grabó, entraron en el mercado colombiano como productos del patio y así reza un aviso publicitario que invita a los lectores a "bailar en este carnaval con música genuinamente nuestra": los términos *cumbia*, *mapalé* y *porro* también aparecen en sus discos, de la misma manera que su música costeña a veces recibía etiquetas vagas como *parranda* o *aire colombiano* (*La Prensa*, 7 de febrero de 1931) (31). La señal es clara: era importante establecer que la música era colombiana, más aún, costeña.

La industria fonográfica nacional tuvo sus inicios en Cartagena cuando Antonio Fuentes, músico inspirado en su propio derecho, comenzó a chapucear con tecnología de grabación rudimentaria en su propia estación de radio, dando lugar a Discos Fuentes (32). Envío grabaciones a Estados Unidos y Buenos Aires para que fueran prensadas, aunque muy pocas han sobrevivido (33); en 1943, aproximadamente, adquirió sus propias prensadoras y comenzó a producir discos en forma comercial. Fue seguido poco después por Emilio Fortou, hijo de inmigrante francés y técnico que hacía trabajos para la aerolínea Avianca y para las estaciones de radio, además de tener su propio negocio de artículos eléctricos en Barranquilla. Organizó Discos Tropical en el patio de su casa, tal vez a mediados de la década del 40 (entrevista con Tony Fortou, el hijo; Emilio Fortou nunca quiso hablar con nadie sobre sus experiencias). Por otra parte, en 1949 Gabriel Buitrago, próspero comerciante barranquillero, junto con Emigdio Velasco (dueño de La Voz de la Víctor), y con otros socios del interior del país formaron la Compañía de Discos Atlantic, que funcionó hasta mediados de la década del 50 cuando Velasco compró toda la sociedad para formar el sello Eva. José María "Curro" Fuentes (n. 1925), hermano menor de Antonio Fuentes, colaboró con Discos Fuentes y tenía una cadena de almacenes denominada "La Múcura", donde vendía los productos de Discos Fuentes además de los discos que importaba directamente de Nueva York. A comienzos de los años 50 Curro Fuentes inició su propio sello: Discos Curro.

A pesar de que estas primeras compañías grabaron un amplio espectro de materiales, es evidente que el énfasis estaba centrado en la música costeña; la música cubana tenía una gran demanda, en ocasiones se grababa localmente pero, en general, sus discos eran importados o prensados bajo licencia de alguna compañía extranjera. Las grandes orquestas locales grababan con Atlantic, y para la música de acordeón esta empresa mantenía un sello aparte: Popular. Fuentes tenía menos remilgos y en su catálogo de 1954, que se remontaba hasta comienzos de la década del 40, se encuentran nu-

meros porros, gaitas y fandangos, además de unas cuantas cumbias, así como merengues, paseos y unos cuantos números denominados "Son vallenato", y vale la pena anotar que las tres últimas categorías eran interpretadas por grupos con guitarra más que con acordeón; finalmente, también se encuentran pasillos, algunos tangos, y hasta uno que otro bambuco. Previsiblemente, la "Orquesta Emisora Fuentes" aparece con muchas grabaciones, y también otras orquestas como la "Orquesta Melodía". Igualmente aparecen dos pioneros en esto de grabar música de acordeón, Abel Antonio Villa y Luis Enrique Martínez, como también figura José Barros, artista y compositor de El Banco, cerca de Mompox, quien llegaría a ser más famoso que Villa o Martínez, no sólo por sus números de música costeña sino por sus tangos y boleros. En este catálogo también aparecen el "Trío Nacional", el "Trío Los Romanceros" y "Julio Bovea", y el de mayores ingresos era Guillermo Buitrago: se dice que en el sector amurallado de Cartagena, en la Calle del Sargento Mayor, está el Edificio Fuentes y una placa con la siguiente inscripción: "Este edificio se debe a Guillermo Buitrago". Fuentes también hizo grabaciones de conjuntos de gaitas y otros instrumentos tradicionales; y varios discos de "Manuel Silvestre Julio y su Conjunto de Gaitas" aparecen bajo un sello diferente, el sello Caribe. Para Discos Tropical uno de los primeros artistas fue Julio Bovea, y Pacho Galán también realizó con ellos algunas de sus primeras grabaciones.

Dentro de estas grabaciones la manera de trabajar era muy flexible. Antonio Fuentes dirigía personalmente su negocio y, siendo músico, intervenía directamente en los arreglos; era posible que los mismos músicos tocaran en agrupaciones diferentes y que los mismos grupos tuvieran distintos integrantes, según la ocasión; podía ocurrir que Fuentes experimentara con sonidos y arreglos simplemente intercambiando músicos en un momento dado. Grupos como "Los Trovadores de Barú" y "Los Piratas de Bocachica" aparecían con diferentes artistas (Buitrago, Barrios y otros) y eran simplemente el grupo de planta de la casa disquera. Algunos sostienen

que con las autorías de las canciones existía una flexibilidad parecida y que algunos números no fueron registrados bajo el nombre de su autor verdadero; por ejemplo, *La múcura* fue registrada bajo el nombre de Fuentes y grabada por dos cantantes del “Trío Nacional” con el respaldo de “Los Trovadores de Barú” (Fuentes 0082), y en 1949 fue grabada nuevamente por Bobby Capó, un cantante panameño que tuvo conflictos con Fuentes cuando quiso reclamarla como propia, y en la década del 50 Pérez Prado, el Rey del Mambo, asimismo grabó su versión. Sin embargo, parece ser que el verdadero autor fue Crescencio Salcedo, un gaitero trashumante que también reclamó como suyos clásicos como *Mi cafetal* y *Se va el caimán* (Arteaga 1991: 112; Villegas y Grisales 1976) (34).

Hasta 1949 la industria fonográfica nacional estuvo situada en la región costeña, pero en ese año surgió en forma simultánea la competencia de Sonolux en Medellín y Discos Vergara en Bogotá (ver capítulo 5); por otra parte, los músicos costeños siguieron trabajando con las compañías extranjeras con la esperanza de acceder a un mercado más amplio. Por ejemplo, a comienzos de la década del 40 Buitrago y Abel Antonio Villa hicieron algunas grabaciones que fueron prensadas por la firma europea Odeón, con sucursales en Chile y Argentina. En 1946 Lucho Bermúdez viajó a Argentina para grabar unas sesenta canciones con la RCA Víctor, una visita especialmente importante por el impacto que tuvo sobre los directores de orquestas locales como el violinista Eugenio Nobile, director de la “Orquesta Panamericana”, y Eduardo Armani, quien dirigía su propia orquesta, y quienes venían tocando música cubana en Buenos Aires. Las grabaciones de Bermúdez utilizaron orquestas locales (Matilde Díaz y Bob Toledo, cantantes, y el mismo Lucho fueron los únicos colombianos presentes en ellas), y para los músicos argentinos esto representó una oportunidad temprana de apreciar las versiones que hacía Bermúdez del porro, la gaita y la cumbia (Arteaga 1991: 56-59). En Argentina Eduardo Armani realizó numerosas grabaciones de música costeña que se vendieron muy bien en Colombia.

LAS GRABACIONES

Una breve mirada a las letras de las canciones colombianas grabadas en Nueva York durante la década del 20 podría dar luces sobre las reservas que tuvo la élite costeña en relación con ellas. Por ejemplo, *La Pringamoza*, un danzón muy vivo, cantado por un dúo masculino y femenino respaldado por violines, piano y guitarras en el coro presenta el siguiente texto:

Ya me la encontré, ya me tropezó
Es un rasca-rasca que lo sentimos los dos
.....
Si me lo quito, también se lo quito yo

Para el público de la época debió haber sido evidente el doble significado posible que subyace en las ideas sobre la rasquiñita, especialmente si lo canta un dueto masculino-femenino. Más evidente aun es “Por lo Bajo” de Camacho y Cano, una “parranda” con dos voces masculinas acompañadas por violín, trompeta, trombón, bajo y maracas, con un solo estribillo:

Yo quiero, negra, que tu me quieras
Sólo por lo bajo
Ay, quiéreme, negra
Por lo bajo (35)

Es interesante constatar que Camacho y Cano, hombre costeño y blanco, optara por esta particular intersección de raza, género y clase, es decir, por el tema (bien conocido en la región costeña) de las relaciones sexuales “escondidas” con una mujer de raza negra y, por implicación, de clase social baja. Tema conocido pero no necesariamente algo que la élite quisiera escuchar en sus clubes: sin embargo, ahora no se trataba de cantantes de clase baja en ambientes marginales, sino que era grabado en Nueva York por un hombre blanco y divulgado conjuntamente con todos los demás éxitos latinoamericanos de proyección internacional. La mayoría de las can-

ciones grabadas por Camacho y Cano no tenían letras sexualmente sugestivas (con posibles excepciones como *Agarralo por detrás* [Brunswick 41011] y *Calentándose va* [Brunswick 41150], ambas listadas por Spottswood 1990: 1722-1723), pero la presencia ocasional de un número de doble sentido indica algunos de los cambios que estaban teniendo lugar a medida que la música costeña se abría paso en círculos elitistas.

Sin embargo, las grabaciones hechas en Colombia son menos fáciles de caracterizar dada su gran cantidad y variada naturaleza y, sobre todo, porque relativamente hay pocas disponibles para escuchar; en efecto, la audición de una selección de números de comienzos de los años 40, grabados por la “Orquesta Emisora Fuentes” y la “Orquesta A Número Uno”, indica que las letras de doble sentido no eran comunes y que, en todo caso, muchos porros y cumbias eran instrumentales. Por el contrario, las grabaciones se refieren con frecuencia a temas costeños de carácter local y aun regional: así, *La vaca vieja* (Fuentes 2001) es un lamento por la pérdida de un viejo rumiante y *No como conejo* (Fuentes 0037), que canta Carmencita Pernet, trata sobre cómo las zorras comen conejos, por rápidos que éstos puedan ser; no obstante, la letra dice que en el pueblo de Sincelejo hay un buen cazador que le mató el conejo a Doña Leonor, una evidente alusión sexual teniendo en cuenta que conejo podría significar órganos sexuales femeninos. *La Fiesta de San Roque* (Fuentes 0038) menciona incidentes en una fiesta local con bailes de cumbia y recuerda que a las mujeres les asusta la “vaca loca” (una persona que carga un juego de cuernos encendidos y persigue a la gente de manera carnavalesca). Carmencita Pernet en *Muchacha cartagenera* (Fuentes 0035) canta sobre la experiencia de bailar porro hasta la madrugada en los barrios de Cartagena; y los primeros números de Lucho Bermúdez como *Borrachera*, *Marbella* y *Prende la vela* conmemoran temas románticos, la belleza de ciertos lugares costeños y bailar cumbia y mapalé.

Las canciones de Buitrago enfocan las relaciones hombre-mujer solo que con pocas alusiones sexuales, y la vida festiva. En *Las*

mujeres a mí no me quieren (Fuentes 0078) se queja de que no lo quieren por pobre, en tanto que en el lado B, en *Compae Heliodoro* invita a su compadre a beber y parrandear. Y en *Dame tu mujer José* (Fuentes 0114) se le dice a José que entregue su mujer a Buitrago en pago de una deuda; por su parte, *Grito Vagabundo* (Fuentes 0095) es un lamento general sobre las dificultades de la vida: *¿Cómo me compongo yo, si vivo triste?*. *La araña Picuá* (Fuentes 0096) describe un animalito curioso y sus trucos, y *La Piña Madura* (Fuentes 0122) trata sobre el sabroso jugo de una piña madura que gusta mucho entre las mujeres de Ciénaga; finalmente, *La hija de mi comadre* (Fuentes 0079) relata que la hija de su comadre se fue del pueblo, aparentemente porque manchó el honor de la familia al quedar embarazada por fuera del matrimonio (36).

Popularizadas por “Bovea y Sus Vallenatos”, las canciones de Rafael Escalona exploran temas similares con énfasis en eventos y personalidades locales. *Hambre del liceo* recuerda sus problemas en el colegio de Santa Marta porque no conseguía comer lo que acostumbraba en la provincia; y *Mi honda herida* es un lamento sobre el desengaño amoroso, una mujer a quien amó, pero quien lo olvidó. Muchos de sus cantos están dedicados a personas conocidas suyas y de toda la región (37).

En pocas palabras, este conjunto de grabaciones presenta variaciones temáticas, pero también referencias comunes de carácter rural y regional. Las letras no disimulan los orígenes plebeyos y utilizan un tono ligeramente picaresco para entretener y destacar cosas poco usuales. El tema mayor está constituido por lo que es música, parrandear, bailar y beber, y los números contienen autorreflexiones en este sentido: hay cumbias y porros cuyas letras tratan sobre lo agradable que es bailar cumbias y porros. Ciertamente el amor es un tema importante pero, con frecuencia, las relaciones entre los sexos son tratadas de una manera práctica y hasta ligera, que contrasta con el tono trágico de muchos tangos y rancheras mexicanas. En cuanto a las eventualidades, perceptibles en estas letras, de acceder a círculos elitistas y públicos urbanos de otras regiones exis-

ten diferentes posibilidades: por una parte, esta música parecía muy ligada a la región costeña con sus referencias casi internas a sitios, personas y temas rurales; por la otra, la evocación de la región costeña, basada en pocos elementos pero bien conocidos como la arena y el mar en lugar de individuos y pueblos relativamente desconocidos, y conectada con temas generales como la fiesta y el amor, podía suscitar un aprecio general por parte de otras regiones.

Cuestión difícil es la de la continuidad musical entre los ritmos orquestados y grabados que surgieron a finales de los años 30 y 40, y la música interpretada por las bandas de viento provincianas y otros músicos campesinos y pueblerinos. Como sostuve en el capítulo 3, la historiografía del porro y el vallenato, narrando orígenes, tiende a sugerir que el cuerpo tradicional de un determinado estilo musical se mantiene igual, con la sola superposición de una nueva orquestación o arreglo, y se evidencia la misma pauta para este período tardío. En una frase muy repetida se dice que Lucho Bermúdez tomó el porro y *lo vistió de frac* (38), esto es, el cuerpo de la música se mantuvo intacto y se le agregó una cubierta exterior glamorosa. Por ejemplo, Portaccio sostiene que el porro era algo considerado plebeyo y que Bermúdez “retomó elementos de los Big Band de la época, sobre todo de origen blanco, suavizando al porro y logrando de esa manera una mayor difusión” (Portaccio 1995: 46).

Las continuidades eran algo muy probable, teniendo en cuenta que el repertorio musical de las bandas de viento (porro y fandango) se conformó en gran parte dentro de una matriz musical caribe que debía mucho a formas europeas. Sin embargo, es indiscutible que la música de Lucho Bermúdez (quien citaba como influencias a Pedro Biava, Ernesto Lecuona y Rafael Hernández) tenía una presentación muy distinta de la de las bandas de viento pueblerinas. Ciertamente se pueden percibir coincidencias entre números como *El pollo pelongo*, considerado como un fandango (39), y los fandangos interpretados por las bandas de viento en la década del 80 (si es que realmente se puede decir que estos últimos sirven para aproximarse a los fandangos de las bandas de viento de los años 20). Existe un

diálogo responsorial de las trompetas con los clarinetes y demás instrumentos de cobre, y también se notan coincidencias cuando se dan solos de clarinete contra fraseos a cargo del resto de los metales. Sin embargo existen grandes diferencias: hay piano, bajo, batería y el sonido es mucho más pulido y, la distancia es mayor, por supuesto, si se compara este sonido orquestado con el sonido rural de los conjuntos de gaitas y caña de millo.

Así las cosas, cuando Gilbert Chase actualizó la guía para la música popular latinoamericana grabada, en 1950, le introdujo una sección sobre el porro dando cuenta de su reciente popularidad pero agregando: “Sin embargo, desde el punto de vista folclórico o de las características nacionales, el porro no ofrece mayor interés tratándose de un cruce entre un danzón y una rumba que, en general, sigue las pautas estandarizadas de la música comercialailable moderna. En dos tiempos, usualmente 2/4, y un tempo moderadamente rápido... el porro presenta pautas rítmicas típicas del Caribe” (Durán 1950: 37). De tal manera que, aunque no se pueden negar continuidades musicales reales, es importante comprender que los compositores de porros orquestados (y las compañías disqueras como también algunos comentaristas recientes del porro) estaban buscando un sello distintivo, algo que diera a su música una identidad particular capaz de lograr que la región costeña brillara dentro de Colombia y que el país se destacara en la escena musical latina internacional.

Música, clase y raza en la Costa

Entre 1920 y 1950 tuvieron lugar algunos cambios importantes en la producción y el consumo de música: a comienzos de este período la población del sector rural escuchaba principalmente su propia música típica interpretada en instrumentos de fabricación casera y a través de bandas de cobre que amenizaban la vida y fiestas locales; y la población urbana escuchaba los aires anteriores, pero entre las élites, existía preferencia hacia la música europea y los aires del

interior del país (pasillos y bambucos, sobre todo). Con la importación de discos comenzó a llegar música cubana, norteamericana, mexicana y argentina, influyendo primero en círculos elitistas y luego en los estratos sociales inferiores. La música cubana era especialmente influyente y existían antiguos vínculos con Cuba, más allá del ámbito elitista. Con el surgimiento de la radio y de la industria fonográfica local comenzaron a tener influencia nuevos estilos basados parcialmente en música rural y de pueblo, es decir, mostrando una buena dosis de sabor local en las letras y utilizando ciertos rasgos evocadores. Impulsada por músicos de piel clara que utilizaban formatos de orquesta y, en menor medida, de conjuntos de guitarra, algo de esta música empezó a filtrarse en clubes elitistas. Y si bien esta música era vulgar y ofensiva para algunos miembros de la élite, en opinión mayoritaria no lo era tanto como para justificar su exclusión.

Si los anteriores cambios se analizan en otra escala, más amplia, saltan a la palestra numerosos temas. En primer lugar, el problema de élites locales y procesos de apropiación y transformación dentro de un campo ideológico dominado por ciertos valores. Las élites costeñas se encontraban en una posición ambivalente en relación con los cambios de la escena musical, y especialmente con la expansión gradual de los aires vernáculos, más allá de círculos populares. Estaba comprometida la imagen que habían construido en el ámbito regional y aun en el ámbito nacional, donde los costeños se sentían política y culturalmente discriminados. En efecto, las élites consideraban que ciertamente la música podía ayudar a construir imágenes de modernidad, pero si toda la música moderna llegaba de afuera se corría el riesgo de impulsar una modernidad demasiado imitativa y no suficientemente autóctona y, toda vez que Barranquilla era más cosmopolita que Bogotá, de distanciar a la región costeña del núcleo de la nacionalidad, de los pasillos y bambucos. Por otra parte, la música local podía conectarse con aspiraciones de particularidad cultural regional, para la cual una música demasiado negra, rural y tradicional (para no hablar de "vulgar") constituía un

problema; además una diferencia demasiado grande podría crear una brecha entre la región costeña y el interior del país. La música podría representar un equilibrio entre tradición y modernidad, un equilibrio inestable porque la música era susceptible de múltiples "lecturas" condicionadas por diferentes perspectivas.

Por consiguiente la música y su representación eran temas importantes para la élite pero sería demasiado instrumentalista pensar que las clases dominantes de Barranquilla, para no hablar de la región costeña en su conjunto, tenían un proyecto coherente en relación con esto. Por ejemplo, antes de la década del 50 existen pocas evidencias de que las élites o aun las clases medias costeñas hicieran un uso explícito de la música para representar la identidad cultural costeña escribiendo sobre ella en los medios masivos de comunicación. No obstante, la música era un ingrediente central de la vida social elitista y se invertía mucho tiempo, esfuerzo y dinero en el entretenimiento musical de los clubes y, en el caso de Barranquilla, en el Carnaval. Y con el surgimiento de la industria fonográfica y la radiodifusión, y su utilización en cuñas publicitarias, la música se convirtió en parte importante de las actividades económicas locales.

Fuera o no su intención explícita, el proyecto principal de las élites, y también de las clases medias, era el desarrollo de los medios de comunicación en la región que apoyaran la expansión del público para la música local: para ello organizaron bailes en los clubes, fiestas de carnaval, emisoras de radio y compañías disqueras. Más importante que el conflicto de clases, evocado por Rafael Campo Miranda, entre élites y clases medias en ascenso, era el hecho mismo de la expansión de una clase media educada que participaba en la vida cultural urbana y aportaba vida y diversidad a la producción y el consumo cultural. Antes que un conflicto, lo que se daba era una alianza de clases evidente en las coincidencias entre Antonio Fuentes, de una próspera familia cartagenera, y Emilio Fortou, técnico de clase media, con su interés común en la producción y comercialización de discos grabados por músicos locales. Es

innegable que entre las élites, y aun entre las clases medias, existirían resistencias ante lo que algunos pudieran calificar de música vulgar de orígenes plebeyos, pero ésta no era una respuesta uniforme. El deseo, común a miembros elitistas y de clase media, de desarrollar modernas tecnologías de comunicación abría posibilidades para la música local.

La radio se desarrolló como una empresa comercial que publicitaba productos de uso cotidiano. La programación se dirigía a un público amplio, y esto significaba divulgar música popular, sobre todo cubana, mexicana y argentina; era una programación con música viva, interpretada por músicos locales y, eventualmente, esto llevó a que los aires locales comenzaran a ser interpretados con arreglos y formatos similares a los internacionales. Aquí se destaca el papel de figuras como Fuentes en la organización de agrupaciones y producciones musicales, y músicos como Bermúdez, Galán, Peñalosa y Buitrago fueron significativos con su habilidad para mediar entre distintos niveles sociales.

Sin embargo, y como hemos visto, la música local no era admitida sin alteraciones en círculos elitistas y de clase media: ubicada dentro de la velocidad de la vida moderna, la comercialización de aires vernáculos estuvo ligada al establecimiento de nuevas escalas de valores. Las distinciones jerárquicas previas entre la música elitista de tipo europeo y la música criolla de clase popular adquirieron mayor complejidad en la medida que ganaron estatus elitistas la música norteamericana, primero, luego la cubana y, finalmente, algunos aires criollos. El hecho de que la música que escuchaban las élites tenía un perfil menos exclusivo de clase alta que en otros tiempos significaba que habían adquirido importancia creciente otros signos de estatus elevado como la exclusión de la "vulgaridad", la observancia de cierta etiqueta en los bailes, la interpretación de música por una orquesta en un club, y así sucesivamente.

Las nuevas jerarquías presentan muchas continuidades con las anteriores. En su gran mayoría los músicos eran blancos, o por lo

menos de piel más o menos clara, se presentaban como profesores y vestían smoking; la música era estilizada e interpretada con un formato de orquesta asociado con gustos modernos. En pocas palabras, los elementos de la música costeña tradicional se rearticulaban con elementos musicales y no musicales para resignificar a la música costeña como un producto auténticamente regional pero también moderno, como un ritmo con raíces negras, sólo que ahora *vestido de frac*, es decir, respetable y blanqueado. Y así el proceso de rearticulación se estructuró sobre valores hegemónicos básicos, ligados a la jerarquía racial y de clases. Fue un proceso llevado a cabo por muchas personas que perseguían objetivos diferentes dentro del contexto de los valores hegemónicos: algunos entre los de mayor edad rechazaban la música del todo; otros, de la élite, disfrutaban de sus atractivos exóticos; los músicos mediaban entre diferentes contextos de clase buscando nuevos sonidos que pudieran tener cabida tanto en los clubes como en los nuevos medios de comunicación; los dueños de emisoras y compañías disqueras deseaban productos exitosos para un público de clase media hacia arriba, más que de clase obrera.

El segundo tema de esta narración está relacionado con la perspectiva de la identidad nacional subrayada en el primer capítulo. Es importante reconocer que esta recombinação de elementos no implicaba que lo negro fuera simplemente borrado del mapa; siempre estaba allí presto para ser evocado, y la música costeña en su nueva presentación era susceptible de diferentes lecturas. De esto se darán ejemplos en el próximo capítulo pero ahora vale la pena mencionar un artículo de 1945 sobre música nacional, publicado en *La Prensa*. Se anotaba en este texto que la música colombiana más conocida era el pasillo y que la diversidad de la música autóctona significaba que los artistas preferían "la languidez de un tango argentino, el calor de una rumba afrocubana, la protesta ancestral de los indios aztecas, o la hibridez y heterogeneidad de la música brasileña". Pero en el Carnaval de Barranquilla la música dominante era el porro, un aire esencialmente africano que se encuentra en la

región costeña, porque es algo así como una colonia del África lejana (Ortega 1945); en este contexto el articulista prefirió insistir en una negritud que se podía evocar, pero a la que se le bajaba el perfil en otros espacios, aun en momentos en que el porro llevaba más de cinco años de estar en los clubes sociales y Lucho Bermúdez triunfaba en Bogotá.

Nada de esto era casual. La élite costeña estaba orgullosa de su blancura, en contraste con la negritud y la indianidad de los sectores populares. Eliminar referencias a la negritud podría socavar la dureza del contraste; proyectar la imagen de una identidad regional representada por música enraizada en tradiciones rurales locales era una cosa, y muy otra oscurecer las diferencias entre el populacho rural (indio y negro) y las élites urbanas (blancas). No se podía superar del todo cierta tensión entre una identidad unificada y las jerarquías de clase.

Además, y aun con un estigma a cuestas, la negritud (o la indianidad) podía construirse como fuente de fortalezas, especialmente si éstas podían presentarse como "domadas". Las élites en los clubes estaban salvaguardadas contra la sexualidad atribuida a los negros, pero los hombres de clase media y alta la perseguían de manera clandestina. Es decir, el tipo de hombres que conformaban los resortes principales para la comercialización de la música costeña vinculaban goce sexual y goce musical, y esta era una de las razones por las cuales la negritud no podía erradicarse de la música costeña. Excluir totalmente al negro de la música costeña significaba constreñir la posibilidad de utilizarla para canalizar el deseo sexual y esta opción, con todo y ser necesariamente subliminal, constituía una motivación importante.

Las mujeres elitistas y de clase media estaban excluidas de estas opciones y, en general, del deseo sexual hacia los hombres negros, y además de participar mucho menos en la comercialización de la música, tenían una sexualidad más controlada socialmente, de modo que sus experiencias reales o imaginarias en relación con la sexualidad negra tendrían menos influencia en la música y sus represen-

taciones. No obstante, cantantes femeninas como Carmencita Pernet y Esther Forero lograron capturar la imaginación sexual del público y, más aún, de las mujeres que cantaban, decía el pueblo que eran moralmente flexibles, especialmente si cantaban música costeña. Por ejemplo, Mercedes de Coronel, quien fue vocalista de la "Orquesta Emisora Fuentes" y la "Orquesta de Roberto Lambrano", ambas de Cartagena, decía que su madre tenía el cuidado de acompañarla a los eventos para evitar cualquier posible malentendido. Abandonó el canto y se volvió "respetable" con la idea de contraer matrimonio (entrevista). Matilde Díaz, la gran cantante de la orquesta de Lucho Bermúdez, comentó sobre los inicios de su carrera: "Yo fui la primera mujer cantante de una orquesta y decía que era mexicana porque si decía que era colombiana, me hubieran humillado, quién sabe qué hubieran dicho". Admitió ser colombiana solamente cuando la carrera de la orquesta estaba bien establecida (entrevista).

En resumidas cuentas, este nuevo complejo ideológico de la música costeña no fue asumido por las élites políticas como una autorrepresentación explícita en las luchas políticas frente al interior del país, ni siquiera cuando la música de Lucho Bermúdez y de otros alcanzó el éxito en las ciudades del interior, tal vez porque por prestarse demasiado a la trivialización, la música popular no era algo suficientemente serio para la política formal. Sin embargo, el proceso de creación de nuevos tipos de música costeña estaba mediado por élites y clases medias y, sin ser resultado de una estrategia explícita, encajaban perfectamente con la imagen progresista y moderna que élites y clases medias deseaban proyectar en tanto que, al mismo tiempo, estaban al frente de una región con características particulares. En su nuevo "traje de etiqueta", la música costeña presentaba cualidades que expresaban con gran riqueza y una ambigüedad muy creativa las tensiones entre modernidad y tradición, entre negritud y blancura, entre la región como un proceso típico y como componente del progreso nacional, y entre el deseo sexual y la conducta moral apropiada. A medida que la música se

divulgó por el interior del país, tuvo lugar su proyección como símbolo de identidad costeña tanto en la micropolítica de la vida cotidiana entre los migrantes como en la arena pública de los periódicos y otros medios de comunicación. Sin lugar a dudas esto ejerció una fuerte influencia sobre la imagen de la región costeña en el resto del país y tuvo el efecto de repotenciar la imagen misma de la nación.

¡ALEGRÍA!
LA MÚSICA COSTEÑA
EN EL CORAZÓN DEL PAÍS
1930-1950

Bogotá y Medellín antes de la música costeña

En la década del 30 Bogotá y Medellín, al igual que Barranquilla, cambiaron a gran velocidad: antes de este tiempo, los observadores registraban el aislamiento de Bogotá, su provincianismo y el peso de la influencia eclesiástica. Iriarte anota que en 1910 la capital “estaba sumergida todavía en el estancamiento y el estado de marginalidad que... la conservaba notablemente rezagada en comparación con las capitales iberoamericanas más importantes”; era todavía una capital “cuasi aislada del mundo en el reducto de su elevada meseta andina” (Iriarte 1988: 187). En 1901 el geógrafo Vergara y Velasco escribió que las residencias en Bogotá eran “casas de familia individuales con patios melancólicos y quedos, jardines sombríos, rodeados de habitaciones y con orquídeas en el fondo” (citado por Puyo Vasco 1992: 182). Un estudiante barranquillero, residente en la Bogotá finisecular, se quejaba de que la ciudad tenía “neblina, sus días melancólicos y lluviosos, y sus noches de invierno oscuras y tediosas”, aunque también era admirador de la flora local (Palacio citado por Peralta 1995: 30). El viajero francés Jorge Brisson se dio cuenta que en la ciudad habían treinta y dos iglesias, prácticamente una por cuadra (Brisson 1899, citado por Archila Neira 1991: 77, n. 40) (1). Luego de pasar revista a placeres y diversiones en la

Bogotá decimonónica, Peralta concluye que “en relación con los placeres, la personalidad de los bogotanos reveló tendencias hacia el secreto, inautenticidad, imitación, represión y nostalgia. Con todas estas limitaciones, los bogotanos se volvieron perezosos, aburridos, sedentarios y grises” (1995: 156).

También Medellín era una ciudad muy provinciana, aislada en términos de infraestructura de comunicaciones, aunque algunos visitantes la encontraron alegre. Otro viajero francés del mismo período, Pierre d' Espagnat, encontró que carecía del “misticismo triste” de Bogotá, pero aún así la gente llevaba una vida social limitada y eran de maneras estrictas y abruptas. Brisson escribió que “la vida en Medellín es muy seria” y que gira alrededor del trabajo, el comercio y la familia; también observó que “aquí los curas son muy abundantes”, aunque menos que en Bogotá (2). Un comentarista local anterior, escribiendo en 1850, anotaba la existencia de bailes en Medellín: a pesar de la sofocante atmósfera de la “más cristiana, la ascética, la ciudad ortodoxa” se comprendía que la vida “no había sido creada exclusivamente para la penitencia” (Kastos 1972: 205).

Con sus vinculaciones exteriores más propicias, Barranquilla, a pesar de que algunos viajeros extranjeros finiseculares la consideraban provinciana, era una ciudad más abierta donde la curia tenía una presencia menor y el Carnaval daba a la ciudad un aspecto animado (3). Sin embargo, tanto Medellín como Bogotá experimentaban los mismos cambios que Barranquilla: teléfonos, electricidad, agua potable, transporte urbano, industria y estaban en plena expansión las conexiones aéreas, terrestres y férreas con el resto del país, para no hablar del cine y la radio.

Las dos ciudades andinas también diferían entre sí. Bogotá era la capital y ostentaba el autoproclamado título de Atenas Suramericana; tenía una élite muy europea en lo que se refería a valores intelectuales y estéticos y muy conservadora en política y en sus actitudes, lo cual contribuía a la reputación sombría que tenía la ciudad. *Voces* (1917-1920), revista cultural vanguardista de Ba-

rtranquilla, desarrolló una fuerte tendencia crítica hacia lo que Ramón Vinyes, su editor catalán, percibía como la rigidez intelectual y artística de Bogotá (Gilard 1991). A partir del cultivo del café en la década de 1860, Medellín había surgido como un serio competidor de las anteriores, y su industrialización precoz la convirtió en el líder industrial del país en 1940. Como su contraparte costeña, la élite antioqueña se sentía discriminada por el gobierno central en Bogotá y existía una fuerte (y a comienzos del siglo XX, muy ruidosa) identidad regional, basada en la idea de *la raza antioqueña* por la cual se glorificaba la imagen de una estirpe antioqueña trabajadora, astuta en el comercio, aventurera, segura de sí misma, democrática y blanca, o al menos no negra y no indígena. Es discutible la imagen del igualitarismo democrático pero su élite era menos europea que la bogotana; y los escritores antioqueños, como el novelista Tomás Carrasquilla, eran fuertemente regionalistas y críticos agudos del conservatismo cultural bogotano.

Las representaciones literarias de Antioquia negaban la negritud, a pesar de los numerosos esclavos del período colonial y de los numerosos negros y mulatos presentes en la región y en el mismo Medellín (4). Siendo de orígenes más bien recientes, y en esto se parece a Barranquilla, la élite antioqueña deseaba reafirmarse mostrando su potencial; con la diferencia de que Antioquia como región y la élite de Medellín como grupo social tenían más poder y mayor coherencia interna que la región costeña y la élite de Barranquilla. Por su parte, la élite de Bogotá, apoyándose en las ventajas históricas del centralismo político y cultural, no tenían necesidad de reafirmarse; asimismo, aunque los ancestros indígenas eran visibles entre sus habitantes, la élite no tenía necesidad de negar la negritud porque los negros jamás habían tenido mayor presencia.

En lo que se refiere a la música y al entretenimiento en las ciudades andinas el contexto de clases era similar al de Barranquilla. Durante las primeras décadas del siglo XX se matizó la división fundamental entre élites y clases populares con una clase media en expansión y una creciente clase obrera urbana, aunque en Bogotá

los artesanos siguieron teniendo una presencia significativa. Las diferencias de clase se expresaban en términos de segregación residencial: las élites vivían en el centro o, desde los años 20 en adelante, hacia el norte en sectores exclusivos como El Prado en Barranquilla, y Teusaquillo y Chapinero en Bogotá. Y las clases bajas se amontonaban en casas de vecindad situadas en los centros urbanos (con frecuencia viejas residencias elitistas), en unas cuantas urbanizaciones más o menos planificadas y nuevas y en asentamientos periféricos sin planificación. En estas ciudades también surgieron y se consolidaron clubes elitistas: en Bogotá, el Gun Club, el Jockey Club y el Country Club (nótese los nombres en inglés) y en Medellín el Club Unión y el Club Campestre. El recuento que hizo Archila Neira sobre las campañas morales elitistas y de clase media de Barranquilla en contra de los establecimientos que expendían bebidas alcohólicas a la clase obrera, también sería válido, incluso más válido aún, para Medellín y Bogotá (Archila Neira 1991). La caracterización de la alta sociedad de Medellín que hizo el novelista antioqueño Tomás Carrasquilla en su novela *Grandeza* (1906) valía igualmente para Bogotá: "Más importante que la familia, más aún que el dinero, era la buena disposición, el buen gusto, la elegancia y las buenas maneras" (Carrasquilla 1964, I: 26r).

Una diferencia entre estas dos ciudades y Barranquilla: las relaciones sexuales entre hombres de clases altas y medias y mujeres de clases bajas eran más encubiertas en las ciudades andinas; la fuerte ética católica de ambas ciudades significaba que ese comportamiento, si se presentaba, tenía que ser clandestino. Por otra parte estas relaciones sexuales se canalizaban a través de una prostitución legal y extendida; en Medellín las *zonas de tolerancia* quedaban en Guayaquil, sector obrero situado en el centro de la ciudad, que se mantenía en ebullición con residencias baratas, bares y tabernas, y música, y también existían prostíbulos en Lovaina, al norte del centro de la ciudad. Era cosa normal que los hombres de clase media frecuentaran estos lugares (y que los adolescentes también, aunque por ley no se les permitía a los menores de dieciséis años), donde también

escuchaban y bailaban música popular. Tengo menos detalles para Bogotá, y la prostitución parece haber estado más dispersa en términos geográficos pero siempre localizada en los sectores obreros cercanos al centro de la ciudad (5).

Durante las décadas del 20 y del 30, para la élite y clases medias de Bogotá y Medellín la escena del baile y la música era similar a la de Barranquilla: todavía eran muy populares los bambucos y pasillos, y tenía importancia creciente la música grabada norteamericana, mexicana, argentina y cubana. En el interior la música argentina y mexicana se escuchaban más que la cubana, pero esta seguía siendo importante a la hora de abrirle puertas en el interior a la música costeña. La música cubana no sólo entró por vía de discos y radio (las emisoras cubanas se escuchaban en Medellín y Bogotá por radios de onda corta) sino también por las visitas de los músicos cubanos. Cuando en 1934 el "Trío Matamoros" hizo una gira por Colombia, su itinerario incluyó a Medellín y Bogotá, el debut colombiano del tenor René Cabel en 1940 fue en Bogotá, en ese mismo año Rafael Hernández (puertorriqueño pero intérprete de la música cubana) hizo una gira por Colombia que comenzó en Bogotá (Betancur Álvarez 1993: 253-256).

Para las élites los clubes sociales eran espacios de música viva y, desde 1910 en adelante, los cafés surgidos en el centro de la ciudad y dedicados a cierto tipo de clientela (estudiantes, hombres de negocios, bohemios y demás) ofrecían con frecuencia pequeños grupos de cuerdas, pianolas y, posteriormente, traganíqueles. También existían "night clubs" (clubes nocturnos) como el Covadonga de Medellín y el Metropolitan de Bogotá, que eran frecuentados por un público elitista y de clase media; y los domingos por la tarde, dirigida a un público conformado por todas las clases sociales, se ofrecía música viva en parques al aire libre, como el Bosque de la Independencia de Medellín. Como la mayoría de las casas carecían de agua corriente, muchos iban a los baños públicos donde se podía escuchar música viva y grabada; este servicio era para gente acomodada, principalmente, y en algunos también asistían las clases

medias y trabajadoras. Para artesanos y trabajadores, los principales sitios de diversión eran bares, tabernas, billares y, especialmente en Bogotá, *chicherías* donde se servía *chicha* hecha en casa (de acuerdo con cifras contemporáneas, siete millones de litros vendidos en Bogotá durante los cuatro primeros meses de 1929).

Se conseguían discos importados, y en Medellín los numerosos bares de Guayaquil daban cabida a una gran variedad de estilos. Guayaquil era un sector vibrante: el sitio de la estación ferroviaria, de la estación de buses y del mercado, el primer destino de numerosos migrantes rurales, y un lugar lleno de pequeños comercios, habitaciones baratas y entretenimiento de todo tipo. A pesar de ser un sitio de clases bajas, la música que se interpretaba allí (boleros, bambucos y pasillos) generalmente era igual a la que se tocaba en los clubes sociales (Archila Neira 1991: 168-173; Iriarte 1988; Londoño 1988; Londoño y Londoño 1989; Mora Patiño 1989: 27-45; Puyo Vasco 1992; Restrepo Duque 1988; sobre Guayaquil: Viviescas 1983). Los aires musicales locales que gustaban en Bogotá y Medellín se diferenciaban claramente de los que gustaban en la región costeña: aires generalmente interpretados con guitarra como bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas y demás, y que habían sido elevados a la categoría de música nacional. Y si bien es cierto que en la región costeña se escuchaban y componían bambucos (Peñalosa y Bermúdez, por ejemplo), en cambio la música costeña no tenía presencia en Bogotá y Medellín.

Según la prensa de comienzos de la década del 40, el baile y la música popular tenían una mayor presencia en la región costeña que en Bogotá: se observa que la prensa barranquillera contenía muchos anuncios de bailes que se celebraban en distintos escenarios (clubes sociales elitistas, salones de rango medio, teatros baratos), anuncios escasísimos en *El Tiempo*, principal periódico bogotano (6). Para toda la década del 40 sólo hay cinco noticias: la llegada de Rafael Hernández en gira por todo el país, patrocinado por una compañía de sales digestivas; otra de un "grupo folclórico argentino", otra de un "grupo folclórico" antillano llamado "Estrellas del

Caribe", otra de un baile de beneficencia de la Cruz Roja amenizado por la "Orquesta Ritmo" y la "Orquesta Cristancho", y otra de Kresto, una compañía fabricante de bebidas que patrocinaba un programa de radio con los cantantes René Cabell y Josefina Meca (*El Tiempo* 16 de mayo de 1940; 16 de junio de 1940; 29 de junio de 1940; 5 de septiembre de 1940; 17 de noviembre de 1940). En contraste, en las solas ediciones de fin de semana entre diciembre y febrero *La Prensa* de Barranquilla presentaba doce de tales noticias.

MEMORIAS DE LA VIDA URBANA EN EL INTERIOR

Por supuesto, no es fácil recoger historias orales que se remonten a estos años pero las pocas encontradas por nuestro equipo de investigación dan una idea sobre la música y el baile en la vida cotidiana del común de la gente. En las páginas siguientes insistiré, no en presentar imágenes y memorias falsas o verdaderas (evidentemente son estereotipos selectivos de amplia aceptación), sino en mostrar lo que pensaban los habitantes sobre la vida musical de la ciudad, antes de la llegada de la música costeña. Todos los datos presentados son versiones editadas de entrevistas grabadas y transcritas (para más detalles sobre las entrevistas: Apéndice A).

Adalberto Pinzón nació en Bogotá en 1911 y trabajo con los ferrocarriles durante toda su vida. En el siguiente extracto se refirió a Bogotá en la década del 30.

Por lo general la gente hacía *pachanguitas* en sus casas (7). Eso es lo que hacíamos en mi casa. La gente bailaba y bebía cerveza y *aguardiente* y jugaban mucho *tejo* (8). Bailábamos pasillo, danza, bolero... Usualmente hacíamos fiestas los fines de semanas. A mediodía usted salía de trabajar y, como a las tres de la tarde, comenzaría a jugar tejo hasta las siete, ocho o nueve de la noche. Entonces usted se iba para la casa con unas cuantas cervezas en la cabeza. En Año Nuevo y Navidad bebíamos cerveza y trago y bailábamos en la casa hasta el amanecer. A veces contratábamos una orquesta, o si no, solo con el radio (9). Las orquestas tenían tiple, mandolín y guitarra. El radio era un Telefunken

que compramos en 1930. Había dos o tres emisoras que difundían noticias. Muy poca música: pasillos. Las cosas modernas empezaron en la década del 70. Me gustaba ir a las retretas que se hacían en la Plaza de Bolívar. Orquestas: la Sinfónica era muy buena.

Ema Valderrama provenía de un entorno de clase media: hija de un curtido intérprete de requinto, y maestra de profesión. Se acordaba de los comienzos de 1940 cuando iniciaba su educación escolar en Bogotá.

Hacíamos fiestas muy bonitas, casi todos los sábados. Nos reuníamos para jugar cartas, para oír música. Era muy común que las muchachas tocaran la guitarra, el tiple, la mandolina y el violín. En las casas más acomodadas, de más prestigio: el piano. El piano era un instrumento de gran rango social... en aquellos tiempos el piano daba un toque de distinción... En mi casa casi todos aprendimos a tocar un instrumento; yo tocaba muy bien el tiple y lo seguí tocando hasta que me gradué. Tocábamos la música que entonces se llamaba música nacional, que era una manera de decir música andina, la música del centro: Boyacá, Santander, Tolima, Cundinamarca. Eran pasillos, bambucos, torbellinos, joropos, porque había mucha influencia de los Llanos y de Venezuela (10). Eran muy comunes las danzas y contradanzas y los grupos de músicos constaban de guitarras, mandolinas, tiples, y a veces maracas.

Bailábamos, porque entonces no habían tantos tocadiscos como ahora... Con la radio, si no existía un tocadiscos en la casa, algo nada raro teniendo en cuenta que sólo los ricos tenían de esos aparatos (aunque de hecho mi familia tenía uno), pero en las casas existía un radiécito sencillo y con eso la gente bailaba toda la noche y con la música tocada por los jóvenes de la casa y con sus parientes y amigos... En radio había música clásica, habían emisoras especiales, la Radio Nacional todo el tiempo... y la música que, como he dicho, se llamaba música nacional, porque en esos días hacíamos la distinción entre música nacional que era del centro y música costeña que entonces no nos gusta-

ba. Nos parecía menos elegante porque parecía escandalosa, parecía menos refinada y siempre la considerábamos como poco importante.

Cuando llegamos a Bogotá, a comienzos de los años cuarenta, adquirimos una *radiola*. Para los bailes poníamos pasillos y pasodobles... unas cuantas rumbas y algunos bailes del Litoral Atlántico como el mambo, el porro y la cumbia, y ese solo era el comienzo... ¡Ah! y los boleros, no los he mencionado... El bolero era para el amor, para el despecho, para la tristeza, para la felicidad, para la ansiedad; el bolero era todo eso y se escuchaba mucho y la gente tenía muchos discos de bolero. Nos gustaba mucho la música mexicana... ¿Quién no soñaba, quién no lloraba, quién no se volvía romántico en el más alto grado con todas esas canciones, y quién no bailaba un *zapateado mexicano*, un *jara-be*, un *corrido* y cosas parecidas?... También asimilamos la música cubana: conga, danzones, todo eso. Era realmente bello, fue una época muy bella.

Ligia de Márquez, nacida en Bogotá en 1925, recibió un título universitario y se convirtió en maestra de escuela. Como estudiante de secundaria, durante los años cuarenta, vivió con sus padres en un barrio acomodado y presenta recuerdos de una vida mucho más restringida:

En mi barrio no nos divertíamos mucho porque mi padre no nos dejaba tratar con cualquiera, bueno, nos saludábamos con las muchachas de nuestra edad, pero de amistades íntimas ni hablar, mi padre era muy serio. Yo comencé a ir a fiestas prácticamente cuando entre en la universidad. Íbamos a misa con mi madre, íbamos al pueblo para contemplar las vitrinas y a la gente. Teníamos un radio y escuchábamos música todo el día. Escuchábamos música colombiana, vales muy bellos, también música clásica. [Pregunta: ¿A qué se refiere cuando habla de música colombiana?] Bambucos, pasillos, esos encantadores pasillos, y para entonces también había boleros. Teníamos discos y un gramófono; los discos eran pasillos, vales; habían danzas de la época de mi madre y también escuchábamos el charleston. Casi nunca hici-

mos fiestas en nuestra casa, celebrábamos cumpleaños, Navidades, Año Nuevo y demás, pero nunca bailábamos.

Posteriormente, cuando entró en la universidad asistió a empanadas bailables en su casa o en las de sus amigas con “los padres alertas todo el tiempo”. Ligia no presenta un contraste directo con la región costeña, pero recuerda que existían muchos prejuicios contra los costeños, de quienes se decía, entre otras, que eran “libertinos y atarbanes”.

Son escasos los testimonios sobre Medellín en las décadas del 30 y 40 (II), pero una entrevista con Oliva Zapata, nacida en el pueblo de Anorí (Antioquia) aproximadamente en 1924, proporciona algunas indicaciones: “En esa época la gente no bailaba mucho. Bailaban el *twist*... estoy hablando de Anorí en los años 20. El *twist*, marchas, pasillos y la marimba. Los músicos tocaban tiple, guitarra, tocaban lo que se llamaba *música guasca*, esa era la música vieja... (12). Donde primero me encontré con un radio fue en Anorí por ahí en 1930 y sólo tocaban esos pasillos y, como dije, esa música guasca”. Anorí queda en la parte norte de Antioquia, muy cerca de la región costeña, y Oliva también vivió unos años en Barranquilla donde “había mucho ambiente”, esto es, mucha animación y fiesta. Recuerda, por supuesto, haber bailado cumbia en el carnaval: “había más *parranda* en Barranquilla que en Medellín”, aunque habían fiestas con baile en la fábrica donde trabajaba en Medellín.

Teresa de Betancur nació en Medellín en 1937 y trabajó en el servicio doméstico hasta que se casó en 1955 con un obrero de la industria textil. A comienzos de la década del 50 salía con grupos de amigos a bailar con música viva y traganíqueles a Guayaquil y al Barrio Trinidad (un barrio con mucha vida nocturna y al que un decreto de 1952 definía, con poco realismo, como la única zona de tolerancia oficial de la ciudad). Bailó mucho antes y después de casarse, a pesar del *ethos* moral de la época “todo era pecado, más o menos, anduve con mi marido durante tres años antes de casarnos

y puedo decirle sinceramente que ni siquiera lo besaba porque todo era escándalo”. También iban a un *estadero* (establecimiento grande, donde se bailaba, comía y bebía), localizado en las afueras de la ciudad, conocido como La Primavera, que era un punto de encuentro para gente de clase obrera y algunos de clase media: “se iba a pie para pagar una promesa a Dios (13), se quedaba uno para bailar y en la noche se tomaba un bus para regresar a casa”. Bailaban con música variada: boleros, pasodobles, bambucos, pasillos, y también *rock and roll*, mambo y porros costeños; de acuerdo con ella, sus familiares y amigos apreciaban la música costeña, pero recordaba que la gente de clase media tenía otras ideas: “decían que esa música era muy aburrida”. Comentario curioso porque, como veremos, la música costeña era vista como alegre, y es probable que Teresa de Betancur intentara expresar la idea de que a veces la clase media consideraba que los aires costeños eran musicalmente simples y, por tanto, monótonos.

Nacido en Aranzazu (Caldas) en 1920, aproximadamente, donde fundó el Club Aranzazu y fue tres veces alcalde, Tomas Botero vivió como estudiante en Medellín. Recordaba que de joven iba a bailar con sus amigos “a los clubes y a los sitios donde habían fiestas, en esa época habían muchas fiestas”; en el Club Medellín “tenían orquestas famosas que interpretaban una música más estilizada, no tan *popular*” (14). Mencionó el estadero La Primavera, donde iba Teresa de Betancur, y pensaba que por razones económicas “la *gente popular* no podía ir allí”. Por contraste, Guayaquil era muy “*popular* y la gente de clase alta raras veces iba, aunque los hombres iban, era un sitio para hombres” donde “la gente escuchaba toda clase de música”, pero sin mayor presencia de la música costeña, “era más rumba, vals, tango”. Dio su impresión sobre los costeños cuando llegaban a una fiesta: “cuando un costeño llegaba a una fiesta la gente decía ‘qué alegría, llegaron los costeños, pueden prender un fósforo bajo el agua’”.

Aun antes de llegar la música costeña, la escena musical de Medellín y Bogotá era muy variada: predominaban el bambuco, el

pasillo y los aires del interior, junto con aires internacionales latinoamericanos como el bolero, el tango y las canciones románticas mexicanas. En Medellín el tango era algo especialmente popular: allí en un accidente aéreo de 1935 murió Carlos Gardel, el mundialmente famoso cantante de tango, y esto dio lugar a un culto local a la vida y obra del fallecido. En cuanto al gusto musical no parecen existir claras demarcaciones de clase y, en relación con las décadas del 30 y 40, los testimonios hablan de escuchar y bailar la misma clase de música. Y aunque se observa entre los testimonios de clase media y alta que se habla más de bambucos, pasillos, pasodobles y, casi sin excepción, de boleros, también es cierto que los obreros recordaban estos aires.

Sin embargo, sólo la gente de extracción obrera mencionaba la música guasca o la *música de carrilera*. Esta última está asociada con Medellín y el sector rural paisa, aunque los bogotanos también utilizan el término; para Restrepo Duque (1988: 538) el término de música de carrilera surgió probablemente a mediados de la década del 40 y es definida como “la música grabada que salía de Medellín hacia los pueblos vía ferrocarril y en brazos del correo, y que tiene como denominador común un fuerte sentido de la tristeza de la gente común, con despechos, madres ausentes y muertas, depresiones y suicidios”. La música misma podría consistir en rancheras y corridos mexicanos (15), tangos, canciones colombianas grabadas por músicos argentinos en Buenos Aires y, posteriormente, en estilos similares grabados localmente. Era, y es, muy popular en las ciudades, aunque se trata de música asociada con pequeños pueblos y la vida rural; y tal vez por la cantina, el contexto donde ambas se escuchan, la gente con frecuencia confunde los términos de música guasca con música de carrilera.

Una de las principales emociones asociadas con el tango y la música de carrilera es el despecho, que en su acepción más elemental significa “pesar” y, en su sentido más profundo, un sentimiento de rabia y desesperación por los golpes del destino, especialmente por el amor no correspondido; asociada con dureza, pobreza y tra-

gedia, se percibe como una emoción violenta. Aludiendo a la vida de barrio en la década del 50 en su Medellín natal, Julio Estrada, el salsero colombiano más conocido como Fruko, dice que los tangos eran “canciones de maleantes y camorristas”, y que cierta música mexicana como el corrido, por ejemplo, “también tenía este mensaje, música de despecho, de pelea” (entrevista). Fabio Betancur, sociólogo que escribe sobre música cubana y colombiana (Betancur Álvarez 1993), lo dice de una manera más filosófica: “Medellín es una ciudad muy existencialista, muy pensativa, muy preocupada con el ser, con la condición humana. De modo que el antioqueño, aparte de ser empresario, comerciante y demás, tiene una preocupación permanente consigo mismo... Creo que eso tiene mucho que ver con la recepción del tango en Medellín, porque también el tango es existencialista: plantea el problema de la vida, la condición humana, las mujeres, la sexualidad”.

En pocas palabras, los testimonios recordaban a Bogotá y a Medellín como tranquilas y pacíficas en comparación con las imágenes de violencia y caos urbano que utilizan para referirse hoy a esas mismas ciudades: se podía salir sin temor, se podía dejar abierta la puerta de la calle y así sucesivamente. Se supone que este cuadro idílico terminó con “La Violencia” iniciada en 1948 con el asesinato en Bogotá de Jorge Eliécer Gaitán, dando lugar al *Bogotazo*, un corto período de levantamientos de masas y malestar ciudadano que muy pronto se extendió al resto del país. La década siguiente de virtual guerra civil, cuando los conservadores desataron un régimen de represión y terror, tuvo lugar por fuera de las ciudades principales aunque sus habitantes no pudieron desconocer su existencia.

Estuvieran o no familiarizados con ella, a los informantes se les invitó a hacer comparaciones con la región costeña. Como ya se ha visto, Bogotá fue considerada como relativamente restringida, aún más, sombría; y Medellín, un poco más viva (Guayaquil siempre figuro como una zona animada) aunque introspectiva y preocupada con las tragedias de la vida representadas en las letras de tangos y

rancheras. Por contraste, y como se verá más adelante con detalle, muchos asociaron a la música costeña con felicidad, entretenimiento, buenos momentos, baile y una sexualidad vista en términos no de crueldad y tragedia, sino de seducción y comedia.

Los inicios de la música costeña en el interior colombiano

LA RUMBA CRIOLLA

Como he mencionado en el capítulo 4, el primer contacto de la música costeña con el público de Bogotá, Medellín y otros lugares del interior del país tuvo lugar mediante los discos de músicos como Camacho y Cano. Sin embargo, es probable que tuvieran poca influencia desde esa fecha tan remota: he discutido el impacto de la música costeña en el interior del país con conocedores de Bogotá y Medellín y casi nunca mencionaron su nombre (en tanto que los de Barranquilla lo mencionan con frecuencia).

Los coleccionistas y melómanos del interior se refieren a figuras como Emilio Sierra, Milciades Garavito y Efraín Orozco, asociados con la rumba criolla y el bambuco fiestero, que eran algo así como bambucos “recalentados”, interpretados con formato de *jazz band* (16). Se trataba de músicos nacidos y criados en el interior del país que aprendieron su oficio en la iglesia y bandas locales; y todos llegaron a la música popular interpretando y componiendo bambucos, pasillos, valsos y demás. Sin embargo, en la escena extremadamente cambiante de Bogotá y Cali se dieron a experimentar con sonidos nuevos, mezclando bambucos orquestados con boleros y, posteriormente, con unos cuantos porros “tocados de *cachaquismo*” (Restrepo Duque 1991: 66).

En 1940 Sierra grabó algunos números, entre ellos, el éxito *Que vivan los novios* (17), bautizados como rumba criolla y el estilo es descrito por Zapata Cuencar (1962: 170) como “justo entre la música caliente y la música del altiplano”. Interpretadas por “Emilio Sierra y su Orquesta” y la “Orquesta Garavito”, las rumbas criollas tenían una instrumentación variada que incluía violines,

trompetas, trombones, saxofones, maracas, pianos, contrabajo y a veces bongoes; y generalmente mantenían la mezcla rítmica de 3/4 y 6/8, característica de los bambucos. *Es algo que tiene gracia*, de la “Orquesta Garavito”, comienza con un ritmo de rumba cubana y las claves son claramente audibles (en el álbum *Así se bailaba en el Medellín de los años 40* [LPO002 de la serie producida por coleccionista privado *Lo que me piden mis amigos*, Medellín, 1989]). Aun cuando se hubiera utilizado la palabra “rumba” para asociarla con aires cubanos que estaban de moda, el propio Sierra definió la rumba criolla como un “fandango, hermano menor del bambuco solo que tan colombiano y más feliz” (Ruiz Hernández 1983: III). Se evidencia aquí la preocupación por definir un estilo nacional dentro de la floreciente escena musical.

De características más internacionales, Efraín Orozco fundó en Cali (1923) un grupo con el cual realizó una gira por América Latina y se quedó a vivir en Buenos Aires, donde hizo unas grabaciones hacia finales de los años 30. En su repertorio estaban muchos aires de la música popular, destacándose el bambuco y el pasillo; también grabó algunos números de música costeña aunque, como señala Restrepo Duque (1991: 25) “lo que él presentó bajo los nombres porro y cumbia nada tenía que ver con estos aires de la Costa colombiana siendo realmente bambucos fiesteros” (18). Ciertamente la reputación de la música costeña constituía una etiqueta atractiva.

Ya he mostrado la gran variedad de la escena musical bogotana durante los años 30, pero es interesante constatar que los comentaristas consideran que Garavito y Sierra introdujeron un cambio importante en la música de la capital. Decía un artículo publicado en una revista local de 1941: “Bogotá carecía de su música propia. El bambuco, el pasillo y la guabina son típicamente nacionales, nacen en cualquier chichería de Boyacá, en las peleas de Santander o en algún rincón de Antioquia. Pero Bogotá no tiene música”; el autor le reconoce a Sierra el aporte de un aire propio para la capital y, en efecto, el propio Sierra decía que su música era llamada también

rumba bogotana (Restrepo Duque 1991: 66, 67; Restrepo Duque cita un artículo de Próspero Morales Pradilla en *Estampa*, 13 de diciembre de 1941). En el mismo sentido Ruiz Hernández (1983: 113) escribe que la música anterior a Sierra, la de Emilio Murillo o Alejandro Wills, “tenía un acento más campesino que ciudadano” y que Sierra rompió con esta tendencia. En este episodio, como en otros ya estudiados, se trata de ubicar un aire musical en tiempo y espacio: Bogotá adquiere una identidad musical y la rumba criolla consigue un certificado de nacimiento.

La rumba criolla también penetró en Medellín donde, con el dúo de Fortich y Valencia, ocurrió algo diferente pero relacionado. Roberto Antonio Valencia, guitarrista negro de Quibdó (departamento del Chocó), quien durante la Navidad de 1942 se juntó con el cartagenero Gustavo Fortich estando ambos tocando por separado en Honda, puerto sobre el río Magdalena cercano a Bogotá. Evadieron la capital y se fueron para Medellín interpretando muchos boleros (que ya eran bastante populares) y, a pesar de sus orígenes, también tocaron muchos bambucos en un estilo rítmico que Ruiz Hernández denomina *bambuco costeñizado* y Restrepo Duque ubica como “bambucos con estilo moderno”. Tuvieron impacto a través de los discos ya que fueron contratados por RCA Víctor para grabar en Buenos Aires, donde permanecieron hasta finales de la década (Restrepo Duque, 1991: 42; Ruiz Hernández 1983: 87-91). Nuevamente aquí se dio un intento de “calentar” el bambuco con elementos de música cubana y costeña.

LOS MÚSICOS COSTEÑOS

El verdadero impacto de la música costeña tuvo lugar con Lucho Bermúdez y la “Orquesta del Caribe”, que llegaron tocando porro; de acuerdo con sus biografías, fue invitado a inaugurar un nuevo club nocturno, El Metropolitan, ubicado en el sótano de un edificio del centro. Las fechas varían, como es usual en los relatos de la historia oral, pero esto parece haber tenido lugar en 1944, y era la

primera vez que una orquesta costeña presentaba en Bogotá su repertorio vivo de porros, gaitas y cumbias. Terminó el periplo cuando los músicos se cansaron del frío bogotano y regresaron a Cartagena, acompañados del hijo y la esposa de Lucho, dejándolo solo y marcando el fin de la “Orquesta del Caribe”.

Esto, ni más ni menos que la salida de sus veteranos músicos costeños (negros muchos de ellos), constituyó una transición importante para Bermúdez. De ahora en adelante reclutaría músicos del interior (de apariencia más “blanca”, de extracción social más elevada, con entrenamiento formal en música clásica y del interior) y buscaría horizontes internacionales. Y se acabó su matrimonio con Leda Montes, una mujer de su pueblo.

Ya de su cuenta en Bogotá, Bermúdez trabajó en las emisoras capitalinas, y en 1944, en los estudios de la Radio Nacional, conoció a Matilde Díaz, quien se convertiría en su cantante estrella y segunda esposa (Fig. 5.1). Nacida en 1924 en un pequeño pueblo del departamento del Tolima, Díaz aprendió a cantar y tocar bambucos y pasillos en el ambiente familiar, y asimismo creció escuchando tangos y rancheras. Por vez primera escucho algo “alegre, parecido a la música costeña, en las rumbas criollas de Emilio Sierra”, pero cuando su familia se trasladó a Bogotá para que ella y su hermana tuvieran una oportunidad como “Las Hermanas Díaz”, se colocó bajo la tutela de Emilio Murillo, el famoso exponente del bambuco. Sólo cantó pasillos y bambucos dentro de la programación radial que el maestro Murillo arreglaba: “Nunca permitió que aprendiera otra cosa, nos decía: ‘Ustedes nunca cantarán música extranjera, ni boleros ni nada, sólo música colombiana’, y le creíamos, pero murió en 1942 y ahí mismo llegó Lucho Bermúdez”. De modo que, para Murillo, la música costeña era “extranjera”. Después del matrimonio de su hermana, Díaz conoció a Lucho mientras trabajaba en la Radio Nacional; cantó con su orquesta varias veces en el club nocturno El Metropolitan, antes de vincularse de tiempo completo en 1945. Se casaron poco tiempo después (entrevista con Matilde Díaz; ver también las fuentes



5.1 Lucho Bermúdez (extrema derecha al fondo) y su orquesta (Cortesía de *El Espectador*).

citadas en el capítulo 4 para la biografía de Lucho Bermúdez, especialmente Arteaga, 1991, y Portaccio, 1997: 61).

En 1946 Lucho y Matilde hicieron un viaje importante a Buenos Aires para grabar con la RCA Víctor. Una vez más, Lucho tuvo que interpretar su música por fuera del contexto de su orquesta costeña, esta vez con músicos argentinos, que asumieron la música costeña con entusiasmo, como Eduardo Armani y Eugenio Nobile. A su regreso, se unieron a la “Orquesta Ritmo”, dirigida por el saxofonista Alex Tovar, grupo de planta del Hotel Granada, el principal sitio nocturno de Bogotá; este grupo, a partir de 1947 comenzó a presentarse como la “Orquesta de Lucho Bermúdez”, y sus principales integrantes eran del interior.

Alex Tovar había sido solista con la Orquesta Sinfónica de Berlín, y cuando conoció a Bermúdez en 1946 tocaba con el grupo de

Efraín Orozco. Para ilustrar tanto sus capacidades como los gustos musicales cambiantes de aquellos tiempos, es interesante mirar la gestación de *Pachito Eche*, su clamoroso suceso de 1948 dedicado a Francisco Echeverri, gerente del Hotel Granada, que fue uno de los primeros éxitos internacionales de Discos Tropical de Barranquilla (luego fue grabado por Pérez Prado, el rey del mambo, cantando el cubano Benny Moré). Primero Tovar lo arregló como bambuco, friamente recibido por la clientela del hotel, y luego como unailable son paisa. El reinado del bambuco llegaba a su fin y en toda Colombia las *jazz band* o bien lo “recalentaban” o simplemente lo reemplazaban por rumbas, guarachas y porros (19).

Otro saxofonista que se unió a Tovar y Bermúdez fue Gabriel Uribe, hijo de uno de los hermanos Uribe que había grabado bambucos en 1910 con Emilio Murillo; finalmente, Bermúdez contrató al bajista Luis Uribe Bueno (20) cuya especialidad eran bambucos y pasillos ganando cuatro concursos nacionales entre 1948 y 1952. Igualmente, tocaba con las *jazz band* bogotanas y fue una figura importante en la nueva orquesta de Lucho, llegando a dirigirla en ocasiones, hasta cuando se fue, en 1952.

Con semejantes músicos en su orquesta, en 1948 Lucho se dirigió a Medellín, contratado por La Voz de Antioquia y el Hotel Nutibara, la emisora y el sitio de entretenimiento nocturno más importantes de la ciudad. Bermúdez ahora tenía un grupo integrado principalmente por músicos del interior, con entrenamiento formal en bambucos y pasillos. Asimismo, tenía un éxito de locura.

Otros músicos costeños importantes residentes en Bogotá eran el trompetista Antonio María Peñalosa y el compositor y cantante José Barros, ambos mencionados en el capítulo anterior. Peñalosa, quien durante la década del 50 se convertiría en un arreglista importante, llegó a Bogotá en 1940, aproximadamente, y consiguió trabajo con la orquesta de planta de la Emisora Nueva Granada, donde también estaban Alex Tovar y Gabriel Uribe. Aunque, a diferencia de Bermúdez, en Bogotá no dirigía una orquesta propia, de todos modos se encontraba integrado en contextos musicales defi-

nidos por gente como Tovar, Uribe y Francisco Cristancho, director de la "Orquesta Nueva Granada", miembro de la estudiantina clásica de Morales Pino y compositor del famoso bambuco *Bochica*.

Otro que se dirigió al interior del país en busca de fama y fortuna fue José Barros (Fig. 5.2), compositor y cantante nacido en 1915 en El Banco, cerca de Mompo en la región costeña. Luego de cumplir un papel importante en las primeras grabaciones de Discos Fuentes, llegó a Bogotá a mediados de los años 40 y cantó con varias orquestas, aprendiendo música con Luis Uribe Bueno, el bajista de Lucho Bermúdez. Por otra parte, suscribió con Jaime Glottman, agente de la RCA Víctor, un contrato para grabar sus propios números; su clásico *El gallo tuerto* fue grabado por primera vez con la "Orquesta Garavito" vocalizando el propio Barros, y luego fue grabado por muchos más. Barros también trabajó en Medellín grabando números inmortales, como *Momposina* y *La Piragua*, la más famosa de sus creaciones (21). Al igual que lo sucedido con Bermúdez, otros músicos costeños como Barros y Peñalosa interactuaron con muchos músicos



5.2 José Barros (centro al frente) cuando dirigía a Los Trovadores de Barú (Cortesía de *El Espectador*).

del interior, a veces eran los mismos, aprendiendo de ellos y también propiciándoles oportunidades.

Pero la penetración de la música costeña no estuvo circunscrita a los formatos de orquesta. Por ejemplo, el "Trío Los Romanceros" dejó a Barranquilla en 1945 buscando mejores oportunidades; abordaron un vapor fluvial y como todos tenían música tanto viva, como grabada para el entretenimiento a bordo, tocaron para efectos de alimentación y propinas, llegando a Medellín, donde encontraron trabajo en La Voz de Antioquia. Rememorando esos tiempos uno de los integrantes del trío, Alberto González, subrayaba que no existían expresiones de música costeña: "Era algo tan puro como lo muestra esta foto (exhibe una fotografía suya cantando con una estudiantina), hasta nos ponían ponchos y nos daban bambucos y pasillos para cantar". La principal fortaleza del trío era el bolero, pero también tocaban porros y otros aires costeños, y González de vez en cuando cantaba con una orquesta. Se presentaban en emisoras, clubes sociales y fiestas privadas de familias de clase media y elitistas (incluyendo la del Presidente Mariano Ospina Pérez); otra fuente de ingresos eran las serenatas. Todo esto da una idea del eclecticismo imperante en la escena musical: aunque su fuerte era el bolero, estos laboriosos guitarristas tocaban de todo y para todos.

Ciertamente, la radio era un medio vital para la difusión de la música costeña; como se muestra en el último capítulo, las emisoras del interior les pisaban los talones a las pioneras de Barranquilla. En los años 30 la programación de estas emisoras era muy semejante a la de sus congéneres costeñas: discos y orquestas en vivo que interpretan *foxtrot*, pasillos, bambucos, boleros y otros aires cubanos, con una generosa medida de canciones mexicanas y tangos argentinos; y el material grabado era filtrado por la industria fonográfica internacional y latinoamericana, con sede principal en Nueva York. Como lo demuestran los testimonios anteriormente mencionados, este cuadro se mantuvo durante la década del 40; sin embargo, los músicos costeños estaban tocando en las emisoras de Medellín y Bogotá y estaban llegando las pastas de Dis-

cos Fuentes y Discos Tropical, aunque parece ser que esto comenzó a darse hacia finales de la década, cuando la prensa bogotana registró los primeros avisos para sus productos (22).

Los programas especiales dedicados a la música costeña fueron un punto de apoyo importante en su difusión. En 1942, Enrique Ariza; estudiante de derecho, y Pascual del Vecchio, migrantes costeños en Bogotá, dieron origen a "La Hora Costeña" en La Voz de la Víctor (23); inicialmente fue un espacio de media hora los domingos y pronto se amplió con discos y música en vivo de estrellas como Lucho Bermúdez, Matilde Díaz y Carmencita Pernet, y estuvo en el aire hasta bien entrada la década del 50 (24). Mientras tanto, en 1949, la Emisora Claridad de Medellín inició su propia "Hora Costeña" los domingos por la mañana, presentada por el locutor costeño Eduardo Villa Alba, quien recibía las pastas fonográficas directamente de Discos Fuentes (este programa seguía vigente en 1995 en La Voz de las Américas).

En estos programas también se difundían los trabajos de aquellos músicos costeños que no se presentaban en vivo en el interior. Por ejemplo, Pacho Galán rara vez salía de Barranquilla, aunque sus discos estaban a disposición de las emisoras (25); otra figura importante era Guillermo Buitrago, quien murió en 1949 luego de una carrera meteórica que sólo duró unos pocos años. Su música vallenata en guitarra se hizo popular en Medellín hacia finales de los años 40 y comienzos de los 50, al igual que la de su contemporáneo, Julio Bovea, quien también se presentó en vivo en Bogotá y Medellín, incluyendo los clubes elitistas (26).

Durante la década del 40 la música de acordeón era algo relativamente escasa en el interior, si bien es cierto que hacia finales de esta década estaban disponibles los discos de Abel Antonio Villa y José María Peñaranda (27). Curiosamente, uno de los primeros conjuntos de acordeón reconocidos en el interior estuvo conformado por músicos bogotanos: "Julio Torres y sus alegres Vallenatos". Esta agrupación, tocando con una mezcla de acordeón y guitarra, tuvo un gran éxito en 1950 con un merengue llamado *Los Camarones*,

grabado por Discos Vergara, nuevo sello discográfico de origen bogotano. Aunque su canción se refería a temas de mar y arena, Torres mismo nunca había estado en la región costeña: poco después de su éxito estuvo en Cartagena y ¡se ahogó en el mar! (*Semana*, 30 de diciembre de 1950, p. 26; Ponce Vega 1994). Ya fuera por vía de las guitarras de Buitrago y Bovea, o por la combinación de guitarra y acordeón de un conjunto bogotano, lo cierto es que la música vallenata hizo su primer impacto en Bogotá y que todos estos músicos eran de piel clara.

Uno de los primeros acordeonistas costeños en presentarse en vivo en Bogotá fue Fermín Pitre (n. 1910), llevado por el escritor costeño negro Manuel Zapata Olivella, quien había estudiado medicina en la capital y estaba involucrado en los círculos intelectuales y artísticos locales. Pitre se presentó en un contexto "folclórico" de música costeña tradicional y evidentemente "negra" al alternar con los conjuntos de gaita y con un grupo de la comunidad cimarrona del palenque de San Basilio (García Márquez 1981: 599; Quiroz Otero 1982: 114). Por una parte, la música de acordeón podría tener éxito momentáneo combinada con guitarras y en manos de músicos del interior; por la otra, era algo eminentemente folclórico.

Así las cosas, el cuadro general era el de un número creciente de músicos costeños importantes ubicados en Bogotá y Medellín que colaboraban estrechamente con músicos experimentados en los aires del interior y, tal vez, en la música clásica. Además, tanto estos músicos como las emisoras y los sitios nocturnos comenzaban a ensayar la presentación de aires costeños ante un público del interior; el porro era el aire costeño más importante y también se notaba presencia de otros aires relacionados como la gaita, el fandango y el mapalé, sin mayor presencia de la cumbia en este momento. También se presentaban paseos, merengues y sones vallenatos generalmente interpretados con guitarra y, en menor medida, acordeones, y a veces las orquestas ensayaban interpretando uno que otro merengue. De todos modos la música costeña se mezclaba con otros aires: una presentación de Lucho Bermúdez podría contener

porros junto con boleros, pasodobles y jazz. Aunque las grandes orquestas dirigidas por costeños se presentaban más que todo en espacios elitistas, la música costeña misma estaba disponible en forma masiva a través de las emisoras y los discos. Y el sonido de las *big band* participaba en cierta medida de la imagen elitista, mientras que las canciones de Buitrago eran más “populares” en el sentido que se le da a esta palabra en América Latina.

La identidad racial de los costeños era bastante variada. Lucho Bermúdez podría identificarse como un mestizo claro; Barros era más oscuro y podría identificarse como mestizo o *moreno* (eufemismo común para designar a una persona “negra”); y para un bogotano, Peñalosa fácilmente podría considerarse moreno o incluso negro. Esporádicamente aparecían personajes más radicalmente negros: el cantante Luis Carlos “El Negro” Meyer, nacido en Barranquilla en 1920, hijo de una trabajadora del servicio doméstico, y “El Negro” Jack, cantante y percusionista, quien tocaba música cubana y costeña con distintas orquestas y agrupaciones de Barranquilla, Bogotá y Medellín (28). Las orquestas donde tocaban los músicos costeños estaban generalmente integradas por blancos o mestizos de piel clara: Matilde Díaz, Luis Uribe Bueno, Alex Tovar y Gabriel Uribe eran todos blancos, medidos con el rasero colombiano. En sus primeros tiempos la orquesta de Lucho Bermúdez tenía un percusionista negro, Manuel Gómez, pero no tendría un cantante negro hasta mediados de los años 50 (Bobby Ruiz) y 60 (Henry Castro). Las múltiples identificaciones sociales posibles, rasgo típico de los costeños y de la música costeña, tenían lugar dentro de un contexto donde lo blanco mantenía una cierta ambigüedad racial: usualmente lo negro no era algo muy evidente pero su sombra o su posibilidad siempre estaba allí, especialmente en la sección rítmica.

Música costeña: reacción y contrarreacción

REACCIONES TEMPRANAS

Es cierto que la música costeña tuvo éxito en cuanto a penetrar la conciencia del público interiorano, y también lo es que músicos

costeños, como Lucho Bermúdez, tuvieron éxito al conseguir el acceso a los círculos elitistas de entretenimiento; sin embargo, es igualmente cierto que no todas las reacciones fueron favorables y que, incluso, algunas fueron abiertamente hostiles, presentándose cierta controversia alrededor del porro, principal exponente de la música costeña.

Fundada como emisora estatal en 1940, la Radio Nacional se dedicó a promocionar un material “culto” con el objetivo de mejorar las mentes de las masas. Su programación contenía mucha música clásica, noticias, teatro y espacios educativos; sin ser enemiga de la música popular insistía en mantener un alto nivel de calidad en los materiales emitidos. En 1940 *El Tiempo* publicó un artículo sobre la nueva emisora, que decía:

“¿Quiere Ud. escuchar toda clase de música? ¿Orquestas, artistas, estudiantinas? Allí (en la Radio Nacional) hay de todo. Quiere Ud. bailar? Hay varias horas de jazz. Es Ud. un idiota? Busque discos estúpidos y vulgares en otras emisoras. Nuestra gente, nuestra hermosa gente que adora *Tu ya no soplas* (corrido mexicano) y que no va más allá de *Vereda tropical* (bolero mexicano) y *Perfidia* (bolero mexicano) y *El vacilon*, no comprende que en esta emisora hay horas de excelente música de cámara dirigida por el maestro Espinosa, *música brillante*, un maravilloso cuarteto de cuerdas, varias horas de *jazzband*, música tradicional por Alejandro Wills... Porque la misión de una emisora educativa es purificar los gustos del público, ennoblecer los sentidos artísticos y mejorar el juicio a través de programas de alto nivel sobre música, arte, literatura, historia, religión, deportes y ciencia”. (*El Tiempo*, 18 de marzo de 1940, p. 13) (29).

Aunque en la cita anterior no se menciona a la música costeña, es evidente que contrasta la actitud condescendiente hacia los éxitos populares mexicanos con la aceptación explícita del jazz norteamericano y, por supuesto, del bambuco y el pasillo. Se aprecia mucha selectividad en las referencias de clase: tanto élites como todos los demás escuchaban boleros y la música norteamericana

atravesaba fronteras de clase, pero toda la complejidad de la escena musical contenía una lectura ideológica, esto es, desde una particular perspectiva de clase, ligando élites y clase media con música y cine norteamericanos en tanto que la música y el cine mexicanos estaban conectados con “el pueblo”. Para esta época la Radio Nacional no programaba música costeña: el programa de ‘música popular colombiana’ correspondiente al martes por la tarde del 2 de marzo de 1940 solo contenía pasillos, bambucos y una guabina” (*El Tiempo*, 2 de marzo de 1940, p. 2).

Ciertamente 1940 era, por supuesto, una fecha demasiado temprana para un impacto visible de la música costeña, pero en 1961 el boletín de la Radio Nacional consideró oportuna la publicación de una conferencia titulada “El folclor musical de Colombia”, dictada por su autor, Daniel Zamudio, en el Primer Congreso de Música celebrado en Ibagué en enero de 1936. Compositor y musicólogo, Zamudio pensaba que los africanos “vinieron con su música la cual, mezclada con la música española, nos ha proporcionado un producto híbrido y dañino”; en su opinión la rumba pertenece “a la música negra y es una traducción fiel del primitivismo sentimental de los negros africanos” y sostenía “que esta música, que no merece el nombre de tal, es simiesca”. Lamentaba comprobar que “la rumba y sus derivados, porros, sones, boleros, están desplazando nuestros aires autóctonos tradicionales asumiendo el lugar de favoritos en nuestros salones y bailes sociales”, agregando que “aunque esto no tiene mayor importancia desde el punto de vista artístico y estético, no es menos cierto que está teniendo lugar un proceso de purificación que, si resultara demasiado tarde, dará lugar a una *nueva confusión*, teniendo en cuenta que la moda podría destruir lo poco verdaderamente genuino que tenemos”. En cuanto a los negros colombianos serían potencialmente útiles porque “culturalmente hablando, cabe la posibilidad de *desrumbarlos* a pesar del atavismo” ya que, como lo han demostrado los *spirituals*, “la raza negra tiene representantes musicales valiosos en el nivel de los sentimientos elevados” (Zamudio 1961: pt. 1, p. 1; pt. 4, p. 77). En esta diatriba

racista, la música costeña es arrojada en un mismo saco con la música cubana y ambas son clasificadas como extranjeras, negras y una amenaza para la identidad nacional.

Algunos periodistas adoptaron una posición similar. Un artículo titulado “Navidad y nacionalismo” defendía las costumbres antiguas y lamentaba las influencias “extranjeras” que eran tan evidentes en tiempos navideños: “Se han olvidado el pesebre, los villancicos navideños, la música, los regalos navideños y todos los motivos tradicionales. Ahora una explosiva orquesta de sonido africano amenaza unas fiestas de las cuales están ausentes el sentimiento y la simplicidad típica de celebraciones anteriores” (*El Tiempo*, 12 de diciembre de 1940, p. 5). Aquí es posible que el articulista se esté refiriendo a varias clases de música (cubana, mexicana, rumba criolla, tal vez jazz norteamericano), pero lo cierto es que se atribuye carácter de “extranjero” a lo africano, es decir, a lo negro, y esto se contrapone a una pureza tradicional no identificada que se ubica implícitamente en el interior del país.

Utilizando el seudónimo de Trivio, otro escritor trata en forma satírica el tema de la “dulce música del porro”:

“Desde un punto de vista personal, el concierto de una vaca arrastrada por la nariz, con tres canarios, una lata rota golpeada con el palo de una escoba, y un idiota vendiendo alcohol, sería algo más armonioso que las sublimes armonías que se puedan extractar de un grupo musical en trance de proclamarle al mundo que Santa Marta tiene tren, que Cartagena no tiene montañas y esa ‘eeeeeeepa’ y aquella ‘eeeeeeepa’ y aquel ‘daaaaaale compareeee’ y así sucesivamente (30). En una orquesta de porro generalmente solo existen tres tipos de instrumentos: el clarinete, los tambores, y un negro que grita”.

En opinión del articulista ni siquiera se salvaban los bailadores, quienes se movían con la gracia de “una salchicha colgando de una cuerda suponiendo que la cuerda en cuestión estuviera amarrada a la cola del perro que persigue a un gato”; cuando termina la danza

“exhaustas por las contorsiones, los empujones, los saltos mortales, y las carreras locas que ejecutan, las parejas inmediatamente piden repetición” (*El Tiempo*, 23 de octubre de 1943, p. 5). Llama la atención que se identifica la música con lo negro así como la imaginería animal utilizada: se busca proyectar la impresión de falta de medida, falta de control, movimiento corporal excesivo, ruido y emoción (31). Se puede captar algo parecido en una caracterización del currulao de la Costa Pacífica escrita bajo el seudónimo de “H. M. G.”: “Es la manifestación más genuina de la *negrería* del Pacífico. Euforia, locura, exageraciones humanas, llantos y gritos son sus elementos constitutivos” (*El Tiempo*, 4 de noviembre de 1946, p. 5). A propósito el manual de urbanidad y buenas costumbres de Carreño (capítulo 2) recuerda que: “Para complacer a Dios... y ser buenos ciudadanos... debemos dedicar toda nuestra existencia... a establecer en nuestros corazones el imperio gentil de la continencia” (citado por Quintero Rivera 1996: 162). Como dice Quintero Rivera, las buenas maneras fueron fundamentales para establecer la jerarquía de clases y se somatizaron de tal manera que terminaron adhiriéndose al cuerpo. Las buenas maneras, o su carencia, se podían ver como características naturales cuando la pertenencia de clase tuviera connotaciones raciales.

Esto se clarifica aún más en un artículo de 1944 titulado “Civilización del color”. José Gers sostuvo que “el modernismo requiere esto: que podamos bailar como negros para estar a la moda y en línea con los gustos de los últimos recién llegados”; la cultura mejor recibida “es aquella que tiene el olor ácido de la jungla y el sexo”. Según él:

“Los negros han decidido vengarse de la suerte amarga que llevan sobre sus espaldas... y el ataque está dirigido contra lo que sus antiguos amos consideraban de mayor estimación, contra su arte... Parejas de rubios deben bailar con efusivos movimientos del vientre, brusquedades, contorsiones, saltos y gritos salvajes. El vals de Versalles ha muerto. El bailaror y su pareja tienen que brincar, mover los ojos al tiempo que se eleva una

pierna, mover las caderas en sentido giratorio y obsceno, fruncir el ceño y abrir las piernas como ranas... Mientras tanto los tambores golpean, los caballeros de la orquesta tocan con furia trágica, como si estuvieran sazando la merienda de algún ‘mister’ (amo blanco) en una selva de Oceanía” (*Sábado*, 3 de junio de 1944, p. 13) (32).

Aquí de nuevo, la música costeña es identificada como foránea, negra, desmedida y vulgar, ligada explícitamente a la licencia sexual. Pero es también muy moderna, o más precisamente, parte de las corrientes artísticas modernistas populares en Norteamérica y Europa y que presentaban un componente primitivista (ver Capítulo 1); este modernismo se hacía sentir en Colombia, en parte, a través de la música costeña, sin desconocer la importancia de otras corrientes literarias y artísticas surgidas en la región costeña (ver más adelante). La referencia que hace Gers de Oceanía, extraña en apariencia, se explica en este contexto: en los círculos europeos de arte primitivista Oceanía era una fuente importante de imaginería, y para Gers daba lo mismo una selva en Oceanía que una selva en África.

Haciendo una conexión, poco usual para este tipo de comentarios, entre cultura y política Gers continúa diciendo que “los negros también han intervenido en política a la cual han llevado la beligerancia roja (liberal) de su agresión intrépida. Ellos ocupan puestos en el parlamento y confrontan y se imponen sobre sus antiguos amos”. Gers estaba escribiendo en 1944 durante un período de hegemonía liberal (1930-1946) que había presenciado el lanzamiento del programa reformista de “La Revolución en Marcha” del Presidente Alfonso López Pumarejo (1934-1938), sucediendo a tres décadas de dominio conservador. Tanto la Costa Caribe como la Costa del Pacífico eran por tradición fortines liberales (y la mamá de López era de Valledupar), y es posible que todo esto desatara la imaginación de Gers; de evidentes tendencias conservadoras, Gers hizo un paquete donde conectó el derrocamiento de las jerarquías políticas tradicionales, la subversión cultural y la decadencia moral, todo esto simbolizado por la negritud y la música costeña.

La controversia siguió en 1947 con un intercambio epistolar en *Semana*, semanario nacional con sede en Bogotá, originada por una carta enviada desde Medellín por Fabio Londoño Cárdenas, donde acusaba a la música costeña de tener "ritmos ruidosos y estridentes, manifestaciones del salvajismo y la brutalidad de costeños y caribes, gentes salvajes y atrasadas". En las semanas siguientes escribieron algunos costeños para defender su música (ver más adelante), pero Londoño no modificó su opinión y contestó diciendo que "porros, bundes, paseos (¡qué paseos!), etc., no son música, ni tienen ritmo alguno, son ruidos salvajes y ensordecedores, y no expresan sentimientos, ni tristeza, ni deseos, ni la felicidad (aunque puedan expresar una felicidad orgiástica, sino que, por el contrario, estos aires imitan muy bien la gritería desarrollada en la selva por un grupo de micos, loros o cualquier otra clase de animal salvaje". A la semana siguiente los editores dieron por terminada la discusión con una carta de otro antioqueño: "El porro es, en efecto, una manifestación de cultura, de la cultura que tienen los costeños (no me refiero a Rafael Núñez). Y no seré más explícito por temor a ofender la moral. Con relación a mi paisano (Fabio Londoño), yo yo antioqueño y no comprendo porque insiste en decir que los africanos son negros (diciendo lo obvio)". Rafael Núñez, costeño, era también un héroe político nacional y el articulista no quería confrontarlo de la misma manera que confrontaba a los demás costeños sugiriendo que su cultura era inmoral; pero de ninguna manera era casual el uso espúreo de la imagen africana para reforzar su argumentación central: que el porro era "salvaje" (*Semana*, sección cartas, 15 de noviembre de 1947; 6 de diciembre de 1947; 13 de diciembre de 1947) (34).

Comentando estos debates, un artículo sin firma aparecido en *El Tiempo* (7 de diciembre de 1947, p. 5) subrayaba excesos de parte y parte con un crítico del porro "abiertamente injusto" y con sus defensores dando la impresión de que a Lucho Bermúdez ¡deberían rebautizarlo como Ludwig van Bermúdez! Este articulista admiraba la aguerrida defensa que hacían los costeños de su música

típica y anotaba los éxitos de esta posición en otras latitudes, pero al mismo tiempo preguntaba: "¿No sería aconsejable civilizarla un poco, aligerar todo lo que evidentemente la hace dolorosa para oídos no acostumbrados?". Recomendaba a los compositores que limitaran su inspiración a la música y se olvidaran de las letras teniendo en cuenta que en este aspecto se habían cometido "excesos realmente inadmisibles": citaba unas canciones que se referían al cerdo y al sabor de las chuletas agregando que "cualquiera puede admitir que en un sitio elegante estas cosas no pueden decirse y mucho menos cantarse". Aquí nuevamente se refieren al porro como algo crudo y vulgar, y asociado con animales.

Agustín Nieto Caballero escribió un artículo extenso sobre la danza moderna que, en su opinión, carecía de propiedad y decoro; en este artículo presentó una larga descripción de gente que estaba "gesticulando" y dando lugar a "contorsiones raras" más parecidas a "un ataque de epilepsia" que a cualquier otra cosa, insistiendo en que cuando se está bailando de esta manera "no es necesario, e incluso podría ser inconveniente, tener la mente sana". Esto podría verse, en cierto sentido, simplemente como el caso, no muy raro por cierto, de un conservador rígido y anticuado en plan de sarcasmo frente a estilos nuevos que le parecen ridículos; sin embargo, hizo interesantes conexiones entre lo negro y las danzas "modernas": el mambo, por ejemplo, popularizado por entonces por el cubano Dámaso Pérez Prado, según un "etnólogo erudito" amigo suyo provenía de una danza guerrera en Mozambique. Nieto hablaba de "la locura de las danzas africanas" y vinculaba tanto el merengue como el fandango con los ritmos llegados del África "con esa cadencia extraña y soporífera que sólo el negro posee"; y en su especulación dijo que "las danzas debían ser algo así como fiestas en el Congo". Finalmente, recordaba cómo, cuando una amiga le contó que estas danzas eran el "verdadero folclore" y que todo lo demás era "extranjero", "un negrito" que escuchó el comentario "mostró sus dientes en una amplia sonrisa de satisfacción, sin duda porque se dio cuenta de cómo el África lejana se había hecho nuestra con

tanta intimidad" (*El Tiempo*, 16 de noviembre de 1952). Fue para esta época que Miguel Ángel Builes, un arzobispo antioqueño, condenó el mambo como pecado mortal y agregó que "el porro, la rumba, la americana (?) y otras danzas eran malvadas por la gran amenaza de echado que contienen" (citado por Betancur Álvarez, 1993: 289) (35).

CONTRARREACCIONES

Los comentarios anteriores, satíricos, discriminatorios y con frecuencia racistas, ni fueron suscritos por toda la intelectualidad bogotana, ni pasaron desapercibidos para los intelectuales costeños. Concentrándose en intelectuales costeños como Antonio Bruges Carmona, Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Márquez, Gilard (1986, 1994) sostiene que el progreso de las comunicaciones junto con los crecientes flujos migratorios (internos y externos) generaron una crisis en las concepciones predominantes sobre identidad nacional colombiana, basadas hasta entonces en la presunción de las élites criollas que aseveraba que "Colombia no se hubiera podido distinguir de Europa si no fuera por una dosis suplementaria de identidad agregada en su lucha por la independencia". Ya en el capítulo 2 mostré que, a diferencia de lo que piensa Gilard, las élites no fueron "alérgicas al concepto de mestizaje"; sin embargo, pienso que tiene razón cuando señala que se estaban dando cambios en la identidad estimulados por el "descubrimiento" de que "la Costa Atlántica era una parte integral del mundo Caribe" (Gilard 1986: 41).

Sostiene Gilard que, inicialmente, este hecho incómodo fue admitido apoyado en una especie de *negrismo* literario donde se presentaban imágenes románticas del dolor de los negros, fenómeno ligado a una institución que, por supuesto, estaba en apariencia relegada al pasado: la esclavitud (36). Y aún más, esto se puede apreciar mejor en el contexto del *afrocubanismo* desarrollado en Cuba entre 1920 y 1940, que en sí mismo constituye, en parte, una respuesta al primitivismo estético que por entonces se hizo popular en Europa y los Estados Unidos (Moore, 1997: 3).

Gilard se refiere al "*negrismo* muy convencional" del poeta costeño Jorge Artel, cuya obra mayor, *Tambores en la noche*, fue publicada en 1941 (Prescott 1885 b); por su parte Eduardo Carranza, un bien conocido poeta de los años 30 y 40 interesado en ligar lo vernáculo con su trabajo, escribió sobre Artel: "Artel lleva la voz cantante de la raza oscura que, en las costas de nuestros mares, en la dramática soledad de las selvas, y en los valles de nuestros inmensos y misteriosos ríos, sueña y sufre, ama y trabaja, contribuyendo con su sangre oscura a la integración completa de nuestra nacionalidad" (Carranza, 1944). En los poemas de Artel hay frecuentes referencias a la música y el baile, y Carranza comenta que en ese "tórrido mundo" las mulatas bailan "mientras que en las sombras tocan los tambores y acordeones y se desliza el dolor resignado, manso, de la raza sombreada". Otro comentarista de la integración, menos optimista, fue José Camacho Carreño, para quien los elementos africanos y españoles en la obra de Artel, y en el poeta mismo, no están fusionados sino simplemente yuxtapuestos y fácilmente separables; para Camacho Carreño lo africano era erotismo, lascivia y la herencia melancólica de la esclavitud y, por contraste, los elementos españoles eran limpios y armoniosos (*El Tiempo*, 4 de marzo de 1940, p. 4). Y en tanto que los comentaristas actuales pueden ver la poesía de Artel como "una temprana excepción a la tendencia hacia lo blanco asumida en Colombia por muchos negros" (Friedemann, 1984: 533), en Bogotá algunos intelectuales contemporáneos claramente asumieron una postura más paternalista que, sin embargo, en ocasiones daba lugar, dentro de los conceptos sobre identidad nacional colombiana, a una integración positiva de elementos negros asumidos con romanticismo.

Para Gilard, cuando se trataba de música los intelectuales bogotanos eran menos entusiastas y en su apoyo cita la ya mencionada contribución de José Gers; sin embargo, existieron respuestas más mesuradas: Gilard (1986: 44) menciona a dos intelectuales bogotanos que adoptaron una postura más abierta frente a la música costeña, y si bien es cierto que no hizo un estudio detenido de sus

textos en el poco espacio de su ensayo, en estos escritos se justifica un escrutinio de mayor amplitud. Uno de ellos era Enrique Pérez Arbelaez, geógrafo, botánico y sacerdote que, en la revista mensual de *El Tiempo*, hizo una descripción de la cultura y la gente del departamento del Magdalena, donde tenía una casa que visitaba con frecuencia. En su opinión se trataba de una zona aislada con “una población musical, feliz y descomplicada que tiene su propia literatura (tradiciones orales, cuentos, poesía, música)... y que merece un amplio reconocimiento porque revela una mentalidad particular y porque sus formas están enraizadas en las inmensas profundidades de nuestra nacionalidad”. Admiraba la sinceridad del costeño “que no conoce la mentira y que no adopta posturas de solemnidad, reserva o falsa circunspección”; esto convirtió a los costeños en “el único grupo colombiano en el cual, desde la niñez, sopla la *naturalidad por todas partes*” (Pérez Arbeláez 1945: 378; Pérez Arbeláez, 1952). Esta idea de una sinceridad natural, descomplicada, sigue siendo un elemento importante en las percepciones que se tienen de la región costeña, provengan de costeños o de los otros, especialmente teniendo en cuenta el contraste con las mesetas del interior, donde la naturaleza (vista como la “verdad”) esta cubierta por capas de manierismo y artificio, de la misma manera que se dice que el cuerpo necesita cubrirse de capas de ropa para protegerse del frío.

El segundo defensor “cachaco” de la cultura costeña, según Gilard, era Octavio Quiñónez Pardo quien, escribiendo para la misma revista, subrayaba que, debido a diferencias temperamentales, “el porro tiene más rivales que promotores en las tierras románticas del altiplano”. Los costeños tienen “la felicidad sensual de la rumba” que introducen en todo: “al igual que el porro, la cumbia costeña toma posesión de la sangre de sus músicos y haciéndola efervescente ilumina la vida con ofertas de placer”; por contraste “los bambucos y torbellinos del altiplano toman posesión del corazón y, al hacerlo, embellecen el paisaje melancólico de nuestra existencia”. La música costeña tenía una marcada influencia “afro-antillana” y estaba llena de sensualidad: “la cumbia muerde la carne

con la pasión de una mujer inflamada por el deseo, la cumbia es deseo convertido en llamas”; y, en su opinión, no se debía escribir diatribas contra el porro sino intentar comprenderlo. Sin embargo, esto implicaba una simpatía reflexiva pero no emotiva: se trataba de “contemplar desde lo alto ésta gozosa manifestación de las emociones de otro” (Quiñónez Pardo, 1948: 83, 85). Es interesante destacar que estos comentaristas casi no mencionan a la negritud para centrar su análisis en características como naturalidad, felicidad, sensualidad y placer sexual. Se trata de cualidades que son parte de la identidad colombiana, eso sí, sólo para “contemplarlas desde arriba”; con todo y su complacencia con la lascivia de la cumbia, Quiñónez Pardo no hubiera podido recomendar públicamente que la practicasen todos los buenos ciudadanos de Colombia.

En aquellos años se alzaron otras voces por la misma causa. La revista *Semana*, por ejemplo, en 1949 publicó un número con Lucho Bermúdez en la portada; y en un extenso artículo dedicado principalmente a Bermúdez que explica ciertos aspectos de la música costeña, subraya que el porro es “el más popular de los aires festivos colombianos en este momento”, y nadie niega su alegría aunque “muchos habitantes del interior sostienen que es el más ruidoso y el más vulgar”. De acuerdo con este ensayo, su victoria sobre el bambuco y los demás aires del interior se debe a su trasfondo sensual, a que el público experimentaba un deseo *snobista* de nuevos ritmos, a los arreglos orquestales (ausentes en el bambuco), a la presencia de una colonia costeña en el interior y a la falta de compositores vivos de bambuco. Finalizaba formulando la esperanza de que “los aires característicos de las diferentes regiones colombianas puedan lograr algo así como una síntesis musical en un futuro no distante”; para tener aceptación amplia ciertos aires musicales debían ser “nacionalizados” (*Semana*, 1 de enero de 1949: 24-27; *Semana*, 3 de mayo de 1949: 72-76).

Semana también publicó un artículo de Julio Torres, líder del grupo vallenato del interior que había triunfado con *Los Camarones*; la música, según este trabajo, era “uno de los medios utilizados para

expresar el sentimiento nacional” y más aún: “desconocer la importancia de la música popular... es un absurdo bien grande. Otro error sociológico es exaltar la llamada música clásica como adecuada para el pueblo y para las minorías cultivadas. La música de arte no excluye forzosamente a la música popular y viceversa” (*Semana*, 30 de diciembre de 1950, citada por Ponce Vega 1994). En estos textos el negro brilla por su ausencia y la única alusión al erotismo es la idea de que la música costeña tiene un “trasfondo sensual”, se insiste en su contenido de “felicidad” y, no obstante, se sugiere que su “nacionalización” implica un proceso de sofisticación.

Con frecuencia la defensa de la música regional ha estado a cargo de los mismos costeños. Las páginas del correo de los lectores de *Semana* registran reacciones contra el ya mencionado ensayo de Fabio Londoño Cárdenas, que muestran indignación contra las indirectas del antioqueño que esconden la creencia de que “Medellín es la única ciudad colombiana que merece el título de civilizada”. Otros invitaron a Londoño a visitar la región costeña donde, según una carta, el ministro del Trabajo, también antioqueño, recientemente había bailado porro en el Club Cartagena. Otra carta defendía al porro como la “expresión auténtica de la euforia de un pueblo saludable y optimista” (*Semana*, sección correo, 15 de noviembre de 1947; 6 de diciembre de 1947; 13 de diciembre de 1947).

Sin salirse necesariamente de esas caracterizaciones negativas tan criticadas, algunos intelectuales costeños recogieron el guante y, en cierto sentido, sus declaraciones reflejaron el modernismo primitivista que en décadas precedentes había triunfado en Norteamérica, Europa y algunos países latinoamericanos (Barkan, 1995; Franco, 1967; Honour, 1989; Kuper, 1988; Rhodes, 1994; Torgovnick, 1990). Y sin ser necesariamente explícitos sobre lo negro, defendieron la cultura costeña percibiéndola como natural, espontánea, sensual y telúrica.

Antonio Bruges Carmona (1911-1956), abogado, periodista y político de Santa Ana, departamento del Magdalena, publicó en *El Tiempo* y *Sábado* una serie de artículos que consistían en descripcio-

nes caprichosas de personajes, aires musicales y ocurrencias propias de la región costeña. En 1943 describió cómo el porro surgió de la música tradicional costeña: “Teniendo en cuenta que el porro era de la misma familia que la cumbia, bajo las noches calientes y brillantes en que se bailaba la cumbia apareció el hijo menor en el círculo de bailadores iluminado por la locura, incorporando nuevos ritmos en los regocijos monótonos de la cumbia... El círculo de la cumbia se volvió menos azaroso y más organizado, con felicidad más ordenada... el porro se apropió de las festividades y finalmente fue más allá de lo que habían ido sus predecesores, convirtiéndose no en costeño sino en colombiano”. El porro había logrado tanto éxito porque atrapó una gran variedad de influencias manteniéndose, al mismo tiempo, como colombiano; desde la sexualidad, era “el canto del hombre costeño liberado que muestra para el observador una jactanciosa demostración de alegría dionisiaca de cara a la vida”. El porro “exalta la felicidad y se ríe de quienes no saben divertirse” (Bruges Carmona, 1943); y otra descripción de este aire habla del “percusionista y su música lasciva y mulata” que “expresa la felicidad vital del pueblo que la produce” (Bruges Carmona, 1945).

En un artículo posterior que describe la suerte de los franceses que se aventuraban por la región costeña, Bruges Carmona se concentra en uno de ellos que se quedó a vivir en forma permanente: “La selva, con sus tentáculos invisibles, lo atrajo pedazo por pedazo... Aprendió los aires musicales del Sinú y, al son de los tambores nativos, disfrutó la ternura de una hermosa mulata... Entonces se emborrachó con el licor fermentado y sabroso del entorno tropical” (Bruges Carmona, 1949).

Siendo generalmente positivas con la música costeña, estas descripciones también están llenas de imágenes de la región y cultura costeñas como algo seductoramente alegre, sensual y sexual. En sus artículos sobre la cultura costeña, que, como subraya Gilard (1986, 1994), tienden hacia lo folclórico y pintoresco, Bruges Carmona no era agresivo y ni siquiera defensivo. Sólo adoptó una

postura abiertamente defensiva en una ocasión, en 1946 con motivo del Concurso Nacional de Música, cuando protestó porque la música costeña había sido excluida por un jurado que "admite como música nacional solamente al bambuco, a la guabina y a otros aires del interior de la República, excluyendo a los del Litoral Atlántico, a los cuales se atribuyen influencias antillanas y negroides" (Bruges Carmona, 1946).

Siendo negro, Manuel Zapata Olivella ha incursionado en la defensa tanto del negro en general como de la región costeña. Con mayor sentido del activismo que Bruges Carmona, llevó músicos costeños a Bogotá, hizo muchas investigaciones de cultura costeña tradicional y escribió muchas novelas, la primera de ellas publicada en 1947. No es éste el lugar para revisar la extensa obra de Zapata Olivella, ficción y no, sino para destacar algunas de sus tendencias básicas. Por una parte, Zapata Olivella ha sido muy influyente en lo que se refiere a llamar la atención sobre los negros y su cultura, y sobre el problema del racismo en Colombia. Por otra parte, sus trabajos presentan una conexión con el mestizaje como base para una identidad única colombiana, un mestizaje idealmente indiferenciado por jerarquías ancestrales, de color o de tradiciones culturales. Otro elemento importante ha sido su tratamiento de la cultura negra, y costeña, dentro del contexto del "folclor" (o a veces en términos de lo que después se llamó realismo mágico, como se aprecia en sus novelas); así, en sus tempranas presentaciones de música costeña en círculos bogotanos explícitamente se identificaba esta música como pura y folclórica, yuxtaponiendo y entretejiendo imágenes de cultura costeña, negritud, música y tradicionalismo para la intelectualidad del interior. Posteriormente creó la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas como espacio para el estudio de la cultura negra; su ideal de una forma democrática del mestizaje contrastaba con la inclusión de lo negro de una manera que, para la gente del interior, tiende a reforzar la imagen de alteridad que lo envuelve (37).

Posiblemente, la figura más importante de la resignificación de la región costeña dentro del panorama colombiano es Gabriel García Márquez, aunque sólo lo sea por su éxito internacional. De nuevo, éste no es el lugar para discutir su obra en conjunto que por lo demás ha recibido un tratamiento crítico extenso. En el contexto de mi argumentación su importancia reside en que defendió imágenes de cultura costeña y valoró los primeros números vallenatos que se estaban grabando, entre "más auténticos" mejor. Gilard (1986) sostiene que García Márquez rompió con el estrecho círculo donde se había confinado Zapata Olivella para abrazar la efervescencia de la moderna cultura popular, especialmente en sus formas costeña y caribe, e interesarse menos en defender tradición y pureza cultural. Esto es evidente, sin ninguna duda, en su periodismo inicial cuando en 1951 abrazó la nueva moda del mambo y se burló de los llamados absurdos para que excomulgaran a Dámaso Pérez Prado (García Márquez, 1981: 449, 508, 539). Pero al lado de estos textos estaban otros donde se elogiaba a Zapata Olivella por organizar presentaciones de música costeña en Bogotá, y a lo que percibía como la auténtica música de acordeón. En fecha tan temprana como 1948, en un texto sobre éste instrumento, sostuvo que "el acordeón verdadero, legítimo, es el que ha adquirido ciudadanía nacional entre nosotros en el valle del río Magdalena" (García Márquez, 1981: 66). En ese mismo año captó al poeta Jorge Artel en la fría Bogotá pero con el "secreto musical de la gaita sonando en su cabeza... y el amanecer de Cartagena en una botella"; Artel era un "patriarca negro tomándole el pulso a la fiebre en el vientre de un tambor" y junto a él estaba "una mulata como fruta, hecha de la misma madera que las gaitas, viéndolo envejecer hacia el abismo de la primera pesadilla" (García Márquez, 1981: 94). Aun cuando se trata de una visión de la región costeña que ha sido más influyente, gracias a la pluma de García Márquez, de todos modos consisten en una serie de imágenes (publicadas en el diario cartagenero *El Universal* y, por tanto, dirigidas a un público local) básicamente iguales a las de Bruges Carmona.

En su columna de *El Herald* de Barranquilla, adonde se había mudado a comienzos de la década del 50, García Márquez elogió la “embajada” de “música folclórica del Litoral Atlántico” de Zapata Olivella. Dijo que Fermín Pitre sería capaz de mostrarle a los bogotanos “cómo el vallenato es puro y nuestro y que los ingredientes afrocubanos supuestamente encontrados en él son el producto individual y decepcionante de malos músicos” (García Márquez, 1981: 600, 622). García sugiere, en otras columnas, que entre estos músicos malos estarían Buitrago y Bovea, o al menos algunos de sus discos. Discutiendo cuál era superior entre el vallenato y el bambuco, sostenía que tocaría apreciar “el auténtico vallenato y bambuco, por supuesto, porque Guillermo Buitrago, quien tenía una voz muy bella, dejó unos merengues compuestos por él que eran verdaderamente lamentables” y agregaba que “siempre hay un Bovea que canta bien, pero sin ese sentido poético... de Pacho Rada, Abelito Villa y Rafael Escalona” (García Márquez, 1981: 167). Asimismo, García Márquez incursionó en el pasatiempo favorito de los “autenticadores”, esto es, en la búsqueda del verdadero autor de tal o cual número, refiriéndose en este caso a canciones de Escalona (García Márquez 1981: 506-507; 178-179); de modo que, al menos en sus escritos juveniles, García Márquez suscribió un discurso de autenticidad y degeneración en relación con el vallenato. En este caso, la degeneración no sólo estaba asociada con la comercialización sino con la difusión de esta música en el interior, adonde la región costeña enviaba “embajadas” (como se hace con el extranjero) para mostrarle al público como sonaba “lo verdadero”.

Como fueron publicados en periódicos costeños de circulación local, estos textos tuvieron poco impacto en Medellín y Bogotá; y cuando en 1954 García Márquez se mudó a Bogotá para trabajar en *El Espectador*, no escribió mucho sobre la región costeña. Aparte de un breve texto sobre el carnaval de Barranquilla, que sintetiza la intensidad de las fiestas, sus escritos constituyen ejemplos iniciales del realismo mágico, describiendo una zona aislada de la región costeña concentrándose en brujerías, supersticiones, leyendas y

curanderos tradicionales (García Márquez, 1982, 2: 108, 117, 137, 145, 161) (38). Se tiene la abrumadora impresión de que es una región tropical extraña donde se encuentra suspendida la racionalidad.

García Márquez era parte del llamado Grupo de Barranquilla surgido a finales de la década del 40; hasta cierto punto este grupo de escritores y periodistas debe su reconocimiento a la fama de García Márquez, sin embargo, es indiscutible su importancia por constituir un punto de apoyo para el modernismo literario en Colombia. Formado bajo las orientaciones del novelista barranquillero José Félix Fuenmayor, autor de *Cosme* (1927), y del catalán Ramón Vinyes, director de *Voces* (1917-1920), revista de vanguardia que tuvo corta vida, el grupo incluía a gente como Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio y German Vargas. Zapata Olivella socializaba ocasionalmente con estos escritores y García Márquez se reunía con Rafael Escalona, quien a principios de la década del 50 se convirtió en su compadre (Bacca, 1990, 1991; Bell Lemus, 1981; Gilard, 1991; Williams, 1991). La música no era una preocupación central del grupo pero la cultura y la reflexión sobre la sociedad costeña sí lo eran, y esto fue importante para comprender la manera como los intelectuales del interior percibían a la región costeña. Asumiendo que la culminación de este grupo fue *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, novela definida por su mismo autor como un vallenato de 450 páginas, Raymond L. Williams (1991: 121) la concibe como “la coexistencia de una cultura oral primaria y conservadora basada en la cultura oral triétnica del sector rural costeño y la modernidad progresiva de un grupo de lectores de literatura moderna”. En este sentido, en la literatura regional también había presencia de una tensión entre tradición y modernidad que he considerado como una dimensión crítica para la constitución de una identidad costeña.

Conclusión

La irrupción de la música costeña en el interior del país planteaba ciertos problemas y, al mismo tiempo, abría ciertas posibilidades

de reflexión en torno a las identidades regionales y nacionales de Colombia. Para las élites de Bogotá y Medellín los puntos de orientación cultural estaban localizados en Europa y en sus propias regiones, y estos puntos magnéticos también daban forma a los campos ideológicos de la identidad nacional en su conjunto. Con su negrura subyacente, la cultura costeña estaba presente en estos campos ideológicos y, aunque relativamente marginada por las élites del interior, también era un punto de orientación crucial: podía significar todo el atraso y la irracionalidad, indisciplina e inmoralidad que negaban las cualidades de las otras culturas. Por otra parte, durante los años 30 y 40 Colombia atravesó un período de consolidación nacional y modernización organizada con industrialización y reformas políticas y sociales, la década del 40 y los inicios de la del 50 fueron años de crecimiento económico basados en los altos precios del café. La élite de Barranquilla miraba hacia fuera y era de avanzada en ciertos aspectos; y la cultura costeña también podía significar lo moderno, lo cosmopolita y lo nuevo, siendo ésta una imagen que muchos costeños estaban ansiosos de proyectar. La vanguardia podía, asimismo, implicar un cierto primitivismo, de moda en algunos círculos vanguardistas norteamericanos y europeos y, nuevamente aquí, algunos intelectuales costeños fueron capaces de explotar las formas contradictorias por las cuales el primitivismo proyecta una imagen de modernidad en la región.

En 1948 estalló "La Violencia" y sus intensos conflictos afectaron a todo el país, aunque en el interior presentaron rasgos de ferocidad muy especial; en términos comparativos, la región costeña se presentaba como bastante pacífica y esto contribuyó a reforzar otra lectura posible de la región, la de un lugar donde todavía reinaban valores comunitarios tradicionales. Teniendo en cuenta que mis fuentes casi nunca mencionaban "La Violencia", que afectó al sector rural más que a las grandes ciudades, es muy difícil precisar el papel de ideas como paz y violencia en las relaciones sociales. Podría ocurrir que los ciudadanos estuvieran predispuestos hacia una música "alegre" mientras que a su país lo desgarraba una virtual guerra

civil; lo cierto es que "La Violencia" tenía ciertas expresiones literarias pero es bien difícil detectar su impacto en la música popular (39) y por su lado la música costeña, con su contenido de celebración, ciertamente desconoce este fenómeno. Tal vez la música de carrilera, nacida antes de los peores momentos de "La Violencia", constituya una reflexión parcial sobre el terror y el conflicto que desgarraron el campo colombiano en la década del 50: así lo sugieren su deuda profunda con la ranchera mexicana y el tango argentino, su asociación con estereotipos ligados a las cantinas provincianas del interior y su evidente obsesión con el amor desgraciado, la depresión y la tragedia. Se hace posible, entonces, establecer una conexión entre esta música provinciana del interior y una experiencia directa de violencia, en tanto que la música costeña tal vez refleje un escapismo urbano que se solazaba con el crecimiento económico del período, le daba la espalda al conflicto interno y se proyectaba hacia un mañana brillante con raíces en una moralidad comunitaria y pacífica.

En términos de las lecturas posibles de la música costeña como moderna y/o tradicional, se observa que no existe una oposición simple entre unas élites del interior que ubican a la cultura costeña como atrasada y unas élites costeñas que la definen como moderna. Primero que todo las élites simplemente no se clasifican de esa manera: en el interior existían quienes elogiaban a la cultura costeña y, más importante aún, tanto en música como en literatura ciertos aspectos de la tradición cultural costeña estaban ligados a un proyecto de modernidad cultural. Y así la "música folclórica" de la región costeña podía presentarse ante el público bogotano como "pura" y "auténtica", reforzando una imagen de identidad regional y particularismo costeño tradicional. Al mismo tiempo se podían tejer los fragmentos de unos procesos históricos y culturales mitologizados, dentro de un discurso de liberación frente a las restricciones de una gris racionalidad burocrática o de una moralidad religiosa prohibitiva, o frente a la reputación sombría de Bogotá o la seriedad de la vida de Medellín,

centrada en el trabajo y los negocios. Para utilizar el lenguaje de Daniel Bell, la cultura costeña representaba el modernismo crítico que ha existido en tensión, desde hace mucho tiempo, con la racionalidad y el utilitarismo de la modernidad social (Bell, 1976) solo que, en este caso, ese modernismo cultural estaba construido parcialmente alrededor de elementos de apertura *tradicional* y libertad sexual.

La imagen alegre de la cultura costeña (felicidad, despreocupación, lúdica, ligereza, no-agresividad) puede connotar trivialidad, como lo muestran los extractos de prensa anteriormente citados. Por otra parte, yo argumentaría que las ideas sobre la felicidad están profundamente enraizadas en los conceptos occidentales de modernidad y tradición: ambos están imbuidos de felicidad y tristeza, pesimismo y optimismo. La tradición es algo que puede mirarse como los malos tiempos de antaño, la costumbre como una camisa de fuerza, ignorancia, intolerancia, para ser desplazados por un mañana moderno, nuevo y brillante, una liberación frente a posiciones recalitrantes, autoridades opresivas y violencias arbitrarias. Al mismo tiempo, la tradición puede ser percibida desde una perspectiva romántica como despensa de valores comunitarios sólidos, genuinos, humanos enriquecidos con el sentimiento, la sinceridad y la paz, que están siendo corrompidos por una modernidad vista como combinación de prisiones burocráticas, de imperativos comerciales inhumanos, de la pulida impostura que muestran las apariencias rápidamente cambiantes, y la violencia creciente hacia el género humano y la naturaleza. Dependiendo de la perspectiva individual, la felicidad (entendida ampliamente como estar en paz con el mundo y consigo mismo) puede estar en cualquiera de estas direcciones o en ambas (40).

En este sentido los comentarios sobre la felicidad costeña tienen un significado más profundo: suscitan la posibilidad de un futuro moderno más brillante aflojando el cuello y la corbata de una sociedad tradicional opresiva como sería, para algunos, Bogotá. Y juegan, al mismo tiempo, mirando a la tradición en sentido román-

tico, con una felicidad posible generada por la franqueza, la sinceridad, el pacifismo y el sentido de comunidad.

Aquí cabía perfectamente la música costeña: su cualidad esencial era su alegría, su felicidad. En la forma introducida por Lucho Bermúdez y otros ésta música era moderna no sólo en su orquestación de *jazz band* o *big band*, sino en el hecho de ser una liberación, una ráfaga de viento cálido y sensual en el frío bogotano o en la atmósfera de trabajo obsesivo de Medellín. Por otra parte, Zapata Olivella llevó a Bogotá intérpretes de acordeón procedentes de Valledupar y cantantes negros del Palenque de San Basilio, representantes de una "tradición" ancestral; no es casual que mientras los músicos de la "moderna" *jazz band* eran jóvenes, los portadores de la "tradición" de Zapata Olivella eran de más edad. Asimismo, con "La Violencia" la imagen pacífica de la región costeña estuvo ligada a valores comunitarios tradicionales. Sin embargo la música, y especialmente la música popular alegre, podía percibirse como algo simplemente trivial y su felicidad como el empaque pomposo y efímero de la moda moderna: por esta razón las élites políticas e intelectuales costeñas, en la mayoría de los casos, no se interesaron por la música costeña como tema de interés público, por mucho que García Márquez y Zapata Olivella hablaran y escribieran sobre el tema.

En pocas palabras la música costeña admitía diferentes lecturas. Su poder descansaba en su ambivalencia, en las múltiples posibilidades que abría para la rearticulación ideológica mediando ambivalentemente entre los conceptos de tradición y modernidad. Se trata de algo evidente en sí mismo como lo muestran Pacini Hernández (1995) para la bachata, y Austerlitz (1995) para el merengue, quienes atribuyen gran parte de la popularidad de estos ritmos precisamente al puente que construyen entre el mundo tradicional y el moderno. De todos modos es importante captar la construcción ideológica de los conceptos de tradición y modernidad, la ambivalencia inherente en cada uno de ellos y la manera dinámica como se definen. La tradición no es algo que simplemen-

te “está allí”, estáticamente, sino que se recrea constantemente en oposición a la modernidad: “este es el ‘progreso’ por el cual vivimos, un progreso que en forma constante debe inflar, exagerar y crear ‘lo viejo’ como parte de la introducción de ‘lo nuevo’ ” (Wagner, 1981: 67). Esto hace más complejo el papel mediador de la música.

La ambivalencia de la música costeña mostró su especial fortaleza en un ámbito distinto pero relacionado, el de la tensión entre homogeneidad y heterogeneidad dentro de la identidad nacional. Si el progreso orientado hacia la modernidad también significaba homogeneización nacional, entonces la tradición significaba heterogeneidad, sólo que, como ya he argumentado, siempre había que controlar la homogeneidad para evitar que se disolvieran las jerarquías de clase, raza y región (para no mencionar género). En Colombia se ha percibido constantemente la identidad nacional en términos de hibridismo y mestizaje, de manera que siempre fue aguda la tensión entre mismidad y diferencia y sobre ella funcionaba la música costeña.

Este proceso tenía lugar apoyado en el papel desempeñado por el elemento negro en la música costeña y la identidad nacional. Evidentemente era parte de la música, ya fuera por la presencia, que a veces era ocasional, de cantantes, percusionistas y guitarristas negros, o por las características de africanidad en la música y sus danzas respectivas. Pero se trataba de una presencia ambivalente y negociable: no siempre se mencionaba al África en relación con la música; gran parte de los músicos no eran negros y sus carreras musicales estaban ligadas a la música clásica y a los aires del interior. Como ya he mostrado, muchos músicos costeños se conectaron estrechamente con músicos blancos del interior; y en este sentido, y por medio de las orquestaciones, se dio un proceso de blanqueamiento de la música costeña urbana y comercial, perceptible en comparación con aires rurales o con otros aires urbanos costeños.

Sin embargo, la presencia posible del negro era muy importante de tal manera que el blanqueamiento no consistía en borrar to-

das sus huellas de la música entendida como práctica social y forma cultural. La negritud podía representar primitivismo, indisciplina moral y falta de valores civilizados, pero también felicidad y despreocupación (Wade, 1993 a: 245-250); asimismo se daban posibles connotaciones de potencia sexual y libertad frente a las estrictas ataduras de una moral sexual piadosa. Más adelante me propongo explorar este tema con más detalle, en el contexto de una breve mirada a las cambiantes relaciones de género apoyada en la tradición oral; no obstante, ya he mostrado las evidentes asociaciones sexuales contenidas en esta música y provenientes de observadores costeños y del interior. Amenazando la moralidad piadosa, una sexualidad más “liberada” era considerada más moderna, especialmente por los más jóvenes, así como el eventual primitivismo de la sexualidad negra era susceptible, paradójicamente, de ser leído como práctica moderna (41).

Un tercer aspecto de la ambivalencia de la música costeña es la tensión entre lo nacional y lo transnacional. Para Colombia este período fue importante por el desarrollo de las comunicaciones (radio, carreteras, aerolíneas). En las formulaciones de Anderson sobre el nacionalismo, las comunicaciones avanzadas propician la construcción de identidad nacional permitiendo que una cultura común sea concebida, practicada y transmitida nacionalmente; sin embargo, las comunicaciones no están circunscritas dentro de fronteras nacionales y pueden amenazar la unidad nacional al estimular identificaciones transnacionales. Las múltiples y variadas influencias “extranjeras” que en Colombia gravitan alrededor de la economía y la música popular han penetrado en términos geográficos y sociales, siendo valoradas como modernas y progresivas y, al mismo tiempo, estimulando la afirmación de sentimientos nacionalistas. Las mismas tecnologías de comunicación abrieron la puerta para que una música regional se volviera más nacional; por demás, como ya he mostrado, a veces la música costeña era calificada de “extranjera”, generalmente africana o antillana, o necesitaba de “embajadas” para su promoción. Algunos comentaristas, en sus obser-

vaciones denigrantes, creían firmemente que la respuesta adecuada era la exclusión; por otra parte, los artículos citados de *Semana* asumieron una clara posición defensiva referida a la música costeña, favoreciendo la “nacionalización” de la música regional o sencillamente apoyando la música popular como expresión válida del sentimiento nacional. Los intelectuales costeños adoptaron una posición ambigua: defendieron a la cultura y música costeñas como expresiones legítimas de identidad nacional, pero también marcaron su diferencia como cultura regional específica (y hasta superior). En pocas palabras, dependiendo del proyecto ideológico respectivo, la música costeña admitía considerarse como extranjera, nacionalizable, nacional o regional.

Así las cosas, existía una constante tensión entre homogeneidad y heterogeneidad, entre mismidad y diferencia, constituidas nacional e internacionalmente (aunque estos dos marcos no estaban claramente diferenciados, por ejemplo, porque algunos elementos de la cultura nacional parecían “extranjeros”). Los distintos individuos asumieron distintas posturas para resolver esta tensión, pero, en mi opinión, buena parte del éxito de la música costeña radicaba en el potencial ambivalente que permitía lecturas distintas y contradictorias: negra, blanca y mixta; tradicional y moderna; regional y nacional.

LA EDAD DE ORO DE LA MÚSICA COSTEÑA, Y DESPUÉS...

La edad de oro de la música costeña corresponde a la década del 50 y gran parte de la del 60; era competitiva al lado de los grandes estilos latinos de nivel internacional (mambo, guaracha, bolero, tango, rancheras) que mantuvieron su importancia en la escena musical colombiana. Músicos como Lucho Bermúdez fueron estrellas internacionales y la música costeña se convirtió en el estilo colombiano, sobre todo como músicaailable.

Estos años también presenciaron el despegue de la industria fonográfica nacional. A las iniciativas tempranas de Antonio Fuentes (Fig. 6.1) en Cartagena y Emilio Fortou en Barranquilla siguieron otras compañías disqueras, algunas en Barranquilla, un par en Bogotá y la mayoría en Medellín. Vinculada anteriormente con el tango y la ranchera, la capital de Antioquia se convirtió en la capital de la música costeña; y la dinámica que lo explica era económica: Medellín era uno de los centros industriales y comerciales más importantes del país. Además, estaban involucradas cuestiones de identidad: los paisas estaban orgullosos de su habilidad comercial, de su ingenio industrial y de su eficiencia; la frase *al ritmo paisa* significa un ritmo rápido, eficiente y empresarial. Estaba de por medio la reputación además del dinero: si los negocios eran buenos, ahí tenían que estar los paisas.



6.1 Antonio Fuentes (en el extremo derecho) con colegas
(Cortesía de Discos Fuentes).

Desde finales de la década del 60 en adelante se observan ciertos cambios en el mundo de la música costeña. Comenzaron a aparecer agrupaciones de músicos antioqueños y de otras regiones del interior (Cali, por ejemplo) que hacían sus propias versiones de música costeña; los grupos se hicieron más pequeños, los ritmos se hicieron más simples y se introdujeron instrumentos eléctricos (teclados y guitarras). Algunos grupos costeños adoptaron estos cambios y otros no, pero la terminología los comenzó a reflejar. Se acuñó el término genérico de *música tropical* (y *músicaailable*) para referirse a todas las variedades de música costeña y luego al merengue dominicano (pero no a la salsa, que tenía una presentación distinta). Dentro de esta categoría genérica las variedades más nuevas y simples de música costeña; por su parte, en la industria musical se utilizaba generalmente el término *cumbia*, que desplazaba al *porro*, manteniendo cierta continuidad con el pasado. Otros acuñaron términos peyorativos que expresaban su percepción de pérdida de autenticidad: por ejemplo, en la región costeña esto se denominó

despectivamente *música gallega* (en sentido literal, de Galicia, España); y en algunos círculos del interior, especialmente entre los devotos de la salsa, se hablaba de “chucu-chucu” (palabra onomatopéyica) o de *raspa* para referirse a una música rítmicamente mecánica y melódicamente simple, o también de sonido paisa, reflejando la influencia de la industria fonográfica y los conjuntos antioqueños. Eran categorías difíciles de precisar porque lo que para algunos era cumbia, para otros era “chucu-chucu”.

Este nuevo estilo, para la década del 70, se había convertido en el sonido de la música comercial en Colombia y, desde finales de los 60 hasta la década del 80, se vendía muy bien en el interior y hasta en el exterior (México). De esta manera la relocalización de la industria fonográfica en Medellín implicó ciertas transformaciones de la música costeña, que algunos, dentro del público y la misma industria, consideraron como modernizaciones creativas y otros como simplificación y degradación.

Esto no se puede comprender como un proceso de apropiación de una música regional por una élite industrial de carácter nacional. En la producción de música cercana al estilo de los antioqueños, llámese cumbia o “chucu-chucu”, estaban involucrados músicos costeños y aquí el líder era Discos Fuentes, una empresa costeña (Fig. 6.2). El traslado de la industria fonográfica a Medellín fue un paso sencillo, aunque pionero, del proceso de capitalismo musical que transformó todo el mundo de la música costeña. Y aunque la música costeña conservó su identidad regional, debido en parte a que su principal etiqueta fue la cumbia, esa identidad tendió a desvanecerse al sumergirse en la amplia categoría de música tropical que incluía música costeña de distintas clases interpretada por costeños y no costeños (incluso venezolanos) y otros estilos como el merengue.

Como siempre ha sido el caso en el mercado interno de Colombia, los aires nacionales nunca han podido desplazar a los internacionales; aunque la cumbia se convirtió en la marca musical de la nacionalidad colombiana, tenía que competir con estilos musicales transnacionales. Desde finales de la década del 50 en adelante, la



6.2 Los estudios de Discos Fuentes en Medellín (Fuentes en el escritorio)
(Cortesía de Discos Fuentes).

cumbia debía competir con *la nueva ola* del *rock and roll*, importada directamente de Estados Unidos, al principio, luego de Europa y, finalmente, en versiones en español de México y Argentina. Sin estar confinada a ningún círculo social, este tipo de música tendía a entusiasmar a la juventud de clase media y se inscribía en el radicalismo de la década del 60 que cuestionaba los valores de la generación anterior. Asimismo, en los Estados Unidos la música de origen cubano cambiaba a gran velocidad, dando lugar a mediados de los 60, a modas de corta duración (*charanga*, *pachanga*, *bugalú*); ésto, a su vez, preparó las condiciones para que apareciera la salsa en Colombia como fuerte competidor a partir de sectores bohemios y obreros para luego, durante los años 70 y 80, extenderse a toda la sociedad (1). Igualmente, durante este período la música rock capturó un creciente mercado juvenil, especialmente de clases altas y medias, en tanto que los cantantes internacionales de balada en lengua castellana comenzaron a satisfacer la creciente demanda de estilos románticos que antes cubrían el bolero y las canciones

mexicanas (2). Finalmente, para la década del 80, el merengue dominicano se había convertido en una música latina transnacional de popularidad creciente en Colombia (Austerlitz, 1995: 127-129).

En estos cambios eran importantes las divisiones, o mejor, las imágenes de clase. Debido a las vinculaciones de Lucho Bermúdez y Pacho Galán con los clubes sociales elegantes, el porro tenía algo así como una imagen elitista, aunque esto sería discutible a la luz de esas imágenes sobre sus orígenes costeños rústicos. La música costeña “modernizada” también tendía hacia una imagen conservadora de clase media, en comparación con la salsa, y ésta resultó atractiva para una juventud de clase media identificada con el radicalismo de izquierda precisamente porque parecía conectarse con la bohemia marihuana y la rebelde clase obrera urbana.

El mercadeo de la música costeña se adaptó a los nuevos términos de la competencia. Conjuntamente con la modernización del sonido, sobresimplificación para algunos, con el objetivo de llegar a un público masivo en el mercado nacional, se lograron proyecciones internacionales. A mediados de la década del 60 la música costeña, vendida con la etiqueta de cumbia, era conocida en países como México, Perú, Argentina y Chile; en algunos países generó interpretaciones por grupos locales y, para los años 70, la cumbia había alcanzado gran popularidad, generalmente en formas adaptadas o como parte de la categoría más general de música tropical. En Colombia otros aires costeños adquirieron popularidad: durante la década del 70 el vallenato pasó de música regional o “folclórica” a convertirse en uno de los grandes actores del mercado musical. Y en este proceso experimentó cambios con grupos más grandes y sofisticados, y adquiriendo sabor de balada y mayor “romanticismo”; y aun tocaban las orquestas de Pacho Galán y Lucho Bermúdez, pero su tiempo había pasado y el vallenato pasó a primer plano.

El contexto social de todos estos cambios era contradictorio. Por una parte el desarrollo capitalista daba grandes pasos, con crecimiento retardado por una recesión entre finales de los 50 hasta bien entrados los 60, y el gobierno protegía la industrialización na-

cional apoyando el establecimiento de industrias químicas, metalúrgicas y de ensamblaje automotor. Ciudades como Bogotá y Medellín iniciaron planes ambiciosos de desarrollo urbano, se mejoraron las comunicaciones a través de grandes obras de infraestructura, aparecieron las primeras cadenas de supermercados y, con el nacimiento de la televisión nacional en 1954, se dio rienda suelta a la penetración de los medios masivos y la publicidad comercial.

Por otra parte la violencia política adquirió características desenfrenadas desde 1946 en adelante, cuando los conservadores llegaron al poder después de un largo período de dominación liberal, y en el sector rural tuvieron lugar recriminaciones y represalias violentas. Cuando antes de las elecciones de 1948 fue asesinado el líder populista liberal Jorge Eliécer Gaitán, se desató una violencia partidista que continuó hasta la década del 50. Tanto el Partido Liberal como el Conservador cometieron matanzas, masacres, torturas y atrocidades sin fin, pero el Partido Conservador retuvo el control del gobierno. El general Gustavo Rojas Pinilla se instaló como líder militar entre 1954 y 1958, pero, tendencias populistas aparte, continuaron la represión oficial y las matanzas bandoleras y la gente comenzó a huir del campo hacia la seguridad relativa de las grandes ciudades. Se dio una rápida expansión de los centros urbanos y se multiplicaron las barriadas periféricas de bajos ingresos.

“La Violencia” terminó con la suscripción en 1958 de un pacto mediante el cual liberales y conservadores se comprometieron a compartir el poder; sin embargo, a mediados de la década del 60, de entre los sobrevivientes de las guerrillas liberales surgieron movimientos guerrilleros izquierdistas. Algunos de estos siguen activos a pesar de la represión extendida de las fuerzas estatales y paramilitares, y a pesar de que, comenzando en la década del 80, los diferentes gobiernos intentaron desmovilizarlos e integrarlos a la política formal. Finalmente, por supuesto, el tráfico de drogas que comenzó con marihuana en la década del 70 para luego virar hacia la cocaína, ha generado sus propias formas de violencia, don-

de se han entretreído en formas complejas tanto la guerrilla como los paramilitares y las fuerzas estatales (3).

La transformación de la música costeña cuadraba perfectamente en las pautas de desarrollo capitalista, aunque es menos evidente la relación de este proceso con las formas cambiantes de violencia. Sin embargo, en capítulos anteriores he señalado que uno de los campos ideológicos dentro de los cuales se constituye la identidad costeña es aquél conformado por imágenes polares de violencia y paz, y que se identifica a la Costa como una región menos involucrada con los procesos de violencia. No es por azar que la edad de oro de la música costeña, un período que todos consideran alegre, haya coincidido con formas grotescas de violencia.

“Al ritmo Paisa”: La industria fonográfica

En la década del 50, el crecimiento de la industria fonográfica nacional contó con el apoyo de un régimen fuertemente proteccionista que restringió la importación de ciertos bienes de consumo, los discos entre ellos. Medellín, uno de los principales centros industriales del país, se convirtió en el centro de la industria fonográfica, y su primera empresa fue Sonolux (Industria Electrosonora), fundada en 1949 por Rafael Acosta, hombre de negocios, y Antonio Botero, antiguo técnico y agente de Discos Fuentes en la capital de Antioquia. También estaba involucrado Lázaro Acosta, hermano de Rafael, cuyas iniciales y las de su hermano “Lázaro y Rafael Acosta” dieron lugar al sello Lyra, el primero que tuvo la nueva compañía, que se especializó en grabar a músicos nacionales; también fueron distribuidores de la RCA Víctor. Un aviso bastante grande de diciembre de 1950, publicado en *El Espectador*, periódico de circulación nacional, muestra que el sello Lyra grababa y comercializaba una gran variedad de estilos provenientes de músicos colombianos. De los más de cien títulos que tiene esa lista la mitad eran de música Andina (la tercera parte del total eran pasillos, seguidos por bambucos), y la música costeña ocupaba un 20%, aproximadamen-

te, sobre todo porros y algunos paseos de "Bovea y sus Vallenatos". Los aires cubanos, principalmente boleros, cubrían un 10%, al igual que los tangos; el resto eran canciones y otros estilos menores. El aviso publicitario también deja en claro que la compañía contaba con una red de distribuidores en el ámbito nacional (sesenta y cinco puntos de venta en veintiocho pueblos y ciudades).

Esta compañía tenía una perspectiva básicamente comercial. El extracto de un folleto publicitario distribuido por Sonolux, en 1953, abunda sobre este punto aunque, paralelo al comercialismo, se sugiere con sutileza a la felicidad como proyecto nacional y por tanto, en mi argumentación, a la liberación:

"Buscamos nuevas voces, las colocamos en un marco de arreglos modernos y agradables con un repertorio escogido para satisfacer los gustos de las masas, y por supuesto el público reacciona favorablemente, comprando los discos respaldados por nuestros sellos con entusiasmo creciente. Y esto ocurre precisamente porque vendemos grandes cantidades es que nuestros discos son económicos y figuran entre los de precios más bajos en el mercado nacional. Naturalmente el gran volumen de ventas reduce los costos de producción, como en cualquier industria de producción masiva, y contribuimos a la felicidad del pueblo colombiano proporcionando música grabada al alcance de cualquier bolsillo" (*Los Discos* No. 2, octubre de 1953) (4).

Sonolux siempre tuvo una posición importante en el mercado nacional grabando con estrellas como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, así como con muchos artistas colombianos intérpretes de diversas corrientes musicales. Hernán Restrepo Duque, el gran cronista de la música popular colombiana, fue su director artístico durante veinte años, aproximadamente, y también lo fue a principios de la década del 50 Luis Uribe Bueno, bajista de Lucho Bermúdez. Y Antonio María Peñalosa, músico y compositor costeño, trabajó como arreglista de la "Orquesta Sonolux" entre 1959 y 1963 (5).

Tras Sonolux aparecieron rápidamente otras empresas fonográficas. En Bogotá Gregorio Vergara, técnico y dueño de un taller de mantenimiento de equipos radiofónicos, fundó Discos Vergara en 1950 debutando con *Los Camarones*, de "Julio Torres y sus alegres vallenatos" (ver Capítulo 5), que en los tres meses antes de Navidad ya había vendido treinta mil discos (6). Mientras tanto, en Medellín, Julio y José Ramírez Johns, industriales y comerciantes antioqueños que distribuían discos Columbia y Odeón, constituyeron el sello Silver en 1950, aproximadamente. Aunque la compañía no se dedicó a un tipo de música en particular, lo cierto es que se grabaron materiales de músicos internacionales y nacionales, incluidos muchos números de Lucho Bermúdez. Duró hasta comienzos de la década del 60, cuando fue absorbida por la Industria Nacional del Sonido (7).

También en 1950 Alfredo Díez Montoya, comerciante de discos y yerno de los hermanos Ramírez Johns, luego de colaborar brevemente con Silver importó un par de prensas de los Estados Unidos y fundó el sello Zeida (A. Díez en reverso). En 1954 Zeida se convirtió en una compañía limitada de nombre Codiscos (Compañía Colombiana de Discos), que todavía existe; su sello Costeño ha sido importante para la música costeña, especialmente para los vallenatos, que están entre sus mejores vendedores. En 1952 uno de los fundadores de Sonolux, Rafael Acosta, fundó su propia compañía, Ondina Fonográfica, que cerró sus puertas en 1961, aunque siguió a la deriva con otra administración durante algún tiempo, y actualmente parte de su catálogo, incluidos algunos porros, es producido por una pequeña compañía antioqueña de reciente fundación, Disquera Antioqueña. Posteriormente Otoniel Cardona, vinculado a Sonolux desde 1952, decidió en 1964 fundar su propia empresa, Discos Victoria, que todavía existe; junto con sus hermanos, Cardona es dueño de una cadena de tiendas de discos.

Sintiéndose aislada en Cartagena, Discos Fuentes se mudó a Medellín, donde continuó siendo una de las principales compañías disqueras del país. A su mudanza contribuyó el hecho de que el

suegro de Antonio Fuentes era un hombre de negocios antioqueño. Una importante compañía fonográfica costeña que no se fue de la región fue Discos Tropical, que en la década del 50 adquirió nuevas instalaciones con catorce prensadoras de discos y varias licencias de sellos extranjeros. Sin embargo, desde finales de la década del 70 Tropical abandonó la innovación tecnológica y comenzó a desaparecer; y en 1990 vendió a Discos Fuentes la mayor parte de su catálogo.

Existían otros sellos costeños de tamaño más bien pequeño (8). El más importante de ellos pertenecía a José María "Curro" Fuentes (Fig. 6.3), veintidós años menor que Antonio y el menor de la familia Fuentes. En su primera juventud trabajó con Antonio y dirigió una cadena de almacenes de discos; a comienzos de la década del 50 empezó a grabar en los estudios de Emisoras Nuevo Mundo en Bogotá y los discos salieron al mercado con el sello Curro. Una de sus primeras grabaciones bogotanas de 1953 fue *Te olvide*, inspiración e interpretación de Antonio María Peñalosa que después se convertiría en el himno no oficial del Carnaval de Barranquilla. A



6.3 José María "Curro" Fuentes (Foto de Peter Wade).

mediados de la década del 50 montó estudios propios en Cartagena, en el edificio donde quedaba Discos Fuentes, y grabó las obras de importantes músicos costeños utilizando con frecuencia a la Sonora Curro, una agrupación generalmente dirigida por Pacho Galán y basada en sus propios músicos. Se trasladó a Bogotá en la década del 60 para desempeñarse como director artístico de Philips y grabar más que todo música costeña. Desde esa época desapareció Discos Curro (entrevista con Carlos Fuentes).

Así las cosas, los años iniciales de la década del 50 presenciaron el establecimiento de una industria fonográfica colombiana liderada por un grupo pequeño de industriales y negociantes antioqueños (9). Las empresas costeñas se integraron en el círculo antioqueño o fueron desplazadas por falta de innovación tecnológica. Con un solitario sello discográfico (Vergara) que mostrar, los empresarios bogotanos no comprendieron las oportunidades de la misma manera. En los últimos años en la capital ha ganado terreno la industria fonográfica, más que todo a través de las multinacionales y unas cuantas empresas nacionales (10). Los hombres de la industria fonográfica antioqueña se conocían, con frecuencia trabajaban juntos, sus fábricas estaban cerca una de otra, inicialmente al menos, y juntos dominaron durante dos décadas la industria musical del país, hasta que las poderosas multinacionales se hicieron a la mejor parte del mercado (11).

El significado de esta presencia antioqueña es descartar cualquier visión simplista que imagine a "los costeños" comercializando "su" música como proyecto que apoya una identidad regional de tipo político o cultural. Sugiere que la relación entre esta música y la identidad cultural costeña esta mediada por intereses comerciales que son, en gran parte, intereses comerciales antioqueños. No se trata de pensar, en términos simplistas, en una apropiación de la música costeña por los capitalistas antioqueños: uno de los actores principales en esta escena ha sido Discos Fuentes, y Antonio Fuentes una figura clave a la hora de determinar el producto final. En realidad la música que contribuyó a constituir muchas imágenes

populares sobre los costeños y la región costeña, y también a la imagen que los costeños tienen sobre sí mismos, está siendo manejada por gente cuyo interés básico es ganar dinero y que tendrían a proyectar una imagen dinámica del empresario antioqueño antes que a promover la identidad cultural costeña. Sin embargo, esto no significa desconocer la importancia de la relación entre música e identidad cultural costeña, ni que sus consumidores, costeños o no, no sean capaces de revestirla con sus propios significados ni de reelaborarla de acuerdo con sus propias perspectivas. Desarrollaré un análisis de este tema en el próximo capítulo y, por lo pronto, en la sección siguiente haré un recuento de algunos de los acontecimientos que tuvieron lugar en la música costeña desde 1950 en adelante.

Cambios en la música costeña 1950-1980

LA VIEJA GUARDIA

En los inicios de este período la difusión cada vez mayor de la música costeña estaba a cargo de figuras como Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Bermúdez tenía su base en Medellín, donde trabajaba con emisoras, hoteles y clubes; también trabajó en el Club San Fernando de Cali, y de aquí salió su famosa canción *San Fernando*. A comienzos de la década del 50 Lucho y Matilde estuvieron en Cuba, donde conocieron a Ernesto Lecuona y acompañaron a la Sonora Matancera, clásica agrupación cubana fundada en 1932. Luego viajaron a México, donde grabaron un LP para la RCA Víctor, con el respaldo de músicos integrantes de las orquestas de Rafael de Paz y Dámaso Pérez Prado, músico cubano residenciado en México que tuvo éxito mundial al popularizar el mambo. A su regreso la orquesta de Lucho firmó contrato con el Hotel Tequendama en Bogotá; y en estos momentos, bajo la influencia de Cuba, México y Estados Unidos (donde conoció a Machito, Tito Rodríguez y Tito Puente, directores de algunas de las mejores orquestas de música afrocubana, mambo y cha-cha-chá), comenzó a componer ritmos

de *crossover* como el tumbason, el porro-pachanga y la gaita-jazz, como también el "Porro operático", basado en elementos de *Carmen*, de Bizet (Arteaga, 1991). Igualmente, para esta época Lucho hizo su debut en televisión presentándose en uno de los primeros programas emitidos, en 1954, y la orquesta realizó una gira por Estados Unidos y América Central.

En Medellín, Cali y Bogotá la orquesta de Lucho tenía un formato de once piezas: dos saxofones, dos trompetas, piano, batería de percusión, maracas y bajo, además de Lucho en el clarinete y dos vocalistas. Algunos integrantes cambiaron con el tiempo: el bajista Luis Uribe se fue antes del contrato bogotano; y Matilde Díaz se desempeñó como vocalista principal acompañada por "crooners" como Bobby Ruiz (Arteaga, 1991) (12). Y en 1965, aproximadamente, Matilde Díaz abandonó la orquesta y se casó con el hijo de Alberto Lleras Camargo (Presidente de la República 1958-1962), dando lugar a un escándalo nacional en círculos elitistas; después de esto continuó su carrera de cantante en condiciones más restringidas. Para este momento había concluido el boom de Lucho Bermúdez y su orquesta, aunque continuó trabajando en radio y televisión así como en presentaciones en vivo. En la década del 80 Lucho fue condecorado por el Presidente Belisario Betancur (Fig. 6. 4) con la Orden Rafael Núñez, y sus composiciones fueron interpretadas por muchas orquestas sinfónicas. Murió a la edad de ochenta y dos años, el sábado 23 de abril de 1994.

El papel de la música de Lucho Bermúdez está sintetizado en las notas de prensa que se escribieron después de su muerte. Una de ellas dice que llevó su orquesta a Bogotá "cuando para los bogotanos el Caribe quedaba cerca del Japón", y agrega: "ellos vinieron... a sufrir el frío, en una atmósfera bogotana llena de sombreros, gabardinas y paraguas. Cuando, entre valeses y pasillos, y el movimiento más radical era el del bolero, Lucho trajo las olas y el mar. Para esta época Bogotá comenzó a salir del frío... Lucho presentó en alta sociedad sus gaitas, porros y sones vestidos de frac" (Sierra, 1994). Esta imaginería presenta a la región costeña como totalmen-

te extraña a los bogotanos y utiliza estereotipos todavía vigentes relacionados con el frío, y con cubrirse contra el frío que son comunes en las percepciones de los capitalinos. La región costeña era percibida, y lo es todavía, como caliente y tropical, y se presenta a Lucho como introduciendo el movimiento, el sensual movimiento de las olas, y el calor, y estas dos cosas sacaron a Bogotá de su frialdad y de su inmovilidad sobrecubierta y, en una palabra, liberaron a la ciudad. Sin embargo, la música estaba vestida de gala: nada demasiado plebeyo podría lograr este efecto.

Una nota sin firma sobre la muerte de Lucho reproduce el texto de una declaración del Presidente César Gaviria, la misma del año anterior cuando se le concedió a Bermúdez la Orden Nacional del Merito: "Lucho Bermúdez compuso obras que por virtud de sus calidades artísticas y sus profundas raíces populares hoy forman parte de la herencia cultural del patrimonio folclórico del país" (*El Espectador*, 26 de abril de 1994). Su música se presenta como artística en alto grado pero también con raíces populares ("popular", "folclórico") y, sobre todo, ahora se le considera patrimonio nacional. Las palabras escogidas por Gaviria muestran cómo la música de Bermúdez construía un puente en el difícil espacio entre la clase alta (calidad artística) y la clase baja (raíces populares), y entre heterogeneidad (folclor) y homogeneidad (nuestro país). No obstante otro informe sobre sus funerales anota que amigos y colegas se quejaban de los escasos honores oficiales rendidos al muerto (*El Tiempo*, 25 de abril de 1994): solo se trataba de un músico, músico "popular" para rematar, y como si fuera poco, costeño.

Durante todo este período Pacho Galán mantuvo su sede en Barranquilla. Los hermanos Rodríguez, base de su orquesta, habían estado en Bogotá entre 1951 y 1954 con el nombre de "Lucho Rodríguez y su Orquesta" (ver capítulo 4), y cuando regresaron a Barranquilla se les unió Pacho Galán, quien comenzó a dirigir la agrupación, que luego se llamó "Orquesta de Pacho Galán". Para esos años Galán estuvo grabando en Cartagena con la "Orquesta Emisora Fuentes" y la "Sonora Curro", y los hermanos Rodríguez



6.4 El Presidente Betancur (Izq.) y Lucho Bermúdez, 4 de enero de 1984 (Cortesía de *El Espectador*).

estuvieron tocando con él. En 1955 lo invitó un colega, el pianista Ramón Ropain, a tocar en el Club Medellín; Galán se negó al principio, no así su hijo Armando, quien era su trompetista y quien finalmente logró que su padre se les uniera.

En Medellín grabó *Cosita linda*, que Curro Fuentes había descartado en Cartagena, con la colaboración de Luis Uribe Bueno, el antiguo bajista de Bermúdez que ahora era director artístico de Sonolux, además de varios integrantes de las orquestas de Ramón Ropain y Lucho Bermúdez. Este disco, una pieza instrumental con estribillo, salió al mercado en noviembre de 1955 como *merecumbé*, supuestamente una mezcla de merengue y cumbia. La invención de "nuevos" ritmos no era algo raro y formaba parte de la permanente búsqueda de novedades comerciales, y en este caso el éxito fue bastante notable. Pacho regresó a Barranquilla y a su orquesta y le dio

licencia a su baterista, Pompilio Rodríguez, para adornar el ritmo de *Cosita linda*, que era un porro, y éste, de acuerdo con su propio testimonio, creó el golpe que le dio al merecumbé su cualidad distintiva (entrevistas con Armando Galán y Pompilio Rodríguez). Volvieron a grabar *Cosita linda* con Discos Tropical, esta vez con letra cantada por Emilia Valencia, y se convirtió en éxito sensacional. El merecumbé se volvió muy popular, Pacho Galán grabó álbumes enteros con este nuevo ritmo y muchos nombres famosos hicieron versiones de sus números, entre ellos, la "Sonora Matancera". Con base en sus éxitos, hacia finales de la década del 50 la orquesta de Pacho Galán realizó giras por América Central y Venezuela; también trabajó en Bogotá y Cali, pero siempre prefirió quedarse en Barranquilla (13). A comienzos de la década del 60 los hermanos Rodríguez se salieron de la orquesta, entraron nuevos músicos y en la década del 70 se hicieron varias giras a Nueva York y Chicago. Sin embargo, como ocurrió en el caso de Lucho Bermúdez, ya había pasado el apogeo y, para los años 80, Pacho no tenía figuración activa en la orquesta. Murió el 21 de julio de 1988.

Las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán son las que mejor representan el modelo, establecido en los años 40, de grandes orquestas que tocaron música costeña entre 1950 y 1970. Sin embargo, vale la pena mencionar dos orquestas con estilo parecido que fueron importantes por entonces. Edmundo Arias (Fig. 6.5) nació en 1925 en Tuluá, departamento del Valle, hijo de Joaquín Arias, un músico antioqueño; apodado "Cabeza de Nido", era un negro de piel clara y tocaba guitarra y contrabajo. En 1952 se trasladó a Medellín para formar la "Sonora Antillana", que luego se transformó en la "Orquesta de Edmundo Arias". Como compositor, arreglista y director de orquesta se concentró casi que con exclusividad en la música costeña (porros, cumbias, gaitas) y grabó con Ondina, Sonolux y Discos Fuentes, entre otros (14). Algunas de sus últimas grabaciones muestran la intención de modernizar aires costeños de los años 60 y 70 (ver más adelante): por ejemplo, su porro *Las cosas de la vida* tiene piano con estilo de salsa y bajo eléctrico, y dos de sus



6.5 Edmundo Arias
(Cortesía de Discos Fuentes).

cumbias, *Ave pa ve* y *Cumbia del Caribe*, tienen una parte de teclado eléctrico típica de la música tropical posterior a los años 60 que algunos denigran como "chucu-chucu" (15).

La segunda de estas orquestas fue la "Billo's Caracas Boys", agrupación venezolana fundada por el director de orquesta dominicano Luis María "Billo" Frometa (n. 1915), quien salió de la República Dominicana, flagelada por la dictadura de Trujillo, y llegó a Caracas en 1938 para fundar su orquesta en 1940. Fue una típica orquesta de gran formato que interpretaba una variedad de estilos caribe, latinoamericanos y hasta norteamericanos; Billo se especializó en la interpretación de música costeña y fue un viajero frecuente hacia Colombia, llegando a tocar con frecuencia en el Carnaval de Barranquilla. A veces sus versiones de números costeños tenían más éxito que las originales; la orquesta sobrevive aún y se presentó en los Carnavales de Barranquilla de 1995.

Para la música costeña fue importante contar con una conexión colombo-venezolana, como también lo fue el hecho de que existieran otras orquestas que interpretaban estos aires y también se presentaban en Colombia, especialmente durante la década del 60 en el *boom* del petróleo. “Los Melódicos”, orquesta fundada por Renato Capriles (n. 1931), era muy parecida a la de Billo y se formó en 1958 durante un período de inactividad del dominicano (unos dicen que por problemas maritales, otros que por razones de inmigración), quien por cierto les escribió una serie de arreglos. Existían otros grupos venezolanos que tenían a la música costeña como parte importante de su repertorio, generalmente en formas modernizadas y compartiendo con la salsa en los 70, y algunos de ellos ganaron los cotizados Congos de Oro por interpretación musical sobresaliente durante el Carnaval de Barranquilla. Algunos de estos grupos siguen vigentes en la actualidad (16).

Aunque tuvo la mayor influencia en el público colombiano, Venezuela no fue la única conexión importante para la música costeña. También Pérez Prado grabó porros, al igual que la “Sonora Matancera”, así como los músicos colombianos grabaron aires cubanos y cantaron con orquestas cubanas (Betancur Álvarez, 1993). La música costeña representaba a Colombia en el exterior, desplazando completamente al bambuco y otros aires andinos parecidos.

RAÍCES

En la década del 50 la música costeña presenció una corriente ligeramente distinta con los grupos que tocaban versiones más “raízal” del porro y, en menor medida, de la cumbia. Aquí las figuras centrales fueron Pedro Laza, Rufo Garrido y Clímaco Sarmiento, todos veteranos y figuras sin importancia hasta esos años 50. Pedro Laza nació en 1906, aproximadamente, y durante algún tiempo se desempeñó como periodista; en su juventud tocó en las bandas lugareñas de Cartagena y los demás pueblos del departamento de Bolívar (17). Su fama proviene de haber fundado “Pedro Laza y sus pelayeros” en 1952 (como he sostenido en el capítulo



6.6 Wilson Choperena
(Foto de Jorge Torres, 1976)
(Cortesía de Cromos)

3, el pueblo de San Pelayo es una de las principales “cunas del porro” en historias y mitos sobre los orígenes del porro). Este grupo se formó por iniciativa de Antonio Fuentes, quien le solicitó a Laza reunir algunos de los mejores músicos de la zona: las figuras más importantes fueron Rufo Garrido, en el saxofón, y Clímaco Sarmiento, en el clarinete (18). La orquesta de Laza se hizo muy popular en las décadas del 50 y 60, grabando muchos LP con Fuentes, entre ellos, dos con Daniel Santos en 1958, y Rufo Garrido también grabó con Curro Fuentes. Esta orquesta se acabó en 1973, aproximadamente (19).

El repertorio principal de su orquesta estaba constituido por porros, fandangos, unas pocas cumbias y, en la segunda mitad de los años 50, unos cuantos merecumbés. Como aspecto interesante se destaca su habilidad para combinar números con un estilo elaborado similar al de Bermúdez, Galán y Arias, con otros, generalmente compuestos por Garrido o Sarmiento, que tenían un sonido más duro y visceral evocador de las bandas de viento de las sabanas de Bolívar, de donde eran originarios los músicos (20). Los números con este sonido eran generalmente instrumentales (los porros “tradicionales” no tenían letra) y se destacaba la percusión junto con la

estridencia de trompetas y clarinetes; y las pastas fonográficas de Discos Fuentes solían reforzar esta imagen: la de *Fiesta y corraleja* con la fotografía de una fiesta del toro costeña (DF 200030 s. f.).

Esta corriente de música “raizal” también se hizo evidente en conjuntos más pequeños que tendían a dedicarse a la cumbia. Un ejemplo clásico es *La pollera colorá*, el gran éxito de Wilson Choperena (Fig. 6.6) grabado originalmente en Discos Tropical (1962) por “Pedro Salcedo y su Conjunto”, y del cual se han hecho innumerables versiones. La versión original comienza con un golpe de percusión en dos tiempos, parecido a lo que hace un llamador en las versiones folclóricas de la cumbia, a lo que se une una batería con mucha síncopa (más o menos el tambor alegre de los conjuntos de gaita), una maraca, palmas y el sonido característico del guache. Luego entra un clarinete que teje una melodía sobre varios saxofones emitiendo un riff (patrón melódico breve y reiterativo); a esto se une un bajo acústico que propone una pauta de ritmos ternarios mientras el vocalista principal, con una voz alta y nasal, canta sobre bailes y mujeres. Sus versos están seguidos por secciones de llamada y respuesta a cargo de un coro masculino, y estas partes vocales alternan con partes de clarinete y saxofón; y en el trasfondo un piano marca el ritmo con acordes sencillos que caen entre los golpes del tumbador (ver Apéndice B “Ejemplos musicales”).

Una versión posterior agrega una sección grande de vientos que asume parte de la melodía del clarinete, reduciendo el efecto de pautas entretreídas. Asimismo, se agrega un piano eléctrico que evoca elementos de salsa mientras que el bajo eléctrico comienza con el mismo ritmo terciario pero, durante los versos, cambia a ritmo binario, mucho más simple. Los fuertes golpes de percusión son reemplazados por tímboles, más que todo golpes a los lados acompañando el sonido de la guacharaca; la maraca desaparece y el ritmo simple de dos tiempos lo lleva una caja de madera (más lo que parece unas palmas de sintetizador). La sensación general es más ligera y con un golpe más regular (21).

Este tipo de música (que tenía una ambientación menos elitista aunque Laza tocaba en algunos clubes sociales elitistas [22]) significaba un freno para la progresiva estilización de la música costeña. Para entonces la música costeña era bien aceptada en las ciudades del interior sin necesidad de “vestirla de frac”; aun así, la música de Laza cabía, en gran parte, dentro de los moldes de Bermúdez y Galán, y vale la pena señalar que Laza, Garrido y Sarmiento difícilmente pueden ser considerados “negros” en Colombia. Laza era de piel clara, el abuelo de Garrido era español y Sarmiento tenía de indio más que de negro. Por supuesto que en Bogotá hubieran sido considerados como negros, de la misma manera que cualquier costeño de ancestros mestizos sería considerado igual.

INNOVADORES

En la década del 60 Discos Fuentes, con el firme liderazgo de Antonio Fuentes, fue una empresa decisiva a la hora de introducir nuevas combinaciones y cruces de fronteras *crossovers* en el ámbito de la música costeña. Y, a su vez, estos cambios introdujeron distancias frente a los porros clásicos de los años 40 y 50. En este sentido el más importante de todos los grupos salidos de Fuentes fueron “Los Corraleros de Majagual” (Fig. 6.7), plataforma para varias carreras artísticas individuales como las de los acordeonistas Alfredo Gutiérrez y Lisandro Mesa y el director de orquesta de salsa Julio “Fruko” Estrada (23).

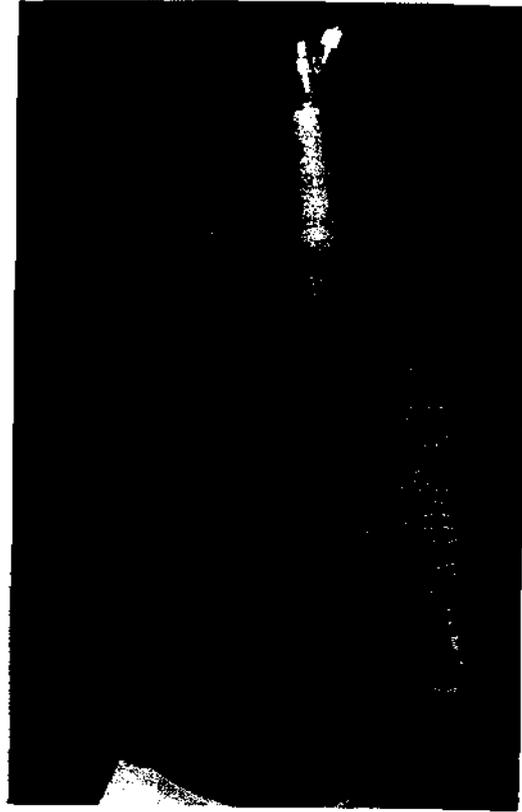
Hacia finales de la década del 50, los fundadores de “Los Corraleros” estaban trabajando en sus propios grupos. Aparte de ser estibador en Cartagena, Eliseo Herrera (Fig. 6.8) cantó con la “Sonora Cordobesa”, una agrupación menos conocida aunque parecida a los “Payeros de Laza”. Por su parte Calixto Ochoa, Lisandro Mesa y César Castro tenían pequeños conjuntos de acordeón; Tony Zúñiga cantaba con Rufo Garrido, en tanto que Chico Cervantes y Nacho Paredes eran cantantes conocidos en el ámbito local. Para la época muchos de los anteriores estaban trabajando con Fuentes grabando porros, cumbias y paseos; un buen día de 1958 se vincu-



6.7 Los Corraleros de Majagual con vestuario tradicional costeño. Arriba, de izquierda a derecha: Edilberto Benitez, Chico Cervantes, Neil Benitez, Lucho Pérez, Tomás Benitez y Mario Londoño. Abajo, de derecha a izquierda: Gilberto Benitez, Carmelo Barraza, Calixto Ochoa y Alfredo Gutiérrez (Cortesía de Discos Fuentes).

ló Herrera para desplegar su especialidad de cantante de trabalenguas: cantó *Chula vende chica* y esto se grabó con la “Sonora Cordobesa” (24).

Entonces Herrera se convirtió en cantante regular de distintos grupos de Fuentes, hasta encontrarse a comienzos de la década del 60 en Medellín con el joven acordeonista Alfredo Gutiérrez (Fig. 6.9); y el mismo Alfredo ha contado que comenzó a grabar con Fuentes en 1958, aproximadamente, cuando tenía catorce años. No pasó mucho tiempo para que a Antonio Fuentes se le ocurriera unir músicos en un formato que comenzaría como un grupo dedicado en forma exclusiva a grabaciones de estudio. Se trataba de un plan típico de Fuentes: se creaban grupos con distintas combinaciones de músicos que también actuaban como solistas o tocaban en otros grupos de la empresa.



6.8. Eliseo Herrera (Cortesía de Discos Fuentes).

La innovación musical más importante de “Los Corraleros”, que muchos atribuyen a la inspiración del mismo Fuentes (aunque no es probable que sobre esto existan testimonios claros), fue poner uno o más acordeones en combinación con una sección de cobres extraída de la “Sonora Cordobesa” o de los “Pelayeros de Laza” (25). Sea quien sea el verdadero innovador, lo cierto es que erigió un puente entre lo que hasta entonces eran dos formatos muy distintos: la orquesta de porros, fandangos y cumbias, y el conjunto de acordeón que se dedicaba a lo que se conoce como vallenato (paseos, merengues y sones), aunque también interpretaba cumbias y porros. Fruko, quien a comienzos de la década del 60 hacía oficios varios en Discos Fuentes, y quien, siendo un adolescente, se unió al grupo como percusionista, señaló que: “Después de Lucho

Bermúdez, quien era un músico colombiano vestido de frac, vinieron “Los Corraleros”, que era un *conjunto típico*... Fue el primer grupo en utilizar un bajo eléctrico y eso le dio mucho cuerpo al grupo, lo puso a sonar bien (26). También se dieron algunos cambios de ritmo, se inventó un ritmo especial, la caja y el sonido de los cuernos, y había un saxofón, un bombardino y un trombón, y con frecuencia una trompeta” (Curiosamente no menciona la característica más distintiva, que era la combinación de acordeones y cornetas). Como era usual, un sonido nuevo debía tener un nombre nuevo, y Fuentes escogió el nombre de *paseito*, acuñado para el segundo número que grabó Herrera (27). Esto se convirtió en una etiqueta común para las canciones de “Los Corraleros”, una etiqueta consolidada dentro del repertorio musical costeño. Es parecido a un paseo (ver Apéndice B, “Ejemplos musicales”) pero la sección de cobres y el acordeón le da algo del sabor de porro o cumbia; es más rápido que la mayoría de los paseos y porros y tiene un golpe simple y bien marcado por el bajo, un cubo de madera y/o una campa-



6.9 Alfredo Gutiérrez (Izq.) con Rafael Escalona (Cortesía de Cromos).

na (que toca un ritmo binario), y una guacharaca, y con la intervención ocasional de un platillo en *síncopa* con el ritmo binario. Dentro de la percusión está una caja, que funciona haciendo florituras rápidas como un bongo, en tanto que la *tumbadora* suena en forma más apagada. Los cantos son versos cantados típicos que alternan con partes a cargo del acordeón y las cornetas, que a veces se entretajan en el estilo clásico del porro o de la cumbia pero que con mayor frecuencia se tocan juntos o separados. El sello de “Los Corraleros” era un fuerte elemento de humor grueso, con letras enredadas, dobles sentidos, interjecciones y gritos (“nos fuimos”). La letra, y esto es bien típico, trata de las fiestas, especialmente de fiestas rurales (fiestas, animales e individuos con características exóticas) y, a veces, romance. “Los Corraleros” fue un grupo de estudio de grabación en los primeros álbumes, y después se aventuró a realizar giras por toda Colombia, Venezuela y los Estados Unidos. Sin embargo, para finales de la década del 70, habían pasado sus mejores tiempos y varios de sus integrantes se dedicaron a hacer carrera como solistas (28).

Como está sugerido en su apodo de “El rebelde del acordeón”, Alfredo Gutiérrez fue un innovador importante en la música costeña tanto como integrante de “Los Corraleros” como en su carrera de solista. Luego de salirse de Fuentes, grabó con Sonolux y después con Codiscos. En sus propias palabras:

Yo comencé a hacer un vallenato que era diferente de lo que se había hecho antes. En lugar de hacer letras costumbristas, lo hice romántico con canciones como *Los novios*. En lugar de decir, como en un canto tradicional de Escalona llamado *Playonera*, que es muy tradicional, muy costumbrista “yo dejé las playas a orillas del río Cesar /yo soy el que sé enlazar a los novillos cimarrones”, yo me dije que la música vallenata era una muchacha campesina muy bonita que no tenía ropa como para presentarse en sociedad. Así que escogí canciones como *Los novios* que decían: “ya nos amamos, viva el amor, vivan los novios cuando se aman de corazón” (29) (entrevista)

Álvaro Arango, vicepresidente de Codiscos en 1995, se unió a la compañía en 1960 cuando estaba adquiriendo un interés creciente en la música costeña. Hacia finales de la década del 60 montó su sello Costeño dedicado a la música costeña, especialmente a la música de acordeón, y uno de los primeros grupos que impulsó se llamo, inspirado en "Los Corraleros", "Los Caporales del Magdalena", dirigido por Alfredo Gutiérrez. Arango recuerda el creciente impacto del tipo de música costeña que tocaban "Los Corraleros":

Los temas no eran tan regionales ni tan folclóricos como antes. En lugar de eso aparecían canciones más fáciles, canciones que la gente del interior podía entender más fácilmente, algunas con trabalenguas, enrevesinos, con dichos, chistes, canciones muy felices. Asimismo, con la manera como estos grupos presentaban la música costeña, era más fácil de bailar. Es decir, nosotros los del interior no somos buenos bailarores, no bailamos bien la música costeña... Pero cuando se introdujeron nuevos elementos y tal vez se hicieron algunos ajustes rítmicos a la música y cuando los temas se volvieron más fáciles de entender para la gente del interior, creo que todas estas cosas hicieron que nosotros, los cachacos, como nos llaman en la Costa, asimiláramos esta música más fácilmente.

Fue precisamente el paseito lo que Arango identificó como poseedor de un golpe fácil yailable. Consideró que con el vallenato estaban teniendo lugar los mismos cambios, aun cuando éste término apenas comenzaba a adquirir a escala nacional el significado que ahora tiene:

Alfredo Gutiérrez fue el comienzo del vallenato en Codiscos... Tal vez a causa de Alfredo, en ese momento el vallenato comenzaba a distanciarse del vallenato como aire muy regional, del vallenato de Escalona... y comenzó a adquirir un sentimiento muy romántico. Desde ese momento en adelante el vallenato comenzó a volverse nacional. Y creo también que eso ocurrió con "Los Corraleros", porque comenzaron a introducir nuevos

elementos en el vallenato: el bajo eléctrico y tal vez alguien se atrevió a utilizar una guitarra. Y se desarrolló una polémica entre quienes defendían el vallenato puro y quienes, como Alfredo, decían que era importante introducir nuevos elementos, si es que el vallenato realmente se iba a promocionar en el interior del país y, hacia el futuro, en el exterior.

En una sección posterior examinaré más ampliamente el tema del vallenato, teniendo en cuenta que su aparición como música comercial importante requiere un tratamiento más detallado.

Otro innovador importante fue Aníbal Velásquez. Su impacto en Colombia sufrió mengua por su prolongada residencia en Venezuela durante las décadas del 60 y 70, pero su utilización del acordeón interpretando aires cubanos y mexicanos representó un cambio significativo y sus discos se vendieron muy bien en Colombia. Nació en Barranquilla en 1936 y aprendió a tocar acordeón por influencia de Juan, su hermano mayor; escuchó por radio muchos cantos vallenatos en guitarra de Buitrago y también, ocasionalmente, acordeonistas como Pacho Rada, Luis Enrique Martínez, Abel Antonio Villa y Alejo Durán. Comenzó a tocar por la década del 50 con un grupo denominado "Los Vallenatos del Magdalena" (30) y, cuando se acabó este grupo, formó otro llamado "Los Dardos" con sus hermanos Juan y José "Cheito", quien organizó una sección de vientos con trompeta, saxo y trombón. Esta combinación no resultaría tan exitosa como "Los Corraleros", y Aníbal tendió a restringirse al acordeón, aunque algunos de sus discos posteriores tendrían algún acompañamiento de cobres. Sin embargo, su aporte más importante, que lo hizo famoso, fue la "guaracha" en acordeón:

"Yo la llamé guaracha, porque pensé que era un ritmo rápido que se podría llamar así, pero Ud. sabe que guaracha no es solamente lo que yo toco. Hay dos clases de guaracha: la cubana y la mía, que es un poco más rápida, más caliente. (Pregunta: ¿tuvo alguna influencia cubana?) Sí, un poquito, porque en los arreglos que hice para mis primeros discos puse algo de Cuba

que desapareció poco a poco y lo que quedó fue mi propio estilo. En lugar del bongo que se utiliza en la rumba y la guaracha cubana utilicé una caja, pero no una caja con cuñas de palo sino le puse un aro metálico, como un bongo, y mi hermano José, en lugar de cuero, le puso una *radiografía* (película de rayos X) y sonaba como un bongo. Metí casi la misma instrumentación, con la tumbadora y la campana y la batería (como en la guaracha cubana).

Aunque no tengo información sobre si los hermanos Velásquez introdujeron el cambio, ésta clase de caja, con membrana plástica sujeta por anillo metálico en lugar de cueros templados por cuñas, forma parte de la instrumentación normal de los conjuntos vallenatos. El repertorio de Velásquez se caracterizaba por la gran mezcla de estilos que manejaba: rumbas y danzones del puertorriqueño Rafael Hernández, merengues dominicanos, paseaitos, paseos, porros, cumbias, de vez en cuando un bugalú, y el llamado *pasebol*, una mezcla de paseo y bolero, cuya paternidad reclaman tanto Aníbal como Alfredo Gutiérrez. Todos estos aires adquirieron una sensibilidad semejante a partir de los instrumentos de su formato, el sonido del acordeón y la presencia casi constante del platillo en la sección de percusión, en juego sincopado con el bajo y el cubo de madera que se unen en un ritmo simple y fuerte (31).

En resumidas cuentas, la música costeña de acordeón comenzó a penetrar en el interior del país junto con los arreglos orquestados de porro y cumbia, a través de grupos como “Los Corraleros” y de músicos como Aníbal Velásquez, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Mesa y Calixto Ochoa. Antes de esto, el acordeón estaba circunscrito a la región costeña, aunque la música de acordeón era accesible a través de las pastas fonográficas de Discos Fuentes y Discos Tropical. Estos grupos también marcaron ciertas “modernizaciones” que consistían no sólo en nuevas combinaciones de instrumentos sino en simplificaciones rítmicas. Se trataba de una tendencia que tenía otras proyecciones.

“MODERNIZANDO” A LA MÚSICA COSTEÑA

Durante las décadas del 60 y 70 surgieron varios grupos que tocaban música costeña aunque sus integrantes fueran del interior y que a veces introducían versiones del *twist*, *rock and roll* o cualquier otro ritmo norteamericano de nueva ola. Entre ellos estaban “Los Teen Agers”, “Los Hispanos”, “Los Graduados”, “Los Golden Boys” y “Los Black Stars”, todos originarios de Antioquia y otros sitios de la zona cafetera; y en Cali eran importantes “Los Bobby Soxers” (Ulloa Sanmiguel, 1992: 403). Sin embargo, los cambios que estos grupos representaban no quedaban circunscritos al interior: la música costeña en su conjunto estaba experimentando cambios según los cuales las corrientes “raizales” y de “vieja guardia”, todavía presentes, estaban siendo dominadas por formas que, dependiendo de la perspectiva, eran o más “modernas” o más “degeneradas”.

En Medellín, una figura central de esta tendencia fue Gustavo Quintero, cantante de varios de tales grupos. Nacido a mediados de la década del 40 en Rionegro, Antioquia, como su familia tenía una finca costeña creció siendo visitante asiduo de la región. Su primera agrupación fue “Los Teen Agers” (fundada en 1957), a la cual se unió como percusionista en 1961, convirtiéndose muy pronto en vocalista principal. Como era el caso de muchos grupos en América Latina, esta orquesta tocaba *rock and roll* y cosas semejantes; por ejemplo, uno de sus primeros LP, *Éxitos por docenas* (Zeida LDZ 20179, s. f.) incluye *Celia* (un *calypso-rock* que suena como bolero y fue compuesto por el baladista argentino Leo Dan), *El payaso* (un *twist*) y *Canta el corazón* (un “foxtrot”), aunque sus discos también contienen una buena dosis de música costeña (porros, cumbias y gaitas). “Los Teen Agers” grabaron dieciocho LP antes de cambiarse el nombre por el de “Los Ocho de Colombia”, un grupo que ha grabado igual cantidad de álbumes que contienen la misma clase de música, todos ellos prensados por Discos Fuentes.

Quintero pasó luego a formar parte de “Los Hispanos”, donde se le conoció como “El Loco” Quintero por sus acrobacias en el escenario, brincando, riendo, gritando y, en general, imprimién-

dole comicidad al espectáculo; se le conoció por colocarse pelucas, dientes postizos y por meterse a bailar entre el público. La orquesta tuvo como director musical a Jaime Uribe, hijo de Gabriel Uribe, el antiguo saxofonista de Lucho Bermúdez. En 1969 tuvo lugar una división: por una parte, nacieron “Los Graduados”, con quienes se fue Quintero y, por otra, “Los Hispanos” continuaron con sus propios integrantes y con la vocalización del costeño Rodolfo Aicardi, cantante de baladas y boleros hasta que se vinculó al campo de la música tropical. Luego formó su propio grupo, “Rodolfo Aicardi y su típica RA7”, que tuvo gran éxito con una cumbia *La colegiala*, muy popular en Francia a comienzos de los años 80 y que forma parte de las antologías de cumbia disponibles en el mercado internacional. “Los Graduados” continuaron tocando en la década del 90 y Quintero, quien ha grabado más de cien álbumes, estaba más activo que nunca en 1995, no sólo como vocalista sino tocando el acordeón ocasionalmente. En sus presentaciones en vivo, la orquesta ha interpretado una amplia variedad de temas musicales (desde números de Benny Goodman hasta porros y pasodobles) pero en sus grabaciones sólo ha tocado música tropical, basada en la música costeña, aunque con mezclas de salsa y un poco de otros géneros (entrevista con Gustavo Quintero y su esposa, Consuelo Ruiz).

El formato de estos grupos era muy variado pero, en todo caso, más pequeño que el de las grandes orquestas. Los instrumentos incluían bajo eléctrico, batería, guacharaca, campana, saxos y trompeta, y a veces se agregaba un clarinete. Sin embargo, el toque distintivo lo daba la guitarra eléctrica y el teclado electrónico, usualmente un órgano Hammond, un Hammond Solovox, o, en años recientes, un piano eléctrico (32). La presencia de los teclados estimuló la inclusión de la salsa y el merengue en el repertorio de estos conjuntos; y la música que producían era percibida por costeños, salseros y rockeros como inauténtica, “simple” o “chucu-chucu”, pero también como un producto antioqueño que había logrado un gran éxito comercial en el interior del país. En Codiscos y Discos Fuentes todavía se pueden conseguir muchos álbumes de “Los Gra-

duados” y “Los Hispanos”; y, desde afuera, parecería que su música es representativa del país, como lo sugiere el hecho de que algunas canciones de “Los Graduados” aparecen en el primer LP de una serie titulada *“La Colombie y sa musique”*, producida por un sello francés (Barclay O920274).

La idea de la falsificación de la música costeña por estos grupos antioqueños procede de constatar su ritmo, eventualmente simple. Ana María Cano, en su recuento de la vida de Hernán Restrepo Duque, anota sobre el poder que tenía Medellín a la hora de definir, o al menos proyectar, la música popular entre 1950 y 1975: “La más fuerte crítica a esta influencia paisa en la música popular nace del movimiento que le cambió el ritmo al país; surgieron conjuntos de ‘muchachos’ como “Los Graduados”, “Los Hispanos” y “Los Black Stars”, todos antioqueños, que tomaron la música de la Costa Caribe y, con un ritmo local bastante elemental, la ‘degeneraron’ en



6.10 Los Graduados con Gustavo Quintero (centro adelante)
(Cortesía de Discos Fuentes).

concepto de muchos" (Cano, 1986: 26). Félix Chacuto, locutor que comenzó su carrera en Santa Marta en 1940, recordaba que la música de estos grupos, "música gallega" para los costeños, no fue muy popular en la región costeña durante los años 60 y 70: "Porque su manera de interpretar la música es demasiado regular: el mismo golpe repetido una y otra vez, y eso es lo que llaman aquí música gallega. Cuando los músicos de aquí interpretan algo del repertorio de los músicos del interior, le hacen un arreglo distinto y le quitan esa regularidad. Es lo que también ocurrió con la música que los venezolanos comenzaron a tocar: también ellos tocan la música costeña con un golpe muy regular, tan regular que se torna monotonía, muy repetitiva". Entre los críticos más acérrimos del "chucu-chucu" estaban los salseros urbanos jóvenes, para quienes la salsa era más sofisticada en términos musicales, y más visceral, más dura y rebelde en virtud de sus letras y sus conexiones con la clase obrera urbana, todo lo cual era importante en el contexto del radicalismo izquierdista de los años 60, que tenía mucha influencia entre los jóvenes de la clase media urbana. Por ejemplo en *Que viva la música* (1977), la clásica novela de Andrés Caicedo que cuenta la historia de una caleña, y Cali se supone la capital de la salsa en Colombia, y sus relaciones con la salsa y el rock anglosajón, hay una escena donde Ricardo "Richie" Ray y Bobby Cruz tocan en Cali, una historia basada en un concierto real durante la Feria de Cali de 1969. Richie Ray, puertorriqueño de Nueva York, ya era un ídolo entre los salseros colombianos, alternaba con "Los Graduados" y la novela relata cómo Richie se burlaba de las "boberías" de Quintero en la tarima: "Se hablaba de la vergüenza pública por la que pasaron los paisas, no les dieron un tiro, no resistieron el quinto empuje, vete a la escuela, te digo que tú conmigo no puedes, obligados se vieron a salir de la escena por culpa del piano de la dulzura, pobres diablos, con el culo roto, y eso no fue sino una celebración, barullo y pataneo entre tremendo salsón" (Caicedo [1977] 1985: 129). En la historia de Caicedo los organizadores estaban escandalizados por Richie Ray: "Saber que íbamos a traer una orquesta de homosexuales

y drogadictos, mejor hubiéramos puesto discos' Y las hijas de los organizadores: 'Mamá, qué es ese bugalú, eso no se puede bailar, qué vulgaridad... ¿por que no salen otra vez "Los Graduados", tan divino Gustavito?'" (130) (33). Sus admiradores aguardaron con avidez el regreso de Richie Ray y, en la novela, uno de ellos imprimía afiches todos los años con este letrero: "EL PUEBLO DE CALI RECHAZA a "Los Graduados", "Los Hispanos" y demás cultores del 'sonido paisa' hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad" (136). En su recuento anecdótico del "chucu-chucu", España también habla del "vulgar sonido paisa"; sin embargo, no se puede olvidar que Quintero, precisamente por esa actuación en la Feria de Cali, recibió una preciada Carreta de Plata (34).

En su historia de la salsa en Cali, Ulloa Sanmiguel también critica esta música que llama *raspa*: "Si algo ha hecho la raspa en Colombia... fue banalizar la música tropical colombo caribeña que en los 50 había alcanzado la altura y calidad de los géneros bailables populares más importantes del continente. La raspa simplificó su estructura melódica y armónica y en aras del gusto fácil y el mercado rentable redujo su riqueza musical a la mínima expresión. Pero esta línea sería la más exitosa desde el punto de vista comercial" (Ulloa Sanmiguel, 1992: 403; Waxer, 1998: 112-113).

En estos comentarios están implicadas dos divisiones sociales: de clase y de región. Como se aprecia en la narración de Caicedo, "Los Graduados" tocaban para un público de clase media que, paradójicamente, tenía un gusto "vulgar", prefiriendo lo inauténtico a lo auténtico, y esto es algo que reconoce el mismo Quintero. Al tiempo que alegaba que "tenemos a todo el mundo, desde el vendedor de lotería y el celador hasta el caballero de bien", también reconocía que su público era de clase media. Agregaba que en Codiscos se llegó a un arreglo mediante el cual, por ejemplo, "Alfredo Gutiérrez cantaría 'La negra dice que ya no me quiere', la grabaría con el acordeón y, en la misma fábrica, yo grabaría la misma canción utilizando arreglos para clase un poco más elevada". En este sentido la música costeña estaba, como siempre, cabalgando entre

fronteras de clase. Anteriormente Lucho Bermúdez y sus colegas tocaban teniendo en cuenta más que todo los gustos elitistas y de clase media, aunque la clase obrera también los escuchaba, en tanto que el acordeón tenía connotaciones plebeyas. Posteriormente el “sonido paisa” y otras versiones modernizadas de la música costeña mantuvieron su connotación de clase media, y el acordeón mantuvo su orientación básicamente “popular”.

Es necesario tener cuidado con estas divisiones sociales tan sencillas. Por ejemplo Ulloa Sanmiguel sostiene que, por lo menos en Cali, la música afrocubana, expresada en un lenguaje de baile y gestos eróticos, se convirtió en la música de los “estratos populares” y los “trabajadores”, en tanto que la “burguesía escandalizada” se refugió en la música europea y los porros y cumbias de Lucho Bermúdez y la “Billo's Caracas Boys” (Ulloa Sanmiguel, 1992: 266-267). Sin embargo, es evidente que las cosas no eran tan simples: la música afrocubana era ampliamente aceptada por las clases medias, especialmente el bolero; la música de Lucho Bermúdez no era solamente para la burguesía, mucho menos lo de Pedro Laza y Rufo Garrido; Daniel Santos, a quien según Ulloa (1992: 266) los negros y mulatos de Cali convirtieron en la representación de la música afrocubana, también hizo dos álbumes de porro con Pedro Laza (35); y, por supuesto, la música costeña no solo era música de baile muy vital sino que también era algo que muchos consideraban erótica. De todos modos es cierto que las connotaciones de clase son importantes, aunque resulta exagerado el intento de Ulloa de adscribir la música afrocubana al proletariado antes de su posterior apropiación por las “clases dominantes” (Ulloa Sanmiguel, 1992: 267). Ya fuera tocada por antioqueños o por costeños, la música costeña modernizada atravesaba un amplio espectro de clases (después de todo, esa era la condición de su éxito comercial) pero siempre existía la posibilidad de asociarla con alguna condición burguesa, especialmente si esto significaba distancia frente a las duras realidades de la vida. Y esto era especialmente cierto en un contexto donde la salsa (dura, rebelde y nueva) se estaba abriendo paso.

La segunda división sugerida en los comentarios de Cano, Chacuto y España es entre el interior (o al menos Antioquia) y la región costeña. Aquí Ulloa resulta menos explícito toda vez que no clasifica abiertamente a la raspa como producto del interior; sin embargo, los grupos que menciona como precursores son todos del interior (1992: 403). Pero esta división no es tan vertical como parece. Por ejemplo, Rodolfo Aicardi, vocalista de “Los Hispanos”, nació en la población costeña de Magangué y los costeños han sido protagonistas en la producción de esta música. Gabriel Romero, cantante de “Los Black Stars”, también era costeño. Y, como ya lo había afirmado, Discos Fuentes fue uno de los principales promotores de este tipo de música grabando con “Los Teen Agers”, “Los Black Stars”, “Los Ocho de Colombia” y muchos más. Para la década del 70 se había convertido en el sonido moderno de la música costeña.

Un ejemplo de esto es el de la “Sonora Dinamita”, un grupo organizado inicialmente por Antonio Fuentes para grabaciones de estudio utilizando un grupo cambiante de músicos que incluía a Pedro Laza en el bajo. La grabación de una cumbia en 1962 revela algo que la mayoría consideraría como un sonido tradicional, con un fuerte golpe de tambor producido por una tumbadora, una sección de cobres, maracas y un vocalista masculino alternando con un coro femenino. Sin embargo, ya el bajo eléctrico ensaya un golpe binario, el acordeón lleva la mayor parte de la melodía luego de una introducción inicial por los vientos y se escucha una guitarra en el fondo (Ritmo de Tambo, cumbia de Bernardo Saldarriaga, *Cumbia*, cumbia 2 World Circuit WCD 033, 1993).

Este conjunto se desintegró en 1963 para renacer modificado en 1977 como intérprete de “chucu-chucu”: protagonismo del piano eléctrico (a veces introduciendo elementos de salsa), ritmo binario sencillo del bajo, la percusión es más apagada y en muchos cortes se percibe una guitarra eléctrica. Se trata del sonido típico de la música costeña en las décadas del 70 y 80. De los once cantantes que han grabado con la Sonora, siete son costeños

incluyendo a Rodolfo Aicardi y Lucho Argain (Lucho Pérez Cedron), un antiguo integrante de “Los Corraleros de Majagual” y de la “Sonora Dinamita” original. Este conjunto se hizo muy popular en México donde cumplió un importante papel en la difusión internacional de la “cumbia” (aunque los números de este momento diferían bastante de las grabaciones de 1962), además de ganar varios discos de platino y otros premios (36).

Para la década del 80, el tipo de música tocado por la “Sonora Dinamita” se ubicaba dentro de la categoría general de música tropical, dentro de la cual no eran muy importantes las distinciones entre cumbia, porro y gaita o entre la música de Lucho Bermúdez y la de “Los Graduados”. Por supuesto las categorizaciones son algo altamente flexible y subjetivo dependiendo, en este caso, de la edad, clase y región; algunos prefieren mantener una distinción entre música tropical “buena” o “verdadera” (la de la vieja guardia y las orquestas raizales) y la “mala”, que es la raspa o “chucu-chucu”, manteniéndose la salsa en una categoría separada. Ulloa Sanmiguel elabora esta clasificación en su libro sobre la salsa (1992: 557), pero, como el mismo lo admite, hay conjuntos que atraviesan las fronteras de sus categorías y, en todo caso, muchos jóvenes que llegaron después de la edad de oro de la vieja guardia no reconocen la diferencia entre las dos primeras categorías: todas son músicaailable (37).

Existen diferencias reales, por supuesto, entre las diferentes grabaciones. Por ejemplo, *La subienda* de “Gabriel Romero y su orquesta” tiene muchos elementos de lo que algunos considerarían como una cumbia “auténtica”: los clarinetes alternan con una sección de vientos que llenan los trombones (y tal vez las tubas), la guacharaca raspa lentamente y el bajo toca un ritmo terciario. Hay piano pero lleva un golpe sencillo y sincopado. Por contraste, en *Capullo y sorullo* de la “Sonora Dinamita”, el piano y la guitarra eléctrica hacen protagonismo y llevan la mayor parte de la melodía, en tanto que la sección de cobres desempeña un papel menor y es homogénea, sin el entretejido de los diferentes instrumentos. La letra, cantada por una pulida voz femenina, es humorística y se re-

fiere a la pareja de la canción, que es rubia y tiene ocho hijos rubios y uno negro: interrogada la madre, insiste en que el negrito es el único hijo legítimo de su padre (38). Todo esto los haría merecedores de ser clasificados como raspa o “chucu-chucu”, pero lo cierto es que ambos números fueron grabados por Discos Fuentes y clasificados como cumbia.

En resumen, en manos de la industria fonográfica dominada por los antioqueños y de Discos Fuentes, gran parte de la música costeña experimentó un proceso de “simplificación” o “modernización”, que incluye algunos arreglos de salsa y, en la década del 80, algo de merengue dominicano. La música raizal y de vieja guardia siguió teniendo presencia pero, para la década del 80, estaba en franca decadencia; sin embargo, fue interpretada en versiones nuevas (“deterioradas”, “modernizadas”) por orquestas nuevas.

LA INTERNACIONALIZACIÓN DE LA CUMBIA

Desde la década del 40 la música costeña ha constituido un éxito internacional: Lucho Bermúdez realizó giras y grabaciones en Argentina, Cuba, México y los Estados Unidos; Pacho Galán estuvo en América Central y Venezuela; a esto se agrega que las orquestas cubanas, mexicanas y venezolanas grabaron versiones de música costeña. Para 1960 Colombia era más conocida por su sonido “tropical” que por conjuntos de cuerdas tocando bambuco.

En la década del 60, con la consolidación de la industria fonográfica colombiana, la música costeña logró una mayor proyección internacional (39). Stigberg (1985) anota que para mediados de los años 60, conjuntos mexicanos dirigidos por Mike Laure y Carmen Rivero contaban con éxitos masivos que eran adaptaciones de la cumbia colombiana. Lo que antes era popular en ciertas regiones, ahora era un éxito nacional. En México, la cumbia fue asimilada a la categoría general de música tropical que incluía a la música cubana y del Caribe: “La cumbia difiere de los formatos establecidos de música tropical pero tiene mucho en común con ellos: letras telúricas y a veces lascivas, el canto del solista y del

coro en pautas de llamada y respuesta, y un énfasis en la percusión y el ritmo que presenta una complejidad rítmica lograda por la combinación de capas de pautas repetitivas y contrastadas interpretadas por varios instrumentos” (Stigberg 1985). Sin embargo, desde finales de los años 60 tuvieron lugar en México los mismos cambios que en Colombia: las grandes orquestas fueron reemplazadas por pequeños conjuntos de bajo eléctrico, órgano y una reducida sección de cobres. “Costa Azul”, un conjunto de mediados de los años 70 dirigido por Rigo Tovar, llevó más lejos esta “tendencia hacia la simplificación de la música tropical misma”, una tendencia “rechazada por quienes se dedican a las formas afrocubanas establecidas”. Este y otros grupos similares desecharon los instrumentos de cobre y cuerdas para reducir el “ritmo distintivo de la cumbia... a sus ingredientes esenciales” (Stigberg 1985). Sin embargo, se mantenía la identificación de la cumbia con Colombia mediante referencias textuales a lugares colombianos, o mejor, costeños, y porque habían conjuntos con nombres como “Los Nueve de Colombia”. Esta conexión fue reforzada por grupos colombianos como la “Sonora Dinamita”, que tuvo mucho éxito en México tocando cumbia y otras clases de música tropical. Durante la década del 90, la cumbia sigue siendo muy popular en México con grupos especializados en cumbia como “Los Bukis” y con las actuales *bandas* que están de moda ahora, y cuyo repertorio presenta cumbias, rancheras y música norteña.

Junto con otros ritmos tropicales, la cumbia colombiana logró un impacto similar en el Perú de la década del 60, más que todo entre la juventud de clase media urbana. Sin embargo, en la década del 70 estos círculos comenzaron a escuchar más rock y salsa mientras que la cumbia se acercó a migrantes urbanos pobres. Surgió la *cumbia Andina* o *chicha* como forma híbrida que combinaba la estructura melódica y cadencia del estilo *huayno* de las mesetas con un ritmo de cumbia llevado por el bajo y la percusión. Quienes realmente se identificaron con esta innovación musical fueron los hijos de los migrantes urbanos de origen andino “involucrados en la

construcción de una nueva identidad” (Turino, 1993: 178; Turino, 1990; Bullen, 1993; Cloudsley, 1993: 20-26). Sin embargo, en el Perú no es clara la línea divisoria entre salsa y cumbia o música tropical y he escuchado aires considerados salsa por jóvenes peruanos de clase media que serían, para la mayoría de los colombianos, música tropical o hasta “chucu-chucu”.

Este proceso de internacionalización, que también ha alcanzado a Argentina, Chile y, especialmente América Central, genera algunas preguntas cuyas respuestas requieren de más investigación. Las razones del *boom* de la cumbia en ese preciso momento no están claras, aunque probablemente se relacionen con la consolidación de la industria fonográfica colombiana, la generación de nuevos formatos instrumentales y la producción de nuevos sonidos, que sedujeron a los gustos de otros países latinoamericanos con la misma fórmula que sirvió para el público del interior del país: una música que sea moderna y aún suene latinoamericana. Clarificar esto requeriría investigaciones comparativas en México y otros países.

Asimismo, se requiere investigación para saber por qué la música costeña adquirió popularidad internacional como *cumbia* antes que como *porro*. Sin ninguna duda tiene que ver con el hecho de que el porro estuvo asociado con las décadas del 40 y 50, y por consiguiente, las compañías disqueras, atentas a insistir en lo aparentemente nuevo antes que en lo viejo, lo comenzaron a dejar atrás. Después de todo, esto también ocurría en Colombia donde se crearon “nuevos” nombres para estilos viejos, incluyendo el merecumbé de Pacho Galán, el paseaito de “Los Corraleros de Majagual”, y aun otros que nunca arrancaron como la *patacumbia* y el *tumbasón*.

Finalmente, el lector familiarizado con la escena musical latinoamericana podría sorprenderse de la relativa falta de promoción de la cumbia en comparación con otros ritmos, como el merengue y la salsa. A pesar de que la cumbia se volvió muy popular en ciertos sectores, no ha podido capturar el mercado internacional

con el mismo éxito de la salsa y el merengue. Podría tratarse de la proyección menor de la cumbia en la industria fonográfica norteamericana, y sustentar esto requeriría de una investigación que compare las distintas situaciones, pero hay ciertos rasgos de la cumbia que explican esas pautas. En primer lugar, ya sea que se trate de la década del 50 o de la del 90, los colombianos han sido consumidores ávidos de música extranjera; en esta escena musical los protagonistas han sido la música cubana, mexicana y norteamericana. Esto puede estar relacionado con la regionalización del país por la diferencia de gustos musicales entre la región costeña, la de la Costa Pacífica y diferentes sectores del interior. Por otra parte, y a diferencia de República Dominicana, en Colombia el Estado jamás ha tomado cartas en los asuntos de la música popular y nunca ha existido un esfuerzo oficial concertado para lograr que un aire musical determinado sea *el* estilo nacional (Austerlitz, 1995; Pacini Hernández, 1995). Finalmente, y en estrecha relación con esto, la inmigración colombiana hacia Estados Unidos ha sido menos numerosa que la cubana, dominicana y puertorriqueña y, en contraste con la salsa y el merengue, los aires colombianos no han podido capturar su nicho en el mercado (40).

Pero, por lo demás, sobre la popularidad internacional de la cumbia lo interesante es que, más allá de las representaciones de las élites literarias o políticas del interior, la imagen de Colombia en el exterior era la de un país "tropical". Aquí tenían mucha influencia Gabriel García Márquez y otros escritores y artistas, pero fuera de ciertos círculos, la música lo era mucho más; su impacto era más penetrante. Igualmente esta música iba ligada a la socialización y el baile tanto como a escuchar en solitario; y, sin que esto implique sostener que leer un libro o apreciar un cuadro sean actividades sin cuerpo o asociadas, lo cierto es que esta música interviene en contextos de relaciones sociales altamente cargados de significados emotivos y corporales, que incluyen relaciones sexuales. En el exterior contribuyó a la identidad colombiana de una manera penetrante y sutil, pero también especialmente fuerte. Cuando García

Márquez fue a recibir su Premio Nóbel de Literatura en 1982, no fue una sorpresa que estuviera acompañado de "Los Hermanos Zuleta", un grupo vallenato, y "Totó la Momposina y sus Tambores", un grupo especializado en música "tradicional" costeña.

VALLENATO

En el capítulo 3 se estudiaron los orígenes míticos del vallenato. Por una parte, existe una visión particularista en términos regionales que sostiene que la música de acordeón basada en el paseo, merengue y son es nativa de "La Provincia", esto es, de Valledupar y sus alrededores, siendo interpretada desde el siglo XIX por una prolongada secuencia de exponentes nacidos en la localidad, que se comercializó en forma gradual adquiriendo la etiqueta genérica de vallenato y, más recientemente, ha dado lugar a formas degeneradas. La música de acordeón surgida en otras partes de la región costeña es considerada derivada o de importancia secundaria.

Esta perspectiva es controvertida por quienes sostienen que el vallenato, como propuesta musical coherente, apenas surgió en la década del 40 con el desarrollo de las comunicaciones modernas y la mediación directa de las élites locales que buscaban la particularidad regional exacta sustentada por la narrativa tradicional (Gilard, 1987 a, 1987 b). Yo apoyaría la perspectiva de Gilard señalando que, aunque los acordeones estaban presentes en pequeñas cantidades en la región costeña y se utilizaban para acompañar estilos variados (cualquier cosa desde versos cantados hasta mazurcas), no existía "tradicción" o repertorio establecido que simplemente pudiera comercializarse como "vallenato". Este surgió con la industria fonográfica y se consolidó durante la década del 60; por ejemplo es significativo que García Márquez, escribiendo en 1950 para el público barranquillero, explicara que la "música vallenata" se llamaba así porque era de la región de Valledupar: evidentemente, el término no era muy conocido (García Márquez, 1981: 167).

Como he mostrado en el capítulo 4, en los primeros tiempos de Discos Fuentes y Discos Tropical tuvieron lugar las primeras

grabaciones de música de acordeón para un mercado regional, siendo percibida tanto en el interior como en algunos sectores de la región costeña como demasiado plebeya o “folclórica”; el éxito en el interior estaba reservado al “vallenato en guitarra” de Guillermo Buitrago y Julio Bovea. Sin embargo, en la región de Valledupar la música vallenata estaba ganando poderosos aliados políticos bogotanos: la madre del ex presidente Alfonso López Pumarejo era de Valledupar, su familia tenía finca en la región, y su hijo, Alfonso López Michelsen, estuvo allí a finales de la década del 40 con acompañantes bogotanos y, por supuesto, sus fiestas siempre contaron con la música de acordeón. Al mismo tiempo, había mucha gente de Valledupar en Bogotá con excelentes conexiones políticas, y tenían una tertulia informal, “Los Magdalenos”, que en 1953 organizó una visita del compositor vallenato Rafael Escalona registrada por varios periódicos y revistas importantes. En esa época gobernaba el dictador Rojas Pinilla y Escalona le hizo una canción, *El general Rojas*, arreglada posteriormente por Antonio María Peñalosa para la “Orquesta Sinfónica Nacional” y transmitida por la Radio Nacional.

Asimismo, el surgimiento del vallenato estuvo ligado al conjunto de vínculos políticos liberales existentes entre Valledupar y Bogotá que, en momentos en que los proyectos de infraestructura apoyados por López Pumarejo integraban “La Provincia”, el conjunto de la región costeña, promovieron la música de acordeón de esta región en particular coincidiendo con sus primeras grabaciones y radiodifusiones. Estos vínculos políticos continuaron en la década del 60 con el Presidente Guillermo León Valencia (1962-1966), quien organizó fiestas en Bogotá con presencia de Rafael Escalona y la música vallenata (Araujonoguera, 1988).

Durante la administración de Lleras Restrepo (1966-1970) se dio una campaña para la creación del departamento del Cesar, que comprende las tierras de ‘La Provincia’; como en el ámbito nacional existían varias propuestas semejantes, se discutía la conveniencia de crear nuevas divisiones administrativas. Como parte de esta

campaña, Escalona y varios músicos vallenatos, entre ellos el famoso acordeonista Colacho Mendoza, organizaron una gira nacional de “Encuentros Vallenatos” (41). Se preguntaba un escéptico si los separatistas creían lograr la división “con la magia de sus ritmos condensada con la inspiración alcohólica del whisky” (*El Herald*, 10 de diciembre de 1966, p.3); y agregaba otro periodista: “Aun cuando por ciertos momentos la provincia del Cesar haya dado la impresión frívola de haber ganado con paseos vallenatos y notas de acordeón, es cierto que su folclor es uno de los más ricos del país” (*El Herald*, 18 de noviembre de 1966, p. 3). Magia, frivolidad o política dura, fue creado el departamento del Cesar con Alfonso López Michelsen como primer Gobernador, quien nombró a Rafael Escalona como Jefe de Relaciones Públicas.

La consolidación del vallenato como “tradición” nacida en “La Provincia” tuvo lugar en 1968 con el Primer Festival de la Leyenda Vallenata. Se supone que este evento surgió en una reunión informal de 1963 ofrecida por Rafael Escalona a Gabriel García Márquez, cuando éste regresó a Colombia luego de estar ausente del país durante siete años y quería escuchar lo mejor de la música vallenata (García Márquez, 1991: 426). El Festival mismo fue organizado por Alfonso López Michelsen, ayudado por Consuelo Araújo Noguera, conocida escritora sobre música vallenata, y tuvo lugar en la inmensa casa colonial de su familia. En estos eventos García Márquez se ha sentado con frecuencia en la mesa del jurado. El Festival asumió la forma de una competencia, teniendo en cuenta que existía en la región costeña una larga tradición de duelos entre acordeonistas. Se trataba de mantener la autenticidad del vallenato y, en un principio, los conjuntos estaban circunscritos al formato “tradicional” de caja, guacharaca y acordeón, aunque luego se permitió el vocalista. Cada año se escoge un rey, siendo el primero Alejo Durán (Fig. 6. II). Y a pesar del aura de autenticidad, las compañías se interesan por el Festival con la posibilidad de convertir al ganador en una nueva estrella (Gutiérrez Hinojosa, 1992: Cáp. 15; Quiroz Otero, 1982: Cáp. 10).



6.11 Alejandro Durán recibe su trofeo y un cheque de Cecilia Caballero de López Michelsen (esposa del Gobernador del Departamento del Cesar)
(Cortesía de *El Espectador*).

Mientras tanto, el vallenato como música comercial andaba en otra dirección. La música de acordeón, con “Los Corraleros de Majagual” y sus estrellas individuales (en especial Alfredo Gutiérrez), se extendió por el interior del país, a veces interpretada con instrumentos de cuerdas y vientos, e incluyendo ritmos nuevos como el paseaito y el pasebol.

En los inicios de la década del 70 el vallenato en su forma más característica, basada en acordeón, bajo y percusión (sin sección de cobres), mantenía su popularidad en la región costeña y era música de clase baja. Sin embargo, su aceptación comenzó a crecer exponencialmente debido a los éxitos de Alfredo Gutiérrez y semejantes y, al mismo tiempo, el vallenato comenzó a cambiar musicalmente. En este proceso están involucrados muchas empresas y muchos músicos, pero hay ciertos nombres que se destacan. La CBS (ahora

Sony) había comenzado a grabar en Colombia en 1965 y, a comienzos de los años 70 vinculó al cantante costeño Jorge Oñate al frente de “Los Hermanos López” y a los “Hermanos Zuleta”, con Poncho cantando y Emilianito en el acordeón. Después agregaron a Diomedes Díaz quien, con diferentes acordeonistas, ha demostrado ser uno de los cantantes vallenatos que más venden (42). Hacia finales de la década del 90, estos músicos siguen grabando y cantando.

El compromiso de la CBS con el vallenato no fue un proceso espontáneo: comenzó grabando con Lucho Bermúdez, pero en los inicios de la década del 70, cuando comenzaba a desarrollar su catálogo de músicos nacionales, su interés principal estaba centrado en los cantantes de baladas. Aquí se destaca la figura de Gabriel Muñoz, quien después de haber estado un año en Barranquilla con Discos Tropical, pasó a trabajar con CBS encargado de artistas y repertorio; a pesar de haber nacido en Manizales, departamento de Caldas, Muñoz era un entusiasta del vallenato: “Dicen que soy más costeño que caldense, porque me gusta la música tropical”. Aunque se veía a sí mismo en contravía de la corriente de la compañía, fue el artífice de las inversiones que se hicieron en músicos vallenatos: “Yo siempre he creído que el vallenato tiene una rica vena musical, porque es una música que, a pesar de ser muy regional, puede convertirse en algo más genérico. Y los únicos que pueden interpretarla son los costeños. La música tropical puede duplicarse y suena lo mismo; igual con la salsa. Cualquier clase de música, excepto esa. Se trata de una música que no se puede imitar”.

Se sugiere aquí una preocupación con la autenticidad reiterada por Muñoz: “La cualidad principal que ando buscando es la autenticidad del músico: eso para mí es algo absolutamente vital... si es el compositor, entonces debería tener su propio estilo de escribir; si es el acordeonista, entonces necesita su propio estilo de interpretar, que se pueda identificar cuando se le escucha en la radio. Eso para nosotros es vital”. Aquí la autenticidad consiste en individualidad o no-imitación más que en tradicionalismo; es fidelidad a la música propia, antes que a las raíces propias. Pero estos dos ele-

mentos se entrecruzan al constatar que “solo los costeños” pueden dar el sonido auténtico; sin embargo, hay que evitar el exceso de tradicionalismo. Desde el comienzo Muñoz andaba buscando algo que no fuera tan tradicional: en su opinión, la separación entre cantante y acordeonista fue algo importante que permitió a cada uno concentrarse en su parte. Jorge Oñate y Poncho Zuleta no son, para él, más que vocalistas; las letras tenían que ser más que regionales: “porque hay algunas canciones que son muy regionales, pero que dicen mucho, como *Alicia adorada...* y que son tan grandes, tan bien hechas, que todos las asimilan a la perfección (43). Pero hay canciones que son muy folclóricas, muy de ellos (los costeños) y que no gustan en el interior. Así que siempre tuve ese criterio: que las canciones fueran más genéricas, precisamente para ampliar el mercado”.

Codiscos ya contaba con Alfredo Gutiérrez, quien estaba vendiendo muchos discos; su próximo hito fue en 1978 al vincular al “Binomio de Oro”, que grabó veinticinco álbumes presentando a Israel Romero en el acordeón y a Rafael Orozco como vocalista hasta su muerte en 1993 (según unos, a manos de narcotraficantes, y según otros, por drama pasional). De acuerdo con Fernando López, jefe de artistas y repertorio de Codiscos, el “Binomio” rompió la barrera que limitaba a los vallenatos en el interior del país: “El vallenato actual dejó atrás esa autenticidad del ciento por ciento, hoy la gente baila con un vallenato más pop. Eso fue lo que hicimos nosotros con la idea de meterlo en otros países. Para nosotros el caso más claro es el del “Binomio de Oro”, que le dio al vallenato un carácter muy refinado, lo vistió de gala, y eso permitió que el vallenato se vendiera con fuerza en el interior del país, que abandonara la Costa y se metiera en todo el país”. Aquí la autenticidad se entiende como tradición limitada y mero provincianismo, algo que debe dejarse atrás buscando un público más cosmopolita.

Un elemento menos fácil de evaluar es la influencia del narcotráfico en la difusión del vallenato. Durante la década del 70 tuvo lugar el auge de la marihuana en las montañas de la Sierra Nevada entre Santa Marta y Valledupar; los emergentes traficantes de droga

costeños patrocinaron músicos vallenatos que los nombraban en sus discos. En los años siguientes, cuando el tráfico de drogas cambió a cocaína y se centró en Medellín, algunos de los grandes traficantes llevaría conjuntos vallenatos, entre otros músicos, para las fiestas de fin de semana en sus grandes fincas. No es claro hasta dónde esto logró cosa distinta a empujar un proceso que ya venía, pero sí es probable que con todo esto el vallenato se hizo a una imagen que iba más allá de lo rural y folclórico. Algunos piensan que la influencia del narcotráfico es el origen de lo que consideran como una pérdida de autenticidad en el vallenato, pero de nuevo, es probable que este proceso de comercialización y cambio musical estuviera ocurriendo de todos modos (44).

Musicalmente las nuevas corrientes del vallenato utilizaron las mismas innovaciones que “modernizaron” a la música costeña: el bajo eléctrico, para estos años, era parte del panorama normal, y en la década del 80 se comenzaron a introducir los teclados y guitarras eléctricas. También tuvo lugar una expansión de la sección de percusión: la caja ya se había visto complementada por una tumbadora, y posteriormente entraron los timbales. Los vocalistas comenzaron a utilizar cantantes de apoyo, generalmente dos voces masculinas, siendo una de ellas contralto. Luego aparecieron baterías electrónicas, el refuerzo electrónico de las partes de acordeón y batería, y la vocalización de apoyo mediante tres voces, tal vez sin el registro del contralto. En términos de tamaño, el formato de estos conjuntos vallenatos se comenzó a parecer a las viejas orquestas, a veces llegando a ser una docena entre músicos y cantantes, sin contar al menos un técnico de acordeón. Sin embargo vale la pena anotar que estos cambios se daban, en parte, en relación con los formatos “tradicionales” de acordeón / canto, guacharaca y caja. Aunque no se presentaba como “vallenato” (catálogo de Discos Fuentes de 1954), en la década del 40 la música de Buitrago tenía una variedad de instrumentos (guitarra, bajo, clarinete); y los cantantes de apoyo se utilizaban mucho antes de la década del 70, por ejemplo, en “Bovea y sus Vallenatos”. De otra parte, desde finales del

siglo XIX el acordeón se utilizaba al lado de otros instrumentos (ver Capítulo 3).

El vallenato siempre ha manejado temas románticos, o más precisamente, temas sobre las relaciones hombre-mujer (Wade, 1994 a); también tiene una cierta cualidad picaresca y relata sucesos y personajes, a veces con tono algo satírico. Sólo quienes conocen los sitios y personajes involucrados pueden entender plenamente algunos de sus cantos (Posada, 1986). La literatura sobre el vallenato insiste con frecuencia en su carácter de periódico oral (ver los textos sobre el vallenato citados en el capítulo 3) (45); en el vallenato más reciente, los temas locales pierden importancia y no tienen mayor efecto en un público que no conoce directamente los lugares, aunque no desaparecen, y todavía hay menciones de sitios aunque sólo sea para reiterar su origen en “La Provincia”. En términos de lírica, el cambio más importante consistió en el gran incremento de los temas románticos y en su tratamiento más abstracto; los cantos de Escalona contenían temas amorosos típicos (despecho, amor no correspondido, la mujer celosa) pero siempre se referían a personajes identificados, incluyendo elementos narrativos sobre personajes y sucesos locales. En contraste, las canciones de Alejo Durán son simples en términos líricos, consistiendo en unos cuantos versos de dos líneas que tienden a referirse a lugares específicos, personajes y sucesos, y sus relaciones con las mujeres constituyen uno de los temas principales. Pero la simplicidad mordaz de Alejo Durán es desplazada por la lírica de estilo más literario representada por el “Binomio de Oro” (46): aquí la presencia de los temas románticos es casi exclusiva; la mujer es una persona abstracta y predominan sentimientos como dolor y despecho debido a las mujeres sin corazón y a sus familias intransigentes.

Al igual que lo ocurrido con la música tropical, las compañías disqueras tienden a percibir estos cambios como progreso y modernización en tanto que otros, clase media y generación mayor de costeños, se quejan de la “degeneración” del vallenato. A pesar de su aceptación en el interior del país, el vallenato todavía es visto como



6.12 Leandro Díaz
(Cortesía de Cromos).

“música de choferes y sirvientas”, representativa de gustos vulgares. Este esquema sólo se ha podido modificar parcialmente en épocas muy recientes (ver Capítulo 8). Si la clase media o los salseros y rockeros admiten que les gusta el vallenato, esto era, y es todavía, matizado con comentarios despectivos sobre el “Binomio de Oro” y una marcada preferencia por lo “verdadero” representado por la generación más vieja de músicos vallenatos: Alejo Durán, Emiliano Zuleta el Viejo, Juancho Polo Valencia y Leandro Díaz (Fig. 6.12).

Conclusión

Durante las décadas posteriores a la del 50, la historia de la música costeña es la de su comercialización creciente así como la del desplazamiento del porro por la cumbia y el vallenato. En un cierto sentido, es una historia de apropiación y transformación de una

música regional por el capitalismo musical nacional en un mercado transnacional. Una hegemonía transformadora que construye una música nacional desde las raíces locales. Sin embargo, es una historia que corre el riesgo de la sobresimplificación: si se sugiere que los costeños cumplían la función de músicos explotados por la industria musical, no sería un argumento válido para el caso de Antonio Fuentes, costeño y pionero de la innovación y comercialización de la música costeña. Ni para Discos Tropical de Barranquilla, que siguió siendo importante en la década del 70, ni para Discos Curro, que fue significativo pero transitorio: ambas empresas participaron en la transformación general de la música costeña.

De importancia igual son las implicaciones subyacentes: la idea de que la música costeña, en sus firmas comerciales iniciales, era un producto cultural ligado a la región costeña de alguna manera auténtica y que su comercialización por la industria fonográfica nacional fue un simple proceso de alineación. Así es como entienden algunos (un buen ejemplo es Ulloa Sanmiguel [1992] con sus comentarios despectivos sobre la raspa y su alabanza de la música del Caribe colombiano), sin embargo, es insuficiente considerar a la música de Lucho Bermúdez o Pacho Galán como "auténticamente" costeña: aunque tenga *imagen* costeña, se trata de música nacional e internacional.

Dentro de una perspectiva más amplia se requiere evitar la oposición entre la región auténtica y la nación alienante, para considerar a la música costeña dentro del contexto de una creciente industria musical centrada en la nación y con aspiraciones de llegar al mercado internacional. Lo importante es que existía esa industria, y el que se encuentre ubicada por fuera de la región costeña o que este dirigida por antioqueños es algo significativo pero no determinante. La misión de Sonolux era obtener ganancias dándole felicidad al pueblo colombiano, y la música costeña era apenas un medio, entre otros, para cumplir con este objetivo; y los músicos, compositores y productores de discos costeños estaban igualmente atentos, y dispuestos, a que sus productos fueran "nacionales" y exitosos. Tal vez

aquí se encuentre el verdadero sentido de una *hegemonía* transformadora: todos perseguían el mismo objetivo de distinta manera. Pero en esta transformación no se perdía la imagen de esta música como costeña, o al menos como tropical; aquí es necesario no perder de vista lo que la música costeña representa, o se cree que representa, para el "gran público". Como sostuve en un capítulo anterior, la música costeña se encontraba en un espacio ambivalente entre modernidad y tradición, región y nación, heterogeneidad y homogeneidad, y el origen de su poder estaba en su capacidad de hacer que este espacio fuera productivo.

La presencia de este espacio ambivalente es, precisamente, el rasgo común que resulta de apreciar la evolución que va del porro hasta la cumbia y el vallenato. El porro perdió algo de su atractivo por ser visto como demasiado viejo y folclórico: Lucho Bermúdez estaba envejecido, Pedro Laza parecía demasiado ligado a temas costeños de origen rural. La cumbia parecía más moderna, sólo que localizada en un espacio específico que podía ser regional y/o nacional, dependiendo del énfasis; sin embargo, para algunos iba demasiado en la dirección opuesta y llegó a representar la falsedad: el brillo superficial, la basura comercializada de la modernidad, vulgar en un sentido postizo y burgués, antes que auténtico y plebeyo. Asimismo, los grupos mexicanos se la apropiaron hasta el punto de generarse dudas sobre su origen colombiano o mexicano. Es cada vez más difícil considerar auténtica a la música tropical de la década del 80, con raíces en una región en particular o en todo el país (como en el caso del porro) o en la clase baja (como sería el caso de la salsa en ese momento).

Se explica así el rechazo que sienten hacia el "chucu-chucu": gran parte de la cumbia estaba asociada con los conjuntos antioqueños, simbolizada por ellos; en fin, una imagen que muchos costeños difícilmente identificaban como propia. En este sentido los costeños (entre otros) discutían estas transformaciones hegemónicas de la música que ya no significaban una articulación auténtica de las identidades y diferencias regionales dentro del contexto na-

cional. Para los costeños, se trataba de una degeneración marcada por la dirección antioqueña; para los otros, esta degeneración se debía a la comercialización burguesa. Estos discursos de clase y etnicidad regional, lejos de contrapuestos, son susceptibles de fáciles combinaciones: por ejemplo, construir la "buena" música costeña como algo enraizado en una auténtica clase trabajadora regional.

Fue para estos tiempos que el vallenato se estableció como un sonido nacional incipiente pero verdaderamente auténtico. Contaba con la legitimación del Festival de la Leyenda Vallenata y con su autenticidad respaldada por nombres como García Márquez, pero además, contaba con éxito comercial bien visible. La discusión entre aficionados, músicos y productores de discos giró, como de costumbre, alrededor de los méritos relativos de sonidos más o menos tradicionales o modernos (y más o menos distanciados de sus raíces de clase trabajadora rural). Desde esta perspectiva, se daba una búsqueda constante de música capaz de desempeñarse en el espacio tenso y ambivalente entre tradición y modernidad, polos que de por sí ya eran ambivalentes y estaban sujetos a reelaboración constante. Esto se convirtió en un rasgo permanente para músicos y productores de discos: Fuentes experimentaba constantemente con nuevos arreglos y cambios de formatos; Bermúdez y otros inventaban "nuevos" ritmos en forma continua, algunos desaparecían sin dejar huella y otros eran éxitos contundentes; de hecho, Fernando López, de Codiscos, revela que "El Binomio de Oro" "ha dejado atrás la autenticidad ciento por ciento", y Gabriel Muñoz busca el equilibrio exacto entre modernidad y autenticidad, siendo esta última la cualidad exclusiva del músico costeño. Por supuesto, lo interesante consiste en que gran parte de esto tuvo, y tiene, lugar dentro del ámbito de la música costeña ampliamente entendida. Esta música permite una búsqueda permanentemente fructífera. Un potencial semejante reside, como ya he sostenido, en las connotaciones de felicidad y su asociación con negritud y potencia sexual, vista como fruición voluptuosa o como liberación social. En el próximo capítulo trataré más detenidamente el aspecto de la sexualidad.

LOS COSTEÑOS Y LA MÚSICA COSTEÑA EN EL INTERIOR: RECHAZO Y ADAPTACIÓN 1950-1980

En el período comprendido entre 1950-1980, los costeños y la música costeña tuvieron en el interior del país una presencia cultural susceptible de diferentes lecturas, y a veces abiertamente discutidas. No sólo se daba esto en campos definidos por contraposiciones como autenticidad y degeneración versus éxito comercial, sino también como representación de identidad regional, herencia racial, moral sexual y valor de civilización y primitivismo, modernidad y tradición, paz y violencia. La música costeña estaba firmemente establecida en el interior del país desde los años 50; particularmente en Medellín, la música costeña y del Caribe se convirtió en parte integral de la cultura urbana (al lado de tangos y rancheras, que los paisas aman todavía). Sin embargo, existen marcadas diferencias entre los costeños y los del interior en lo que se refiere a la manera de escuchar, bailar y festejar, diferencias relacionadas con corrientes musicales ligadas a regiones determinadas. El baile y la música son aspectos importantes de identidad personal y de las maneras de identificarse consigo mismo y con los demás. Y en todo esto hay una relación de mediación mutua entre música, relaciones de género y sexualidad, en la cual la música costeña y los costeños mismos representan un poder sexual libertario y liberador.

Aunque nunca fueron más del 1.5% del total de la población urbana, los costeños tuvieron una fuerte presencia en Bogotá y Medellín; en los relatos correspondientes los migrantes costeños son masculinos y, en su mayor parte, estudiantes. Solo se disponen de datos que apoyan las pautas educativas de la década del 80, que muestran a los migrantes costeños con un buen nivel educativo, con predominio masculino hasta la década del 60, y aun antes de eso, el 40% de la población costeña en Bogotá y Medellín era femenina (1).

Aquí la discusión sobre costeños y música costeña presenta las mismas características de los capítulos previos, sólo que ahora presentaré testimonios de residentes de Bogotá y Medellín para compararlos con los de algunos migrantes costeños en esas mismas ciudades. Se incluyen memorias sobre música y baile en general por la necesidad de percibirlos como aspectos esenciales y activos de la vida humana, al igual que en décadas anteriores. Esta tendencia se fortalece, especialmente en Medellín, con la presencia creciente de radiodifusión y música grabada, incluida la música costeña. No es tan verídica la imagen, proyectada frecuentemente tanto por costeños como por gente del interior, de que los cachacos no saben bailar; esta imagen tiene la utilidad de muchos estereotipos, es decir, sirve para establecer el contraste: en comparación con los costeños, parecería que la gente del interior no supiera bailar.

Bogotá: Resistencia

Stella de Briceño, una maestra de escuela que ha vivido en Bogotá desde 1946, recordaba que, cuando joven, ella y sus primas se iban a bailar todos los fines de semana a algún club social elitista donde estuviera tocando una orquesta, o al Grill Colombia, un sitio para buenos bailarines con orquesta y pista de baile, o con discos en empanadas bailables en casa de alguien conocido, o en fiestas nocturnas (2). Esas fiestas en casa estaban controladas por los padres quienes preparaban las bebidas y vigilaban las distancias entre pare-

jas, especialmente durante el lento y romántico bolero; bailaban porro, bolero y algunos tangos, pero también cha-cha-chá y merecumbé. Además, asistió a clases de ballet y participó en tertulias musicales en su casa, donde la gente cantaba, tocaba piano y recitaba. Su impresión de los costeños consistía en que eran "muy alegres, ruidosos, cantantes magníficos, bailarines impresionantes, porque todo el mundo decía entonces, y dicen todavía, que el costeño lleva la música en la sangre y es verdad, oyen música y comienzan a moverse, hasta sus ojos comienzan a bailar; y son muy extrovertidos y muy francos, a veces van demasiado lejos y son rudos". Su primera impresión de la región costeña fue cuando estuvo en Cartagena como candidata del departamento de Boyacá al Reinado Nacional de la Belleza, de modo que tuvo una experiencia muy especial y privilegiada.

Con frecuencia los costeños mismos no eran bien vistos, a pesar de la popularidad de los porros de Lucho Bermúdez y de los merecumbés de Pacho Galán. Ema Valderrama, la profesora bogotana de clase media del capítulo 5, recordaba que "los costeños eran como rechazados porque nos parecía a nosotros los que vivíamos en el centro del país, que éramos cultos, refinados, respetuosos, decentes, inteligentes y que ellos eran *bullangueros* y vulgares, opiniones que aparecieron sin mucho fundamento". En consecuencia, cuando llegó la música costeña se bailaba "con timidez porque a los mayores no les gustaba, la rechazaban y la consideraban ordinaria, vulgar; decían ¿cómo es posible que una muchacha se pueda mover al ritmo de la cumbia y del porro? ¡Qué escándalo! Pero entró gradualmente en la sociedad bogotana porque el ritmo era tan sabroso, tan excitante, que no hay caderas que no se muevan al ritmo de esa música, es imposible".

Ella misma estuvo en la región costeña en 1960. Antes de viajar, su impresión principal sobre la región provenía de la música misma, asociada con ideas de ruido y francachela, además de vagas nociones acerca del mar, y una idea subyacente sobre la relativa negrura de la región. La impresionaron la apertura y calidez de los costeños

y comentó que esto cambió sus ideas negativas sobre los negros, y que la visión de “esas mujeres negras, tan esbeltas y graciosas, cargando frutas y *cocadas* en sus cabezas... con ese ritmo, con esa cintura cimbrándose y con esas caderas que se mueven tan rítmicamente”. El mar también la fascino: “No podía creer que en la vida existiera tanta belleza; el mar me absorbió completamente y quedó para siempre en mi alma y en mis ojos”.

Música, ritmo, cuerpos graciosos y el mar: todo esto era excitante y fascinante, pero el ruido y la sexualidad explícita también amenazaban lo que era, para algunos, la noción de lo apropiado. Ciertamente esta fue la experiencia de Ligia de Márquez, maestra nacida en Bogotá, cuyo padre desaprobaba enfáticamente al hombre costeño interesado en su hija. Lo conoció en la universidad: era “muy alegre, muy inteligente, pero mi papá no podía verlo ni en foto. El rechazo era terrible y nunca lo dejaron entrar en la casa”, a pesar de que era hermano del rector de la universidad donde ambos estudiaban y, por tanto, no era probable que fuera de clase baja.

Los migrantes costeños hacia Bogotá y Medellín eran, generalmente, estudiantes, y de clase media, de modo que no es probable que la extracción social fuera la razón del rechazo. Sin embargo si bien es cierto que, como decía Estela de Briceño, se creía que los costeños llevaban la música “en la sangre”, ser acomodado no era suficiente para ser estimado: el sólo hecho de bailar y cantar música popular, especialmente por fuera de la esfera doméstica, para muchos de clase media suscita imágenes de impropiedad y clase baja. Si la música estaba “en la sangre”, esto era difícil de borrar con dinero, y si los costeños se “volaban la escuadra” de vez en cuando, el rechazo quedaba confirmado.

Una madre de familia, María Helena Ramírez, se oponía a la relación de su hija con un costeño, aunque después se arrepentiría. Su esposo fue asesinado en la década del 50 y se trasladó a Bogotá para trabajar como maestra de escuela. Durante ese período el baile era una actividad bastante común; fiestas con amigos donde se

bailaban bambucos, pasillos y foxtrots, pero también mambos y música de la “Sonora Matancera”, y hasta iban a un club nocturno. De música costeña recuerda poco, aunque sus hermanas tenían amigos costeños que eran maestros o estudiantes; según ella la imagen general era que los costeños “no eran muy confiables, un poco descarados en el campo de la delicadeza. Tal vez a causa de la hipocresía de la gente andina... el carácter costeño era muy agresivo” (3). Presumiblemente, ella compartía esta visión porque disputaba con su hija por el novio costeño, quien resultó ser “moreno”; para ella en ese momento los costeños tenían una posición ambivalente: amigos por un lado, amenazas por el otro.

Por supuesto que las imágenes de la gente variaban. Alfredo Arroyo, quien se decía de “clase media alta”, en los años 40 asistía a un colegio donde la gran mayoría de los internos eran costeños: “Había la impresión de que no tenían mucha urbanidad porque eran más abiertos, descomplicados, y aquí todo el mundo tenía corbata, era muy formal”. También existían chistes referidos a la vulgaridad de los costeños, pero Alfredo Arroyo hizo muchos amigos entre ellos y luego, en la universidad, disfrutó de las fiestas de los costeños porque “había más bebidas, las mujeres eran más abiertas”. Por contraste, tres residentes en Bogotá conjuntamente entrevistados (María Angélica Burgos, María Eugenia Goubert, Luis Alfredo Rueda), destacaron la reputación negativa de los costeños. La gente pensaba que “eran los más ruidosos, los más *pesados*, gritones y maleducados, que cualquier fiesta con costeños terminaba mal. ¿Qué más puedo decirle? Tal era su reputación”. En sus comentarios se asocia generalmente a los costeños con negritud y pereza; recordando experiencias más personales (visitas a Cartagena, compañeros de universidad) existía el consenso de que los costeños en forma individual eran “muy risueños, alegres”. También había constantes referencias al color: “ella era muy agradable, era de una familia costeña pero no era *de color*”; “tenemos un amigo, un médico negro muy famoso, y cuando usted está hablando con él se olvida de su color”; “algunos de mis hermanos están casados con costeñas, pero

no son de color". En lo que a música se refiere los tres lo miraban como asunto generacional: a sus mayores no les gustaba pero a ellos sí.

Todos estos comentarios provienen de gente de clase media, pero en conversaciones con gente de extracción obrera surgen los mismos temas generales. Al igual que en las décadas del 30 y 40, el baile siguió siendo una característica normal de la vida urbana bogotana tanto para obreros como para la clase media; sin embargo, parece que, para la mayoría, bailes populares y festejos hubieran sido actividades ocasionales. Por ejemplo, Samuel Urbina, empleado oficial en Bogotá, bailó con radio durante algunas fiestas ocasionales en casas de familia (música de guitarra, rancheras mexicanas y boleros) y a veces en salas de cine los domingos por la mañana, donde recuerda haber bailado boleros y con "Bovea y sus Vallenatos".

Teniendo en cuenta que muchos costeños iban a Bogotá para adelantar estudios secundarios y universitarios, se conocían con gente de clase media más que con obreros, quienes por esto se apoyaban más en estereotipos generales. Un empleado de comercio había estado muchas veces en la región costeña y apreciaba a los costeños por ser "alegres, bebedores", un poco sus iguales, aunque también los veía "como un poco perezosos". Un guardián de seguridad que visitaba la región costeña por primera vez en 1953, pensaba que los costeños "carecían de cultura y eran muy arrogantes". Una empleada de servicio doméstico comentaba que los costeños le parecían "alegres", en tanto que un empleado del gobierno aseveró: "Hay costeños de todas clases. Algunos son buenos trabajadores, otros son flojos. Les gusta ir a fiestas, beber, divertirse, salir, más que trabajar". Observó una empleada de comercio que estuvo en Cartagena hacia finales de los años 60: "Bueno, usted observa a todos esos negros bailando mapalé y todo eso: son muy llevaderos... Siempre han estado más alegres que nosotros". Una cajera de banco, cuya experiencia con los costeños provino de un año que estuvo en Santa Marta con unos compadres, dijo que en general le

gustaban los costeños aunque eran "un poco licenciosos: hablan abiertamente y esto me parece licencioso, pero es su temperamento"; y agregaba que eran trabajadores perezosos y buenos bailadores. Casi todos recordaban que la música costeña tenía buena aceptación en Bogotá, y parecería que el ruido excesivo y la moralidad sexual del baile eran preocupaciones más de clase media y alta (entrevistas con Pedro Guarnizo, Jaime Clavijo, Hilda María Sánchez, Samuel Urbina, Lucía Ramírez y María del Carmen Villalobos) (4). No obstante, más allá de la connotación clasista, muchas reacciones están marcadas por la ambivalencia y la ambigüedad: los bogotanos encontraban que los costeños eran alegres y vulgares, o incluso amenazantes; disfrutaban de la música pero también pensaban que podría tener algo de impropiedad.

Medellín: ¿Más costeña que la Costa?

A juzgar por las entrevistas, el Medellín de la década del 50 tenía más vida de fiesta que Bogotá: baile y música son un aspecto central en las memorias de la gente, y para algunos bailar y "rumbear" (andar de fiesta) eran una forma de vida. Jairo Colorado, trabajador de la industria del cuero en Medellín, se enorgullecía de su habilidad para bailar *rock and roll*, porro, bolero, foxtrot, pasodoble, mambo, guaracha y demás:

Todo el mundo tenía sus propios pasos originales que podíamos practicar al frente del espejo. Íbamos al cine y después para la casa o para el bar; allí había espejos y podíamos practicar los pasos. Y a veces cambiábamos las cosas. Le agregaríamos algo a los pasos... Hacíamos movimientos de *rock and roll* que nunca habíamos visto en las cintas norteamericanas... Los domingos nos levantábamos a las seis de la mañana y tomábamos el tren hacia Botero. Allí nadábamos y bailábamos todo el día. Y aparecían los bailarines de Salvador, Gerona y La Toma (barrios de Medellín); allí nos encontrábamos y aprendíamos el uno del otro.

En Bogotá ninguna entrevista detectó tipos como Colorado, en tanto que en Medellín aparecieron varios. Antonio Tapias, contemporáneo de Colorado, recordaba que música y baile fueron aspectos cruciales de su juventud; Guayaquil estaba en plena ebullición musical y en sus diferentes calles predominaban aires diferentes: tangos, rancheras, la música de la "Sonora Matancera", la música costeña y demás. En este vecindario obrero las fiestas caseras eran ocurrencias frecuentes y bastante informales: puertas abiertas y vecinos que entraban y salían sin invitación; el porro y la música cubana conformaban el pancoger. Ya era buen bailaror a la edad de catorce años, y se escapaba con su *barra* para bailar en El Bosque de la Independencia, los bares de Guayaquil o cualquier otra sala de baile. En estas salas las barras de diferentes barrios competían y los más viejos daban consejos a los buenos bailarores; y a menudo se podía identificar un vecindario por el estilo de sus bailarores: un hombre de Enciso, por ejemplo, tendía a mantener su mano abierta y horizontal contra la espalda de su pareja. Era usual que los muchachos tuvieran una pareja de baile de su propio barrio, y en cuanto a las muchachas, que tenían una libertad más controlada, si acudían a las salas de baile podían conseguir parejas temporales; como se ha visto en el caso de Colorado, la gente practicaba en sus casas, con o sin pareja. El porro fue parte integral de la cultura obrera de Medellín.

Los bailarores, y esto es bien interesante, comenzaron a adaptar sus estilos de baile. De acuerdo con Antonio, quien ahora es profesor de baile, lo que estaba de moda era el *porro paseado* que era "bastante suave, con movimientos de foxtrot", y a esto los bailarores le agregaron "movimientos del pasodoble y del bolero mambo". A mediados de la década del 80 la gente de Enciso (barrio de Antonio) comenzó a bailar el *porro marcado* "poniendo más énfasis en el golpe de la música"; más recientemente le agregaron movimientos de tango y salsa y comenzaron a elaborar sus propios pasos. Una visita a una de esas salas de baile frecuentadas por aficionados entusiastas, realizada a mediados de los años 90, mostraba a jóvenes y viejos haciendo rutinas con vueltas complejas y movimientos de

tango al son de viejos números de Lucho Bermúdez. El porro bailado así es reelaboración antioqueña de una danza costeña, transformada a partir de elementos extraídos del tango, que sigue teniendo mucha influencia en Medellín.

Esta experiencia de baile no era un simple asunto de la clase obrera. Recuerda Darío Ruiz, profesor universitario de clase media: "De estudiante iba a la sede del sindicato y allí no había sino mujeres trabajadoras, y ¡adelante! Bailar con esas trabajadoras era una gran cosa". Agregó:

"El antioqueño es muy serio y aquí siempre ha existido una clase muy conservadora, muy seria, distanciada de la alegría: trabajar por el trabajo mismo no? Y es que existe algo subversivo en el baile porque bailar es una forma de vida, de hacer exhibicionismo. Es decir, cuando era niño de barrio la manera de defenderse era ser el mejor bailaror, por eso es que yo era un buen bailarín... Había que ir los domingos a un sitio popular, a una sede sindical o a El Bosque de la Independencia, ir allá para ver a las mujeres negras y a todo el mundo bailando, y a sacar pareja y la gente veía que uno bailaba bien y lo respetaban, no había problema... Íbamos a todas partes... Decíamos: vámonos para Manrique, nos íbamos y, tal como esperábamos, por ahí a las cuatro de la tarde se oía la música en alguna casa: de modo que nos deteníamos en la puerta hasta que la señora de la casa decía: muchachos, ¿quieren entrar? ¡Por supuesto! Y de una, ¡a bailar!".

Nacido en Medellín en 1933, William Ramírez mantenía estrechos vínculos con el mundo de la música a través de su padre, dueño del Hotel Europa, donde se hospedaban y presentaban muchos músicos; más tarde trabajó en ese hotel. Recuerda cafés y "grilles" famosos como el Covadonga (que conoció de adolescente) o el Grill Piedamonte, de propiedad de Adolfo Podestar, saxofonista de la "Italian Jazz Band". Para hombres de clase media, las zonas de tolerancia eran sitios importantes para la música y el baile; Lovaina era una zona relativamente alta en términos sociales: los hombres se congregaban en las primeras horas de la mañana, bebiendo y escu-

chando música en los traganíqueles de Café Milancito o Café Ventiadero. Guayaquil era una zona de tolerancia más barata: "En Guayaquil había una calle llamada la Calle de los Tambores porque en un café para acompañar al traganíquel ponían una batería y un maraquero, le decían así porque era el sonido más fantástico del mundo. Y aparte de eso, el espacio se llenaba de mujeres, mujeres de la buena vida (prostitutas) y aun gente de bien iba a Guayaquil bajando por Carabobo y de vuelta".

Arturo Zuluaga, cantante de varias orquestas en Medellín durante la década del 50, recordaba que había mucho trabajo para los músicos: había muchos clubes (Club Medellín, Club de Profesionales, Club Unión, Club Campestre, Club Miraflores) y cantidades de hoteles, clubes nocturnos y bares, para no hablar de los radioteatros. Gran parte de las orquestas estaban conformadas por músicos del interior que tocaban música costeña, cubana, mambo, cha-cha-chá, bolero y demás.

Así las cosas tenemos que la música y el baile, incluyendo a los ritmos costeños, eran parte integral de la vida en Medellín durante la década del 50; y esto a pesar del hecho de que "La Violencia" llevó a la represión de la vida nocturna en las ciudades, especialmente si se trataba de actividades callejeras. Y en los actuales momentos la gente de Medellín dice que el porro está mejor allá que en la región costeña, donde ha sido desplazado por la salsa y el merengue.

Por supuesto, la aceptación de la música costeña no equivale a la aceptación de los costeños pero es interesante constatar, a través de las entrevistas, que los residentes de Medellín discriminan a los costeños menos que sus contrapartes bogotanas. Uno que otro comentario sobre la pereza o el ruido de los costeños pero la insistencia central era en la alegría, más que en la vulgaridad o la falta de cultura. Esto a pesar de que en años recientes, en los baños de la Universidad de Antioquia había un graffítí con esta consigna: "Hacer patria es matar costeños entonces haga patria". No hay duda de que el racismo y la exclusión de algunos antioqueños pueda extenderse hacia algunos costeños, pero parece que la imagen

general del costeño como alguien vulgar, común, inculto y licencioso era, y es, menos fuerte en Medellín que en Bogotá (Wade, 1993 a).

Sintetizando las posiciones de Bogotá y Medellín frente a los costeños, hay consenso en que son alegres. Igual para su música teniendo en cuenta que se identifica a los costeños como buenos bailadores y se dice que llevan la música en la sangre: con la música se construye una asociación física que implica el cuerpo y la sangre. Sin embargo la alegría puede ser buena y mala al mismo tiempo sugiriendo apertura, juego y sinceridad (por oposición a la "hipocresía" andina), pero también pereza en el trabajo, indelicadeza, ruido, vulgaridad y licencia. Estos últimos rasgos se identifican estrechamente con la negritud. Hay más ambigüedad en esta conexión porque, aunque la gente imagina que los costeños son negros, la experiencia indica que en muchos casos no es así, especialmente de los costeños de clase media que van a Bogotá para estudiar. Sin embargo, el color y la identidad racial eran temas dignos de reflexión, se sugería una asociación entre región costeña y negritud, pero el carácter no negro de ciertos costeños generaba pensamientos y comentarios.

Entonces la ambivalencia es un rasgo central de los imaginarios relacionados con los costeños y la música costeña. Para muchos, el lado "bueno" de los costeños era su música y el sentimiento de libertad implicado en todo esto. Jairo Vasco, trompetista del "Combo Di Lido", observó a este respecto: "Lo mejor de los costeños es su música, su música y el mar. Nosotros los antioqueños tenemos una clase de música diferente: bambuco, pasillo y la música del interior. La músicaailable que tenemos es la música de ellos... porque aunque nuestra propia música es muy bonita no es músicaailable. De modo que si usted tiene *un corazón de negro*, al menos ese es mi concepto, usted siente la música y la siente tan fuerte que tiene que tocarla y tiene que bailarla" (5). Aunque la música tropical fuera parte integral de la vida de la ciudad donde vive y de su propia vida, todavía identificaba bambuco y pasillo como "su" música

pero que no era bailable. La música “de ellos” sí era bailable y susceptible de llegarle al corazón; como se sentía “negro de corazón” no podía resistir el impulso de tocarla y bailarla. Llama la atención su manejo de la metáfora corporal: la negritud es una presencia física en su interior que está localizada en el corazón, centro de toda emoción; no es visible hacia el exterior, sino que resuena interiormente y no puede resistir expresarse físicamente mediante la música y el baile. Aquí el mestizaje no borra al negro, ni el negro se vincula a una amalgama indeterminada, sino que se mantiene como un elemento identificable en el interior de la persona.

Los costeños en Bogotá y Medellín

RAZA, DIFERENCIA Y SOLIDARIDAD

Antonio María Peñalosa llegó a Bogotá en 1940, aproximadamente, y consiguió empleo con la orquesta de la Emisora Nueva Granada, dirigida por Francisco Crisancho (ver Capítulo 4). La primera pieza que debió interpretar fue un bambuco, algo con lo cual Peñalosa, igual que muchos compositores costeños, estaba bastante familiarizado. Sin embargo, Peñalosa tenía sus propias ideas sobre el bambuco y sostenía que este aire estaba mal escrito (6): “Nos habían presentado cortésmente, al estilo bogotano, pero cuando le dije lo que pensaba sobre el bambuco, el tipo me *negreó* de frente: ‘mire *negrito* para tocar bambuco usted tiene que comer *chunchullo*, *sobrebarriga* y *chicha*’” (7). Era posible que se tratara de un buen músico y trompetista, pero también era costeño y negro, aunque de piel clara, y su director de orquesta “cachaco” no iba a tolerar que le dieran lecciones sobre “su” propia música.

Matilde Díaz, cantante de Lucho Bermúdez, recuerda problemas de racismo en 1947 cuando tocaron en la inauguración de un edificio en Bogotá:

“Teníamos un gran percusionista, “El Negrito” Viroli, quien también era un hombre muy alto y bien plantado, quien no tenía

rasgos faciales negros (ojos hermosos, nariz aguileña, dientes bonitos) pero era negro, negro. Y recuerdo cuando tocamos en la inauguración del edificio, estábamos en el ascensor y la gente subía a bailar, y uno de esos hombres dijo: ‘no sé por qué permiten negros en el ascensor’. Y dijo Viroli ‘espérese, yo me salgo’ porque era un hombre muy decente, pero la orquesta dijo: ‘no señor, los músicos van todos juntos, que se salga el otro’. Y lo obligamos a salir”.

Estos incidentes muestran que algunos costeños eran objeto de incidentes racistas, pero que la identidad racial ambigua de muchos costeños significaba que no siempre se estaba en presencia de un problema de negritud. Como he mostrado anteriormente, era una posibilidad más no una identificación automática. Y es cierto que existía una imagen principal del costeño visto como común, ruidoso y vulgar, como también lo es que estos rasgos estaban ligados a los estereotipos vigentes sobre la negritud en las escalas de valores colombianas, latinoamericanas y del Caribe (Cooper, 1993).

Aparte de una sensación de menosprecio, existía para los costeños que se trasladaron al interior una fuerte percepción de cambio radical, aun en fechas tan recientes como la década del 70. El profesor Wilson Fuentes rememoraba: “Cuando llegué a Bogotá en los 70 fue un cambio brutal, un cambio del cielo a la tierra. No porque no existiera gente como yo, sino por las costumbres. Una cosa que me produjo asombro fue observar que uno no conoce al vecino, el vecino no lo conoce a uno, la gente pasa y no saluda”. Jackie, quien llegó a Bogotá en los 70 para estudiar bachillerato, aseveró: “Para mí Bogotá era horrible, lloré lágrimas de sangre”; el colegio, sus profesores y alumnos eran fríos, rígidos y formales; ella, como muchos costeños, recordaba el frío, la lluvia, el gris y el negro en la ropa, y los abrigos, paraguas y sombreros, todo lo cual generaba una sensación de represión y sofocación.

También eran diferentes las fiestas. José Portaccio recordaba que “uno va a una fiesta en Bogotá y mira para todos lados a ver

donde queda porque no se oye nada desde la calle, en cambio, en Barranquilla los vecinos protestan si no se le pone todo el volumen al *picó*. Siguiendo modas del Caribe, desde los años 60 el *picó* se convirtió en una institución costeña: es un sistema de sonido grande, móvil, utilizado en fiestas privadas, bailes callejeros y otros eventos (Pacini Hernández, 1993).

A pesar del reconocimiento de identidades y lealtades subregionales, el sentimiento de diferencia generó la solidaridad entre costeños. Dijo Rosni, hermano de José: “Uno busca a la gente de su tierra; no serán de Barranquilla, pero todos somos costeños. Por eso estando aquí hacemos tolda aparte. Cuando me encuentro con costeños quiero hacer amistades, ‘hey, ¿cómo estás? Dame tu teléfono. Mira, ¿tienes fiesta el sábado por la noche?’”. Se trata de apuntes repetidos una y otra vez por muchos costeños de Bogotá y Medellín.

NADA MÁS QUE BAMBUCO

Rosni y José Portaccio llegaron a Bogotá en 1958, aproximadamente, para estudiar bachillerato. Rosni se fue a Chiquinquirá, un pequeño pueblo cerca de la ciudad: “Encontré que la gente sólo bailaba los ritmos del interior del país (bambuco, pasillo) y que la música costeña todavía era vista como algo rudo, algo áspero... Así que sin darme cuenta poco a poco fui metiendo mi propia música, mi propio baile. Entonces me decían los cachacos y las cachacas: ‘¿por qué no nos reunimos en la escuela tal y nos enseñan a bailar cumbia?’ Así que les enseñé cumbia, porro y merecumbé. Yo cantaba música del interior (bambuco, pasillo) y de vez en cuando les cantaba porro, vallenato, y comenzó a pegar”. Existía una diferencia generacional: para los padres de los compañeros de Rosni la música costeña era cruda y vulgar; para los muchachos se trataba de una nueva moda bien emocionante. Hablaba como si la música costeña fuera inexistente y desconocida (aunque admite que la radio programaba boletines) pero eso no era cierto: aun en Chiquinquirá era posible comprar discos y escuchar programas radiodifundidos como “La Hora Coste-

ña”. Pero, de acuerdo con su relato, la música costeña tenía impacto entre clases media y alta, es decir, era *como si* esta música no tuviera impacto alguno. Rosni, quien ahora canta en forma semiprofesional, se consideraba el catalizador del cambio: cuando se fue de Chiquinquirá en 1964, “la gente ya no quería bambuco”.

En Medellín, Eduardo Villalba, un locutor costeño que inició “La Hora Costeña” en Radio Claridad en 1949, dijo que su espacio fue el primer atisbo de música costeña que tuvo la ciudad (aunque desde 1948 ya Lucho Bermúdez tocaba en clubes sociales y emisoras de Medellín). El medio social era “hostil” porque el regionalismo de los antioqueños hacía difícil que los forasteros encontraran trabajo, pero la música costeña, inicialmente extraña, encontró feliz aceptación: “A medida que la música se dio a conocer comenzó a darle rienda suelta a la alegría, y la gente se mezclaba y bailaba con ella”. Sin embargo, que los costeños se integraran no era tan sencillo: “No nos miraban bien. Porque en una fiesta se juntaba la gente de Barranquilla, Cartagena y Santa Marta y armaba el relajo más grande. Y los antioqueños no aceptaban eso: ‘nosotros los antioqueños somos gente refinada, bien educada’ y no sé qué otra cosa. Entonces se armaban las peleas”.

A pesar de la importancia de la música costeña en la ciudad, para los años 60 y 70 los migrantes costeños recuerdan “nada más que tangos”. Moisés Martínez y Salvador Gómez eran dos estudiantes cartageneros que llegaron a comienzos de la década del 60, se quedaron y se convirtieron en maestros. Moisés me contó que “en esa época el problema era que no había sino traganíqueles, y nosotros llegábamos a poner un porro o un vallenato pero el traganíquel estaba monopolizado por los tangos. Había fricciones por la música, los antioqueños no aceptaban la música costeña”. Esta música podía escucharse en ciertos bares del centro como el Salón Suizo y el Atlántico “de modo que allí se congregaban numerosos costeños y los antioqueños iban a otros sitios para escuchar sus tangos en mejores condiciones”.

Una historia parecida cuenta Pedro Morán, ahora profesor universitario, que llegó a Medellín en 1969: “Aquí la música costeña tenía muchas limitaciones; existían muy pocos lugares donde se podía escuchar algo que no fuera tango. Todo Guayaquil y el centro de la ciudad eran bares pero de tango; para atraer clientela estos bares se anunciaban como de “música vieja”. Era música que uno no podía ubicar ni entender, así como ellos no podían entender la música nuestra. Pero sí existían dos o tres sitios de encuentro para los costeños. En uno de ellos no había sino vallenato y la salsa era escasa”. En consecuencia, los estudiantes organizaban sus propias fiestas: “Las fiestas que organizábamos eran memorables. Dos o tres días de *escándalo* continuo y se escandalizaban los vecinos y todo el mundo. Es porque la gente se acostumbraba a beber en soledad, oyendo tangos y llorando, pero sin gritar ni armar relajo”. (Con un sí y un no de humor, el llanto está asociado con tangos y rancheras, música para llorar se dice, la imagen del hombre solitario, borracho y quejumbroso, llorando ante la tragedia de su propia vida reflejada en la letra de la canción).

En 1952 Miguel Granados Arjona se trasladó a Bogotá para trabajar como locutor en “La Hora Costeña”, programa que llevaba diez años al aire. Al igual que Rosni, recordaba que la escena musical estaba dominada por los bambucos. Esto no era cierto pero, en su recuento, se preocupaba por establecer un contraste entre la región costeña y el interior:

“Existen dos espíritus completamente diferentes: el espíritu abierto de las costas, especialmente la del Caribe, y el de aquí, el del altiplano, completamente andino. Pero fue desplazado por la música costeña, que era extraordinariamente fuerte en los 50 y 60... Cuando comencé aquí en Bogotá, la programación era muy rígida; todo el mundo tenía un estilo muy serio de presentación, no existía la espontaneidad que tienen hoy. Y los presentadores costeños contribuyeron a esa espontaneidad. Porque yo era, si me excusa la expresión, un *mamagallista*... y eso le gustaba a la gente” (8).

Por otra parte “hablando por teléfono la gente decía ‘no; quiten esa música: cómo puede usted pensar en Alejo Durán, la música de aquí es mejor’; y luego de las protestas de rigor “al final aceptaban”. De acuerdo con Granados, los bogotanos se consideraban “los más cultos, los más inteligentes, los mejores”, así que menospreciaban a los costeños. Pero a la larga tuvieron que aceptar el espíritu costeño y a la música costeña, porque era alegre yailable “nuestro espíritu del Caribe que, por supuesto, tiene algo de África”. Muchos costeños, y bogotanos, agregarían que no sólo cambiaron los gustos musicales: se comenzaron a usar ropas de mayor colorido, a abandonar los trajes grises y los sombreros negros. El hecho de que el clima de Bogotá se hiciera más caliente sólo sirvió para reforzar esta sensación de que los costeños “trajeron el calor” hacia el interior del país.

Manuel Zapata Olivella, quien entre 1939-1943 estuvo en Bogotá estudiando medicina y regresó para concluir en 1947, contaba que inicialmente la música de Lucho Bermúdez era “muy mal recibida”, con lo cual se estaba refiriendo, sin duda, a ciertos malos comentarios de prensa. Los bogotanos “consideraban que era música vulgar, música de negros... pero la colonia costeña creció con el tiempo y eso fue decisivo”. Siguiendo la tendencia de empanadasailables que se daba en todas las ciudades, los estudiantes costeños celebraban fiestas los sábados y en ellas tocaban los discos traídos desde la región costeña.

Las relaciones entre bogotanos y costeños eran de lo más variado. Por una parte, de acuerdo con Zapata Olivella

“En esa época la gente percibía a los costeños como unos *patanes*, es decir, que no se comportaban bien. Y los dichos populares se refieren a eso. Cuando algún costeño cometía alguna patanería se decía ‘costeño tenía que ser’... y se daba un fenómeno que no me he podido explicar y es que un costeño que en su propia tierra era una persona bien controlada en el sentido de que la norma paterna era comportarse bien, estando aquí, lejos de los padres, éramos lo más patanes que fuera posible. Gritábamos en los buses,

reíamos escandalosamente y la gente nos menospreciaba... todo eso se reflejaba en la música costeña... que eran cosas de jóvenes, que la menospreciaban, que esto, que aquello”.

Por otra parte, cuando regresaban a Bogotá de vacaciones en la Costa, entonces “ya no querían volver a bailar bambuco sino más bien la música costeña, era una especie de liberación”. Para Delia, hermana de Zapata Olivella, quien también había estudiado en Bogotá a fines de los 40 y comienzos de los 50, las fiestas de los estudiantes costeños tenían buena acogida entre los estudiantes del interior, aunque los padres de familia las consideraban moralmente sospechosas y asistían con sus hijos e hijas.

Una versión distinta sobre el éxito de la música costeña proviene de “Totó La Momposina” (9). “Colombia es una mezcla de indio, negro y español, de manera que se impone la fuerza de la historia... y se crea una identidad que es la del indio, el negro y el español. Por esta razón, en este momento la gente del interior está aceptando la cultura costeña, porque se está convirtiendo en minoría. Así que una nueva sensibilidad ha venido surgiendo, sensibilidad que es de Colombia y de toda América, que pertenece a la Costa Atlántica y cuyo resultado es musical”. Su argumento consiste en que la cultura costeña en general, y la música costeña en particular, representan la verdadera identidad colombiana y latinoamericana y, por tanto, se estaba imponiendo “por fuerza de la historia” como un proceso continuo de mestizaje físico y cultural entre blancos, indígena y negros. Una identidad mezclada es una identidad verdadera, y en ella se destaca lo indígena y lo negro mientras que lo blanco constituye un elemento minoritario. En su narración hay un fuerte sentido de liberación, del descubrimiento y recuperación de la verdad; para ella, las reflexiones tradicionales no han reconocido el papel del negro en todo este proceso, pero ahora se estaba identificando su verdadera presencia y esto se estaba reflejando musicalmente. Aquí se estaba representando a la música costeña como el reflejo de la identidad verdadera y auténtica.

Repasando los comentarios de los costeños que se fueron a vivir a Bogotá y Medellín, es evidente que se consideraban diferentes, y en esto coincidían con las percepciones locales, sólo que a esta diferencia le asignaban una valoración positiva. También es cierto que se consideraban como una influencia transformadora, aunque también lo es que en estas ciudades la música costeña se escuchaba y bailaba mucho antes de la llegada de los costeños. La transformación que consideran haber realizado, algo que hasta cierto punto admiten los de estas ciudades, fue un cambio liberador que desterró a la tristeza. Creo que influyeron mucho las ideas que se tenían sobre la sexualidad.

SEXUALIDAD

Como se ha podido comprobar, hay quien sostiene que tanto el baile como la música del Caribe colombiano no solo son vulgares sino inmorales, y esto convierte a la sexualidad en un tema recurrente en la reflexión sobre música costeña. Manuel Zapata Olivella, preguntado sobre si esta música tenía connotaciones de inmoralidad, contestó: “Sí, pero más que inmoralidad, es de sexualidad en la manera de bailar, de mover las caderas, de apretar a la pareja”.

Refiriéndose a un período posterior de Medellín, Salvador Gómez encontró la misma imagen de inmoralidad: “Observé bastante de eso. Cuando me sumergía en un estado de éxtasis bailando cumbia o mapalé tenían lugar discusiones sobre el movimiento de caderas, ¿verdad?, sobre el movimiento pélvico, como se le denomina. Esto les llamo la atención porque les parecía algo muy vulgar, y así lo habían corroborado sus maestros. Sólo se trata de una forma de expresión en ese tipo de música, pero ellos consideraban que esto era algo inmoral”. Y agregó Moisés: “Hay que tener en cuenta que Antioquia es una de las regiones más religiosas de Colombia y que la cercanía, el contacto corporal y los movimientos causaban escándalo”. Sin embargo, los antioqueños no reducían todo al escozor: “En este sentido las mujeres antioqueñas estaban más ansiosas que los hombres por aprender a bailar, buscaban a los cos-

teños que sabían bailar para que les enseñaran. De esta manera se dio una especie de desplazamiento del hombre antioqueño quien tuvo celos del costeño por quitarle su pareja de baile". En una frase muy afortunada Moisés aclaró que los hombres costeños eran "un sueño para las hijas y una pesadilla para los padres". Según Salvador a la gente le gustaba bailar música costeña porque "es una expresión normal de la persona". Se trata de una versión de la perspectiva según la cual la música y cultura de la Costa son algo "natural" y las normas del interior del país "tapan" las tendencias naturales de la gente y, en este caso, sus deseos físicos.

Este tipo de imaginaria no estaba confinada al mundo de los hombres costeños. En su conventual escuela bogotana, Jackie decidió celebrar el cumpleaños del rector al estilo costeño: "Como los costeños siempre se buscan, en quinto año había dos niñas de Cartagena y el resto de las alumnas nos tenían rencor. Así que les propuse que nos divirtiéramos con el colegio 'tu serás el hombre, yo la mujer y bailaremos el bullerengue'. Puse el disco *Josefa Matia*, el vestido y comencé a bailar tal como me habían enseñado en mi tierra, y por supuesto aquello fue peor. Decían que miren como se mueve la muchacha costeña, que como es de sugerente, se va a ir con todos los muchachos de todos los colegios" (10). Luego de recibir una educación muy católica y piadosa en Mompox, Dominga Castaño se acuerda de las diferencias en estilos de baile cuando llegó a Bogotá en 1968 para estudiar en la universidad: "Aquí las muchachas no sabían bailar, así que quienes bailaban y creaban atmósferas eran los costeños. Uno se burlaba al ver bailando a los demás, era un *brincado* horrible; le enseñé a bailar a mi sobrina, la gente miraba y se escandalizaba". También recordaba Cecilia Delgado que las mujeres costeñas eran consideradas más liberadas por su manera de bailar y "mover los hombros", aunque, en su opinión, las mujeres costeñas estaban más cuidadas por sus familias que las mujeres de Bogotá.

La sexualidad siempre ha sido una parte central de la presentación y recepción de la música costeña, al menos de la música co-

mercial, y sus letras manejan frecuentemente los motivos sexuales. Como se dirigían a un público elitista y de clase media, los números de Lucho Bermúdez y Pacho Galán soslayaban estos temas, y José María Peñaranda se ha hecho famoso por las alusiones sexuales y el doble sentido de sus letras hasta el punto de que algunos de sus LP muestran el rotulo "Sólo para adultos". También sugieren sexo algunos números recientes: *El Africano* con el estribillo "Mama, ¿qué será lo que quiere el negro?" o "Mi cucu" (Mi culo) o "Las tapas" (se refiere a las nalgas) (11). Ciertamente estas alusiones sexuales constituyen un rasgo saliente de la música costeña, como también las letras románticas y eróticas que presentan gran parte de sus cantos (el vallenato, por ejemplo, trata las relaciones entre hombre y mujer en términos de amor antes que de sexo).

Las imágenes en las cubiertas de los álbumes muestran aspectos destacados de la sexualidad femenina, que son explotados conscientemente por la industria fonográfica (12). Aunque no es una práctica muy común, el cuerpo femenino se utiliza como motivo en álbumes que presentan números de un solo músico o agrupación. Otra cosa sucede en los álbumes que compilan música costeña (y también salsa y merengue), donde desde la década del 60 se acostumbra fotografías de jóvenes semidesnudas o en bikini y, ya en los 80 y 90, la cubierta es poco más o menos un primer plano de unas nalgas con hilo dental. Si las modelos no son fotografiadas en la playa o el mar, entonces los cuerpos frotados con aceite y los vestidos de baño sugieren un ambiente de playa entrecruzándose las nociones de arena, mar y sexo con "músicaailable".

Llama la atención que en estas cubiertas raramente se utilizan modelos negras, y predominan mujeres que o son blancas, o al menos no son negras de acuerdo con criterios colombianos. La sexualidad femenina no se presenta explícitamente como sexualidad negra, aunque esto queda sugerido al asociar esta música con un ambiente tropical estereotipado. Las imágenes de identidad costeña no borran los elementos de negritud, sino que más bien quedan sumergidos de manera que una sexualidad femenina "blanca" va ad-

quiriendo algunos de los significados de "calentura" y sensualidad típicamente asociados en Colombia con jóvenes mujeres negras. En un cierto sentido, se trata de ofrecer una cualidad sexual asociada con mujeres negras al consumo transitorio de hombres que no son negros; y en un sentido más profundo, la supuesta calentura de la sexualidad negra femenina se presenta como algo que se puede convertir en parte corporal de hombres y mujeres que no son negros. La sexualidad negra se transforma en una sexualidad femenina blanca que transforma, a su vez, al consumidor masculino. El proceso de apropiación de esta sexualidad no es el simple consumo, entendido como lo efímero, sino un cambio de propiedad, esto es, el proceso de consumo entendido como transformación de la persona. La música y sexualidad de la Costa se presentan como una identidad nacional potencial: lejos de ser propiedad de una región y mucho menos de una "raza", las condiciones de tropicalidad, sensualidad y apertura sexual pueden pertenecer a todos. Como sugiere Taussig (1993: 21) la mimesis no solo implica copiar sino también entrar en contacto: la copia incorpora algo de la corporeidad sensitiva del original, es decir, copiar al otro sugiere la posibilidad de convertirse en el otro (1993: 21).

Sólo ocasionalmente aparecen en las cubiertas imágenes de la sexualidad negra masculina. Un álbum de Pedro Laza utilizó una imagen sexual con resonancias raciales al mostrar a un grupo de músicos bastante negros, con sus instrumentos, tocando para una joven mujer blanca completamente vestida que, a pesar de estar virando para irse, los mira con entusiasmo (*Fandango* [Discos Fuentes LP 2000II]; Fig. 7. 1). Esta es una imagen muy explícita de sexualidad negra abierta al consumo de los blancos, en este caso con un aire sutil de consumo forzado, y es la única imagen de este corte que he podido apreciar en el material disponible.

Así las cosas, las ideas sobre sexualidad costeña han estado en el centro de los procesos de conflicto y cambio de identidad que estoy analizando a través de la música. Estas ideas son una versión de aquellas imágenes viejas, duraderas y a veces contaminadas de ra-



7.1 Cubierta de *Fandango* (Discos Fuentes LP 2000II)
(Cortesía de Discos Fuentes).

cismo, muy enraizadas en el pensamiento occidental, que contraponen pueblos "primitivos" versus pueblos "civilizados" (Hall, 1992; Nederveen, Pieterse, 1992; Rousseau & Porter, 1990; Said, 1985; Stocking, 1968; Taussig, 1987, 1993; ver también la literatura sobre raza y sexualidad citada en el capítulo 1). Aun si fuera posible dissociar "verdad" frente a "ideología" en esta área tan compleja, no sería mi intención escudriñar si la cultura costeña tiene una sexualidad más "abierta" que la del interior. De hecho las pautas familiares de la sociedad costeña presentan diferencias significativas en relación con el interior del país, cualquiera que sean las variaciones subregionales y de clase dentro de cada complejo. En términos muy

generales, en la región costeña el matrimonio formal es algo menos común y es posible que un hombre tenga esposa o mujer principal (aun sin estar formalmente casados), con una o más "amantes" con quienes tiene hijos socialmente reconocidos. Esto último puede ocurrir en las regiones del interior, pero no en forma tan abierta y no es algo socialmente aceptado. También existe la tendencia a que se formen hogares matrifocales a medida que hombres y mujeres van cambiando de pareja. Para explicar estas pautas costeñas los diferentes autores se han referido a la debilidad de la Iglesia, especialmente en tiempos coloniales, a la movilidad geográfica de la población, especialmente los hombres, como respuesta a situaciones económicas inestables, y a posibles influencias africanas (Gutiérrez de Pineda, 1975; Dussan de Reichel, 1958; Friedemann, 1978; Wade, 1993 a, 1994 a). Sumados todos estos factores, de ninguna manera equivalen a una sociedad de sexualidad relativamente "libre", aunque sí podría sugerirle a otros una imagen semejante. Tales pautas podrían tener un efecto represivo, al menos para mujeres de clase media interesadas en preservar el honor; y, como ya lo he mencionado, varias mujeres costeñas de clase media afirmaron que el control sobre las mujeres era más estricto en la Costa que en Bogotá.

Los bailes costeños, supuestamente de un erotismo elevado, no lo son necesariamente. Practicada en un contexto rural, una cumbia es un baile de cortejo altamente ritualizado en el cual no existe contacto físico entre hombre y mujer; tales contextos son bastante escasos en estos tiempos, pero este "respeto" entre hombre y mujer al bailar la cumbia lo registran hasta los grupos de danza costeños que presentan sus danzas "tradicionales" en todo el país. Sin embargo, con frecuencia se destacan aspectos de otros bailes (caso típico: el veloz y enérgico mapalé) que aparecen como eróticos ante el público: se exageran ciertos movimientos, se utilizan ropas más reveladoras y así sucesivamente (Simon, 1994). Yo argumentaría que, en gran medida, la "sexualidad abierta" de los costeños es una construcción (en la cual han participado intelectuales dentro y fuera de

la región costeña) que se apoya en distintos aspectos de la organización familiar costeña, en una noción generalizada de "relajación" caribe y, sobre todo, en una inveterada y consolidada imaginaria con ribetes racistas sobre la sexualidad negra (13). Las ideas sobre sinceridad y franqueza costeñas están ligadas con ideas sobre una sexualidad no reprimida.

Es importante comprender que la migración costeña a Bogotá y Medellín tuvo lugar en el contexto de rápidos cambios sociales, que implicaban introducir cuestionamientos a valores religiosos conservadores. Elvira Ceballos y Gloria Ramírez me refirieron sus memorias de adolescencia sobre los bailes de clase media en Medellín y los pueblos antioqueños, durante las décadas del 40 y 50. Gloria decía que a su madre le gustaba bailar: "Pero esa fue una condición que impuso mi padre: 'nos casaremos si Ud. deja de bailar'"; y luego aprendió a bailar pero no permitió que su hija lo hiciera. En este sentido había escaso control para los hombres, y Elvira decía: "Cuando un muchacho se ponía pantalones largos lo primero que hacían los hombres mayores de la familia era llevarlo al prostíbulo para convertirlo en hombre de verdad". Hasta cierto punto el baile estaba asociado con la prostitución. Elvira recordaba que en Manizales los hombres bailaban tango, eso sí, nunca en un salón de baile decente: "Iban a los prostíbulos de la zona de tolerancia, que tenían demarcaciones estrictas". Gloria, criada en un pueblo, afirmó: "En los pueblos no había dónde bailar, excepto en las zonas de tolerancia, o en las afueras, y, cuando sus señoras ya estuvieran durmiendo, los hombres se iban para allá a bailar con las *avionas* del pueblo". Y Elvira agregó: "Es más, la gente dice que si usted se muere después de ir a bailar va derecho al infierno por estar en pecado mortal".

En este contexto, es posible que el baile y la música costeña sean considerados como una ruptura de las tradiciones patriarcales que restringían la movilidad femenina con ideas represivas sobre la modestia y la decencia. Y así, la imagen de la sexualidad costeña correspondió a una sexualidad más "moderna" (a pesar de ser su-

puestamente baja, ruda y "primitiva"): encajaba dentro de ideas nuevas y generalmente "extranjeras" sobre el lugar de una mujer y sobre las relaciones entre hombres y mujeres, en las cuales había más libertad de movimiento para las mujeres y nuevas definiciones acerca de lo que constituye un comportamiento decente. Colombia se mantenía, y se mantiene, como un país en el cual existen grandes desigualdades de género en las esferas económica, política y simbólica, y las ideas sobre lo que se considera apropiado todavía controlan la libertad de movimiento femenina. Y también han cambiado, desde la década del 40, las ideas sobre decencia y moderación y el baile y la música costeños (y también otros aires como el bolero, la guaracha y el *rock and roll*) han sido símbolos importantes así como elementos constitutivos de este cambio.

Al mismo tiempo, estaba cambiando la posición económica y social de las mujeres. Londoño y Londoño subraya que en la década del 40 "en una ciudad tan tradicionalista como Bogotá, las mujeres no se quedaban confinadas en sus hogares" (1989: 338). En 1945 las mujeres obtuvieron el derecho al voto. Una gran parte del flujo migratorio hacia las grandes ciudades eran mujeres, muchas de ellas se volvieron trabajadoras del servicio doméstico y, en Medellín, la industria vinculó un gran número de mujeres jóvenes (14). La investigación sobre la vida social de estas mujeres es escasa, pero anteriormente reproduje unos comentarios de Darío Ruiz, quien recordaba que solía ir a una sede sindical en Medellín para bailar con jóvenes trabajadoras. Parece ser que para estas mujeres existía una cierta libertad de movimiento, además, porque tenían ingresos propios. Comentarios surtidos por mujeres obreras en el Medellín de los años 40 y 50 indican que, a pesar de existir nociones restrictivas sobre la decencia, las mujeres podían salir a bailar en grupos (Ver Capítulo 4).

Entonces, la imagen de liberación sexual atribuida a los costeños y a la música costeña fue uno de los principales elementos detrás de la popularidad creciente de esta música en el interior del país. Como se mostró en el Capítulo 4, en la música de Lucho

Bermúdez y Pacho Galán no había sexualidad explícita pero, sin embargo, estaba allí en la imaginación del observador. Los temas sexuales evocados por la música parecen encajar dentro de nuevas maneras de concebir las relaciones entre hombre y mujer, nuevas ideas sobre lo que constituye un comportamiento moderado, incluso si estas nuevas maneras continúan siendo patriarcales. El bailar ofrecía la posibilidad de expresar algo que estaba adentro, pero que también estaba ansioso por salir, así como de apropiarse nuevos elementos y transformarse uno mismo, proyectándose sobre uno mismo, y especialmente sobre el propio cuerpo (como "proyecto inconcluso" para utilizar la frase de Chris Shilling (1993: 114) para crear algo nuevo. La sensualidad y alegría atribuida a la región costeña podría convertirse en parte de todos a través de su identidad como colombianos.

Estas posibilidades deben valorarse dentro del contexto de la violencia creciente que azota al país (insoslayable incluso para las ciudades), y de la imagen que proyecta la región costeña como una región relativamente pacífica donde es menos probable que la estridencia y el conflicto abiertamente desemboquen en violencia y muerte. Sommer (1991) sostiene que la preocupación hacia el amor erótico en la novela decimonónica latinoamericana significó modular las divisiones internas en las nuevas naciones; yo creo que bailar música costeña constituye, en cierto sentido, una identificación con el amor tropical antes que con la violencia andina. O más aún que identificación, es un intento de convertirse uno mismo en un cuerpo para el amor, antes que en un cuerpo para la muerte.

Sin embargo, semejante transformación tenía su potencial de confusiones porque los costeños también eran considerados vulgares, ruidosos, grotescos y a veces negros (aunque uno generalmente pudiera tener excelentes amigos costeños). La apropiación de los aspectos "buenos" de la cultura costeña mediante la actividad transformadora de adquirir cuerpo escuchando y bailando música costeña, no significaba necesariamente aceptar "vulgaridad" y negritud, o mejor, volverse negro y vulgar. Se podían mantener las

jerarquías básicas de clase, raza y región; y se reiteraba el clásico paralelo de unificación y diferenciación que siempre ha estado implicado en el mestizaje. A este proceso contribuyó el hecho de que la música costeña presentaba una negritud ambigua, y que sus intérpretes eran susceptibles de distintas interpretaciones raciales. Durante los años 70 y 80 las connotaciones de alegría y sensualidad fueron absorbidas, para el público colombiano, por la salsa y el merengue; se desligaron estas cualidades de un eventual origen costeño vinculándose a una identidad caribe más general que ya había sido creada por el bolero, la rumba, la guaracha y el mambo.

En esto el vallenato desempeñó un rol específico: consiste cada vez más en formas románticas que, retomando temáticas más afines a las baladas y telenovelas que a la sexualidad supuestamente abierta y el goce despreocupado de la cumbia y el porro, insisten en términos abstractos en lo bello que es estar enamorado, en el dolor del despecho y el amor no correspondido, en los celos y en el trauma creado cuando las familias desapruaban las relaciones. Casi no se utilizan letras picantes ni mujeres semidesnudas en las cubiertas de los discos. No obstante el vallenato contribuye a las imágenes de sexualidad costeña por la manera de bailar.

Bailar pegado (muy juntos, algo que a veces se llama *covar* en la región costeña y *amacizarse* en el interior) no fue un invento costeño: en las fiestas del interior la oportunidad típica para un baile lento y cercano fue brindada por el bolero, y los padres miraban para cerciorarse de que las parejas no estuvieran bailando tan pegadas (15). De todos modos el estilo costeño, con toda su lentitud, era considerado más íntimo y sugestivo en términos sexuales que el estilo del interior porque involucraba un contacto corporal más cercano. Como dijo Rosni Portaccio: "Con el costeño, el contacto con la otra persona es un poco más directo. En la región costeña se coloca la cara contra la cara de la pareja y nadie se molesta. No así en Bogotá... yo creo que tal vez hoy todavía se molestan". Intervino su sobrina, criada en Bogotá pero con bastante experiencia costeña: "Lo que pasa es que los costeños siempre quieren bailar *amacizados*

y aquí eso no es así... o solo después de mucho tiempo. Si uno no conoce a alguien y baila y esa persona quiere bailar pegado de una vez, olvídense. En la Costa hasta el rock lo bailan *amacizados*". En tanto que algunas formas del baile y la música de la región costeña son sugestivas en términos sexuales por sus gestos abiertos y expresivos, que incluyen movimientos pélvicos, otras como el vallenato sugieren esto mismo en la lentitud de su baile por los movimientos íntimos que se dan en el abrazo de dos cuerpos (16). Nuevamente el proceso activo de adquirir cuerpo a través de la danza, una destreza conscientemente aprendida que conlleva un potencial de transformación, permitiendo a la gente remodelarse a través de la música y la danza de la región costeña.

Propiedad, corporeidad, identidad

En este terreno se manejan conceptos muy definidos de propiedad y corporeidad. Se considera que los habitantes del interior han introducido el bambuco y el pasillo en sus cuerpos, de la misma manera que digieren la comida típica del interior, y son por ello sus legítimos propietarios. La música los alimenta y pasa a formar parte de su construcción corporal y de su identidad; igual pasa con los costeños, sobre todo teniendo en cuenta que llevan el baile "en la sangre", esto es, por herencia.

De aquí se desprende que en sus memorias del baile y la música algunos han querido trazar una oposición tajante: los del interior "no pueden bailar" y allí "no existen más que" tangos y bambucos; por contraste, los costeños son detentadores exclusivos de la alegría, son poseedores y poseídos por ella. Las diferentes regiones son propietarias de pedazos diferentes de la nación, algunos con mayor estatus que otros de acuerdo con las jerarquías de valor dominantes; sin embargo el patrimonio de los costeños, por dudoso que puedan parecer algunos de sus atributos, presentaba aspectos que parecían en las nociones de modernidad, especialmente cuando se la considera como progresiva y liberadora. Para compartir

este patrimonio era necesaria la mimesis, pero también incorporarlo y vivirlo de manera que se pudiera generar una transformación personal. Y para lograr esto los vehículos perfectos eran la música y el baile, y yo creo que esto nos permite comprender su papel en la vida social, en especial, el del baile, que permite procesos de apropiación del cuerpo y transformación de identidad. Aunque por definición toda actividad humana es corporal, el baile puede generar una dinámica especialmente potente en el juego recíproco entre crear y descargar tensiones físicas y emocionales; y en este caso se pueden apropiar elementos de identidad costeña manteniendo prudente distancia frente a los costeños mismos, o mejor, frente a su *imagen* como categoría. La música y el baile se distanciaban fácilmente de los aspectos amenazantes de la identidad costeña (negritud, vulgaridad), no para que fueran erradicados sino para relegarlos al trasfondo, y la distancia se aplicaba a los costeños mismos cuandoquiera que se requirieran de las distinciones jerárquicas. Se trataba de un marco de referencia aparentemente trivial: música y baile (no se trataba de casarse con un costeño, ni de irse a vivir a la Costa), pero que ofrecía un amplio campo de posibilidades para las relaciones sociales, especialmente entre hombres y mujeres, y para identificarse entre sí y frente a otros.

Estas ideas sobre propiedad están muy lejos de conceptos antropológicos en otro tiempo dominantes sobre la correspondencia de cultura, identidad y aun territorio. Aquí no se puede hablar de los costeños como un "grupo" con un bagaje cultural que les pertenece; para este caso no son adecuadas ni siquiera ciertas perspectivas más sofisticadas relacionadas con identidad étnica y musical, que las perciben dentro de una relación intercambiable y dinámica (Seeger, 1994), porque los costeños son una vaga red de personas esparcidas por todo el país y por que "su" música era mercancía de producción masiva vendida nacional e internacionalmente. Era "su" música y la reclamaban como tal porque como individuos la habían vivido, la habían introducido en su cuerpo: esto les abría la posibilidad de articular un discurso de propiedad *como si* existiera

una articulación perfecta entre cultura, identidad y territorio. Y, por las mismas razones, esto permitía que otros reclamaran esta música y se la apropiaran personalmente.

Estas ideas sobre corporeidad y transformación personal están relacionadas con la reelaboración conceptual del mestizaje que he sugerido en distintas partes de este libro. Sostuve, en el capítulo I, que persiste un simbolismo de los orígenes al lado de un simbolismo del mestizaje, citando el caso del complejo religioso de María Lionza en Venezuela, donde las ideas sobre ingredientes raciales "originales" todavía son símbolos vitales al lado de la idea de que todos los venezolanos son, de alguna manera, una amalgama de indígena, blanco y negro. En este capítulo han surgido dos elementos paralelos: en primer lugar, la idea de que una persona pueda tener en su interior un *corazón de negro*; y en segundo lugar, la idea de que, mediante la mimesis, se pueden apropiar elementos de negritud al interior de un cuerpo y una persona ubicados dentro de un proceso de transformación como proyectos inconclusos.

La primera idea es etnográficamente obvia: a través de todas las Américas son muy comunes los tropos que se refieren a tener *alma de blanco* o *corazón de negro*. Tal vez los contextos mejor conocidos sean aquellos en los cuales se dice que una persona negra es "blanca por dentro", cosa que se puede entender como algo bueno o como traición, depende del hablante. En América Latina son igualmente comunes los tropos del tipo de "se le salió el negro", utilizado cuando alguien no clasificado normalmente como negro hace algo característico del negro. De nuevo esto puede ser malo o bueno dependiendo del contexto: se puede bailar bien en una ocasión determinada o realizar un acto considerado vulgar. Aunque es posible que estos tropos pueden considerarse como pensamiento metafórico, sugiero que apuntan hacia una reflexión más corporal. Se evocan unas imágenes sobre el mestizaje en las cuales los diferentes elementos culturales, generalmente ligados de alguna manera a algunas de las culturas "originales", se mezclan reteniendo cierta identidad separada antes que disolverse en la indistinción (17). Entonces

estos elementos pueden residir “en el interior” de las personas (su sangre, sus cuerpos) y expresarse en contextos determinados. Y como dice el “Grupo Niche”, conjunto colombiano de salsa en su canción *Etnia*: “Tiene cada quien del otro su poquitico” (*Etnia* CBS 0081719, 1996)

La segunda idea es más difícil de soportar etnográficamente: los testimonios no arrojaron información específica sobre la manera como se transformaron o no los informantes y sus cuerpos. Se refirieron más bien a procesos colectivos de transformación, insistiendo en la manera como los costeños y su cultura transformaron las ciudades del interior, dándoles más colorido, “calentándolas”; he sostenido también que la música costeña reflejó y promovió cambios graduales en la evaluación moral de la sexualidad. Evidentemente, estos procesos colectivos tenían que ocurrir a través de individuos que aprendieron a bailar y disfrutar de esta música, y que sintieron el color y el calor, y que respondieron negativamente a los estereotipos racistas o reaccionaron positivamente y se transformaron a sí mismos. Así, la primera experiencia de Ena Valderrama con la belleza de la Costa permaneció “para siempre” en sus ojos y en su alma, y descubrió que el ritmo de la música costeña era “tan *sabroso*”, tan delicioso, que aún en Bogotá “no había caderas” que no hubieran sido excitadas por este sonido. Por supuesto, este segundo concepto de transformación está ligado a la primera idea de elementos que coexisten “en el interior”. En un proceso de transformación personal estimulado por un contexto social cambiante, una persona puede cultivar y expresar (o esconder y reprimir) diferentes elementos que ya se encuentran en su interior, o apropiarse nuevos elementos para que se conviertan en parte de su ser.

Entonces, en pocas palabras se sugiere una perspectiva diferente sobre el mestizaje como una ideología que recrea la diferencia al tiempo que sugiere su erradicación. Esto no constituye una apología del mestizaje en general porque, como lo muestra claramente la historia del nacionalismo latinoamericano, semejante ideología pue-

de tener, y ha tenido, dimensiones bastante racistas cuando se construye como un proceso de blanqueamiento (erradicación del negro y del indígena a favor del blanco) o como un proceso de mezcla (erradicación general de la diversidad). Ambas posibilidades implican la recreación de la diversidad como el polo negativo, el punto de partida, el origen primitivo de donde arrancan las futuras mezclas. He tratado de mostrar cómo esa diversidad se conserva en los conceptos que tiene la gente sobre sí misma y sobre los otros; evidentemente, es una diversidad sujeta a diferentes lecturas y siempre susceptible de una nueva lectura.

MULTICULTURALISMO Y NOSTALGIA: LA DÉCADA DEL 90

En Colombia, la década del 90 se ha caracterizado por un repentino interés en la música costeña de los años 50 y 60. Se han grabado nuevas versiones de números viejos (en ocasiones con éxito internacional sin precedentes); se han producido telenovelas basadas en célebres compositores de música costeña; han proliferado escuelas de baile que enseñan porro, mambo y ritmos semejantes; se ha incrementado la programación de música costeña en las emisoras y, en la región misma, ha surgido un movimiento informal con la consigna del *rescate de lo nuestro*. La investigación presentada en este libro no se propuso el análisis detallado de los cambios recientes (evidentemente relacionados con las pautas más generales de consumo “posmoderno” en las economías capitalistas); sin embargo, mostraré un esbozo de su naturaleza antes de concluir con algunas reflexiones sobre sus causas y, sobre todo, su significado para comprender una imagen distinta de la nación colombiana, un nacionalismo posmoderno y multicultural.

Pautas de consumo en los años 90

Son escasos los datos sobre el consumo de música en Colombia: el volumen de ventas de los diferentes estilos sólo puede apreciarse en términos impresionistas, y sólo comprendiendo los CD, LP y

casetes expendidos en el comercio formal; y sólo caben las artes adivinatorias a la hora de medir los gustos del importante segmento de la población que compra casetes reproducidos ilegalmente en puestos callejeros. Los estimativos aproximados del sector formal indican, para 1995, que los gustos varían por regiones: el vallenato lidera el mercado en Barranquilla y, tal vez, Medellín, pero tiene menos peso en Bogotá; el rock y pop, tanto latinos como anglosajones, dominan en Bogotá, empatan con el vallenato en Medellín y pesan menos en Barranquilla. La música tropical es importante en todas partes, ubicándose en segundo lugar en Bogotá y en tercero en Medellín y Barranquilla; esta categoría expandió significativamente su segmento del mercado en los meses anteriores a la Navidad. La salsa fue segunda en Barranquilla, llegó al tercer lugar en Medellín, y en Bogotá estaba en el mismo nivel que el vallenato. Detrás de estas cuatro categorías principales vienen la balada, la música de carrilera (que incluye tangos, rancheras y música guasca), el merengue, el reggae y otros (1).

Para mediados de la década la programación radial era más diversa que en épocas anteriores, presentándose el caso de emisoras que se especializaban en un cierto tipo de música. Las emisoras FM tendieron hacia el radioescucha de clase media, en tanto que las AM se proyectaron hacia los sectores más populares. Aquí de nuevo se evidenciaron variaciones regionales: Bogotá y Medellín tenían veinte emisoras FM, cada una, diez de las cuales se especializaban en música rock, y tres o cuatro difundían salsa, vallenato y música tropical. Barranquilla contaba con once emisoras FM, de las cuales seis se dedicaban a este surtido criollo, y sólo tenía una emisora de rock. Cada ciudad tenía al menos una emisora FM dedicada a las baladas, la música romántica y la música asociada con el interior del país (incluyendo tango y ranchera), excepto Medellín que contaba con cuatro de éstas. Asimismo, cada ciudad tenía al menos una emisora cultural, generalmente vinculada con alguna universidad, fuerte en música clásica y con programas especializados de salsa (casi siempre de salsa vieja y música

cubana) considerada más auténtica y menos comercializada que las corrientes recientes de salsa romántica.

Las emisoras AM eran más numerosas. Ninguna se especializaba en rock pero cada ciudad tenía al menos una dedicada casi exclusivamente al vallenato; a esto se dedicaban cinco de las treinta y cinco emisoras que tenía Bogotá, en comparación con dos de las más de veinte que tenía Barranquilla y solo una en Medellín, de un total de veintiséis. De nuevo algunas emisoras programaban un surtido de salsa, vallenato y música tropical: seis en Barranquilla, cinco en Bogotá y dos en Medellín (2).

Así las cosas, el vallenato estaba disponible en todo el país en emisoras FM y AM (hasta en Bogotá existían emisoras dedicadas exclusivamente al vallenato) y los demás aires costeños estaban bien representados, incluyendo viejos éxitos de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Pedro Laza y otros. Como dato bien interesante, para 1994 la mitad de las emisoras especializadas en rock comenzaron a incluir, sobre todo de noche y en fines de semana, programas de *crossover* (de frontera), es decir, a introducir unos cuantos éxitos de salsa, merengue y vallenato (y otros aires costeños) dentro de una programación de rock, rap y funk.

Una novedad importante dentro de la música costeña ha sido la popularidad adquirida por la música *champeta* (o *terapia*), una mezcla del *soukous* zaireano, el *highlife* nigeriano, el *konpa* haitiano, el *soca* y el reggae. La moda empezó en Cartagena durante la década del 70 y luego se extendió a muchos sitios de la región costeña. Recientemente se han conformado grupos colombianos de *champeta* que hacen sus propias versiones de la música africana original; algunos músicos de *champeta* provienen del Palenque de San Basilio, antiguo asentamiento de cimarrones cercano a Cartagena, y hay una evidente asociación entre *champeta* con palenques y rebeldía negra. No he podido brindar a este tipo de música la atención que merece por falta de trabajo de campo en Cartagena, donde es muy popular, y por la escasa literatura disponible sobre este tema (a pesar de todo Pacini Hernández, 1992 b, 1993; Streicker, 1995; Waxer,

1997) (3). Con toda seguridad la champeta es tema de investigaciones futuras y de mucho interés para escudriñar las interconexiones entre música, raza y nación. Esta música adquirió gran popularidad entre la clase obrera de los pueblos y ciudades de la región, casi desplazando a la salsa en algunos lugares aunque no al vallenato (Wade, 1993 a: 79-80). Tanto la champeta y sus practicantes, los *champetudos*, desde el principio fueron vistos como ruidosos y vulgares, y la música fue considerada como aburrida y repetitiva; los *champetudos* fueron considerados turbulentos, extravagantes y sin gusto en el vestir, y escandalosamente explícitos en la sexualidad de su baile. En Cartagena, quienes practicaban la champeta eran negros.

Lo interesante de todo esto es la popularidad de música abiertamente "negra", más aun "africana", entre la clase obrera costeña, en momentos en que la cumbia y el vallenato se proyectaban nacionalmente, y la salsa y el merengue, que ya tenían popularidad internacional, se ponían de moda entre la clase media bogotana así como antes lo habían estado entre la clase obrera costeña (y también de Buenaventura y Cali). Se sugiere aquí un deseo de distinción musical que no se detiene ante el señalamiento abierto de negritud y africano. Algunos trabajadores costeños insisten en mantenerse a la vanguardia de la nota musical: a medida que la música costeña se vuelve nacional y hegemónica, se apropian nuevas formas y se erigen nuevas distinciones que rememoran las connotaciones morales de las antiguas. Se dan oposiciones ya familiares entre negros y no negros, vulgaridad y civilización, lo sexualmente explícito y lo sexualmente apropiado, las clases trabajadoras y las clases medias, lo regional y lo nacional; al mismo tiempo, tienen lugar los respectivos procesos de nacionalización. Surge la *terapia* como etiqueta rival de la *champeta* y con un mercadeo que insiste los supuestos valores terapéuticos de esta música "feliz, sexual" y soslaya las connotaciones de clase baja de la *champeta*. En 1982 Cartagena se convirtió en la sede del Festival de Música del Caribe, que se celebra anualmente, en donde se presentan músicos de todo el Caribe

buscando para su música una mejor reputación entre las clases medias. Queda por ver si la champeta seguirá la ruta del porro, la cumbia y el vallenato, hasta adaptarse, convirtiéndose en un estilo nacional hegemónico.

Reviviendo la vieja música costeña

Dentro de éstas (y otras) pautas de consumo existía una tendencia definida hacia el rescate de la música costeña de tiempos pasados; la música costeña (distinta del vallenato) todavía estaba disponible en los almacenes de discos y comprendía materiales que iban desde la "Sonora Dinamita" hasta Pedro Laza. Al mismo tiempo era posible escuchar en vivo a la música costeña "folclórica" o "tradicional", interpretada por grupos de danza, o en discos grabados por grupos como "La Cumbia Soledaña" o "Totó la Momposina y sus Tambores" que se consideraban guardadores de las raíces y tradiciones de la música costeña (entrevistas con Efraín Mejía, director de "La Cumbia Soledaña", y "Totó la Momposina"; "Totó la Momposina y sus Tambores": *La candela viva* [Talento/MTM/Realworld 7260-008019, 1993] y *Carmelina* [MTM 7262-008026, 1996]). A mediados de la década del 90 el impacto de nuevas versiones de la música costeña de los años 50 y 60 sobre amplios sectores del público colombiano, y extranjero, era algo ciertamente novedoso.

Un factor que precipitó esta tendencia fue el dramatizado de 1991 sobre la vida del compositor vallenato Rafael Escalona, presentado en un canal de televisión de propiedad de Caracol, uno de los dos gigantes colombianos de la comunicación. Todavía Escalona era una figura pública bien conocida que tenía conexiones con García Márquez y a quien en 1974 López Michelsen había nombrado cónsul de Colombia en Panamá. En esta serie el papel del protagonista estuvo a cargo de Carlos Vives, actor costeño proveniente de una acaudalada familia de Santa Marta, quien previamente había grabado con Sony unos discos de baladas que tuvieron poca fortuna. La música de Escalona tenía mucha presencia en esta serie, y Sony

produjo dos álbumes que se vendieron muy bien. Los arreglos, concebidos dentro del espíritu de la década del 50, sonaban bastante tradicionales: la instrumentación básica consistía en acordeón, caja, guacharaca y bajo; se notaba la presencia de algunos instrumentos de viento (trompeta, flauta, trombón), como también el piano y un sintetizador (*Un canto a la vida-Escalona* [Sony CDC 464696, 1991]).

Atento a la explotación de este potencial, y desempolvando un desusado acento costeño, Carlos Vives no estaba satisfecho como simple vocalista y le propuso a Sony y Caracol un proyecto de revivir viejos clásicos vallenatos que tuviera un mayor aporte suyo. Sony rechazó su propuesta y se la llevo a Sonolux, ahora de propiedad del grupo Ardila Lulle, uno de los grandes conglomerados colombianos que también era dueño de RCN, la otra gran compañía de comunicaciones. El proyecto, bastante costoso según rumores, se puso en marcha utilizando los mejores músicos y arreglistas y el disco, *Clásicos de la Provincia*, salió al mercado en agosto de 1993 respaldado por toda la capacidad de promoción de Ardila Lulle y RCN.

El álbum fue un suceso de marca mayor, rompiendo todos los registros de ventas en el país, y también logró buenas ventas en México, España y hasta los Estados Unidos, donde Vives ganó un disco de oro y fue nominado al Grammy. Rompió barreras nacionales y de clase: la clase media (incluidos intelectuales tradicionalmente escépticos frente al vallenato) estuvo entre sus compradores. Su éxito se debió, en parte, a la combinación de elementos que representó: Vives tenía entonces el cabello largo y usaba jeans y botas de cuero en el escenario, como casi todo su conjunto (Fig. 8.1). Sin embargo, su acordeonista, Egidio Cuadrado, retuvo la presentación del músico costeño: el típico *sombrero vueltiao* costeño con pantalón y camisa (4); por lo demás sus credenciales eran impecables: Rey del Festival Vallenato de 1985, entre otras cosas. El álbum incluyó a un conocido bajista de jazz y a un guitarrista de rock, y en los arreglos se utilizaron las guitarras, los bajos y la percusión para introducir una base rítmica con influencias de rock y



8.1 Carlos Vives
(Cortesía de
Sonolux S.A.)

reggae. Se utilizaron flautas, saxofones y un piano, y también una gaita costeña tradicional y una tambora dominicana (5). Una opinión bastante extendida consideró el producto final como la combinación de “lo viejo con lo nuevo” y como “vestir de frac al vallenato”, y varios entrevistados de la industria fonográfica trajeron a colación lo que había hecho Lucho Bermúdez con el porro. Por supuesto que algunos tradicionalistas llegaron a deplorar lo que consideraban como una degradación causada por la comercialización; y sin embargo un amplio espectro del público consideró que las innovaciones eran creativas y admirables.

Más importante aún, y aquí fue decisiva su imagen de rockero, Vives irrumpió en el mercado juvenil de la clase media, anterior-

mente consumidor de salsa y música anglosajona. Se trató de un cambio distinto al modelo de la movilidad ascendente de ritmos musicales, esquema propio del porro y la salsa (y aun del tango y la rumba): lo que penetró el mercado de la clase media fue el vallenato de treinta o cuarenta años atrás, no los arreglos nuevos del vallenato contemporáneo estilo “Binomio de Oro” o Diomedes Díaz. En pocas palabras, Vives se convirtió en un fenómeno nacional y su música era considerada como colombiana antes que costeña; en 1994 el presidente Ernesto Samper hizo que el grupo de Vives tocara durante su posesión y al mismo tiempo, los informantes de la industria fonográfica recordaban como el vallenato, finalmente, se había “vuelto internacional”, sólo que como producto específicamente colombiano (6).

Junto a Vives fluyeron otros músicos con proyectos parecidos de rescate de la música costeña, conformando lo que en medios de la industria fonográfica se conoció como el *pop tropical*, donde estaban músicos no costeños como Tulio Zuluaga, “Café Moreno”, “Caramelo”, “Barranco” (grupo venezolano), “Luna Verde” y Aura Cristina. Tulio Zuluaga (de Discos Fuentes) era considerado como una copia de Vives, y otros músicos hicieron versiones de música costeña mucho más pop que Vives. Por ejemplo, Café Moreno era un grupo reciente conformado por tres muchachas adolescentes (actrices y modelos del interior) y un joven surafricano. En 1994 grabaron un álbum que incluía una versión de *Momposina*, viejo éxito de José Barros utilizado como música de fondo en un dramatizado de TV que era una versión libre de su vida; los demás eran nuevas versiones y potpourris de números costeños bien conocidos de Lucho Bermúdez y Luis Enrique Martínez, entre otros.

Algunos consideraron que estos grupos eran un poco inventos de las compañías fonográficas, que buscaban aprovechar el momento apoyándose en actores y modelos que tenían la música como actividad marginal; tomaron más en serio a Moisés Angulo, quien grabó un álbum con versiones rock y funk de algunos porros y vallenatos de las décadas del 50 y 60 (*Fusión* [BMG 74321238952, 1994]), una

idea concebida por Rafael Mejía de Sonolux, quien había participado en el proyecto de Vives.

Otro figura bien consolidada era Juan Carlos Coronel, quien en 1994 grabó un álbum con versiones de Lucho Bermúdez arregladas por el experimentado músico y arreglista costeño Carlos Piña (*Un maestro, una voz* [Codiscos C9800177, 1994]). Coronel nació en Cartagena, su madre cantó en orquestas locales de los años 50 y su padre trabajó como presentador en las emisoras locales; empezó a cantar en público desde niño, su fuerte eran las baladas, y su primera oportunidad grande tuvo lugar cuando fue descubierto y llevado a Medellín para grabar con Fruko en Discos Fuentes. Realizó en Codiscos unos cuantos álbumes de música tropical con el grupo de “Nene y sus Traviesos”, incluyendo *Patacón pisao*, el gran éxito de 1983; luego se inició como solista de salsa grabando varios LP antes de dar un brusco viraje hacia la música costeña de tiempos pasados y, en 1995, estaba preparando otro álbum de merecumbés de Pacho Galán. Tanto Coronel como Angulo participaron en la moda del rescate de la música costeña, pero sin el éxito de Vives.

Esta tendencia de rescate se evidenciaba en diferentes frentes. Hacia finales de 1993, una pequeña compañía disquera de Medellín logró un éxito de proporciones mayores cuando volvió a lanzar un viejo porro del cantante Noel Petro. Y en esa misma ciudad las escuelas de baile que enseñaban porro, mambo, tango y pasodoble, que cinco años antes se contaban con los dedos de la mano, pasaron a contarse por docenas en 1995, atrayendo gente joven y adulta de clase media y obrera. Joe Arroyo, la estrella colombiana de salsa, grabó un álbum (*Un toque de clase* [Sony CDC 464717, 1992]) con un corte que le rinde homenaje a Estefanía Caicedo, una bien conocida cantante de música costeña “tradicional” que acababa de fallecer, y en un trabajo de 1994 (*Sus razones tendrá* [Sony 52473269, 1994]) hizo lo propio con Irene Martínez, otra figura costeña de características parecidas. Estos homenajes contienen partes de canciones escritas o promocionadas por estas cantadoras, con arreglos de salsa pero, al menos en el primer caso, con una parte de flauta

evocadora de la tradicional gaita costeña. Arroyo, por demás, ya había incursionado en eso de hacer arreglos de salsa con ritmos costeños (7); unos años después, el “Grupo Niche”, conocido grupo colombiano de salsa, grabó un álbum que contenía un corte de cumbia (*Etnia* [CBS 0081719, 1996]).

Finalmente, aunque esto tuvo un reducido impacto dentro del país, vale la pena mencionar el hecho de que los sellos internacionales realizaron nuevos tirajes de varias clases de música tropical colombiana. Aquí la cumbia fue un componente importante, como también lo fue la música de Arroyo y de otros conjuntos de salsa como “Fruko y sus Tesos” y “Los Latin Brothers”, y, aunque aparecen algunos números de los años 70 o antes, la mayoría procede de la década del 80 (8).

Música costeña e identidad costeña

Aunque la tendencia hacia el rescate de la música costeña tenía alcance nacional, escasamente puede sorprender su especial resonancia en la región costeña. Durante mi trabajo de campo en Barranquilla encontré varios bares especializados en *música vieja* o *música de ayer*, generalmente música cubana pero también con una gran presencia de la música costeña. Ciertamente eran refugios de melómanos y coleccionistas de discos, pero también era evidente que existía un amplio interés por la música costeña de tiempos pasados. Durante el precarnaval de 1995, “La Troja”, conocido bar de salsa, montó una serie de sesiones dominicales dedicadas a la vieja música costeña que se denominaron *el rescate de lo nuestro*; en ellas, los coleccionistas locales actuaron como picoteros informales presentando sus colecciones ante un público de clase media y trabajadora que incluía intelectuales y representantes de los medios de comunicación. La consigna de “rescatar lo nuestro” se hizo sentir en las emisoras locales y en Telecaribe, el canal regional de televisión con sede en Barranquilla, que dedicaba buena parte de su programación a la música costeña y del Caribe. Al mismo tiempo Globo Musical, una

empresa promotora con sede en Barranquilla, montó una serie de espectáculos bajo el título de “Los Carnavales de los 1960 y 1970: Carnavales de ayer, de hoy y de siempre”, donde se presentaron, entre otros, los reunificados “Corraleros de Majagual” y Juan Carlos Coronel con su homenaje a Lucho Bermúdez.

En el ámbito local Carnaval S. A., ente organizador del Carnaval de Barranquilla, tuvo un gesto bien significativo para estas tendencias al organizar, en julio de 1994, el Primer encuentro por el rescate de nuestra música, con la participación de compañías disqueras, programadores de radio, picoteros, músicos, coleccionistas, musicólogos, periodistas, compositores y empresarios musicales. El tema de la reunión fue la supuesta crisis de la música costeña distinta del vallenato, que consistiría en su escasa presencia pública y en sus desplazamientos de los medios de comunicación por la salsa, el merengue y otros ritmos vistos como extranjeros. Las compañías disqueras colombianas culpaban a músicos y compositores por no producir sonidos comerciales, y criticaban a los programadores de radio por su proclividad a aceptar sobornos de las compañías extranjeras; a su vez los músicos y compositores criticaron a las compañías disqueras por no brindarles la oportunidad de grabar. Sin embargo, todos reconocían que en la Costa había talento musical y que la calidad de su música la hacía competitiva; todos reconocían la necesidad de innovaciones creativas y que una promoción efectiva sólo era posible sobre esta base. Pero a toda costa había que soslayar la “vulgarización” y se necesitaban cambios en relación con las “raíces” de la música, algo más interesante para músicos y compositores que para las compañías disqueras. De hecho, la reunión constituyó un llamado hacia una identidad musical costeña modernizada capaz de competir en un escenario nacional dominado, como es costumbre, por intereses no costeños (en este caso las compañías disqueras y las emisoras controladas por las dos grandes compañías de comunicaciones, Caracol y RCN) que tienen que enfrentarse, a su vez, a las fuerzas globales del capitalismo musical (9).

De modo que, en el ámbito regional, la tendencia hacia el rescate de la música costeña se vinculaba estrechamente con el tema de la identidad regional. El interés de emisoras locales, canales de televisión y círculos intelectuales en promover la música costeña tenía más de una cara: en la programación, la salsa y el merengue tenían más presencia que la música costeña (incluyendo al vallenato), y los intelectuales locales preferían la salsa y la música cubana al material costeño. Sin embargo, la popularidad creciente de la música costeña estaba en perfecta armonía con el propósito de estos sectores de promover la identidad regional costeña a escala nacional.

Así Adolfo González, profesor universitario e investigador de la música costeña, escribió en 1985 que “la manifestación cultural más importante de la Costa Atlántica colombiana es su música popular”; la percibió como algo más importante que las artes plásticas, agregando: “Funciona admirablemente como un eficaz corrosivo del ascetismo religioso y aun, en ciertas coyunturas, de algunas diferencias sociales” (González Henríquez, 1985: 52). Para Jesús Ferrero, rector de la Universidad del Norte, hablando en el foro sobre el “Modo de Ser Costeño”, encontró que consistía en “un conjunto de actitudes vitales, de franco mirar a la vida, de naturalidad en el comportamiento, aun en aquellos aspectos mirados como nefandos en otras culturas, impregnado este sistema por la música, lo carnavalesco, lo lúdico” (Ferro Bayona 1981: 45). Jaime Abello Banfi, entonces gerente de Telecaribe, señaló en una entrevista que un objetivo explícito del canal regional de televisión era “servir de instrumento para un proceso de integración, de consolidación y de creación del concepto de región”, de una región que busca “autonomía, desarrollo e integración”, y una de las principales herramientas era la cultura costeña, “la cultura es lo que unifica a la Costa y es lo que realmente ha sido el gran motor del canal”. Escasamente puede sorprender que la música haya sido elemento central en la programación de Telecaribe, mucho más que en los demás canales regionales de televisión (10). En general dentro de un proyecto in-

telectual de promoción de identidad regional centrado en conceptos de relajación, naturalidad, sinceridad, ausencia de fanatismo religioso, y aun la disminución de diferencias de clase, la música desempeña un papel central y, desde esta perspectiva, el rescate de la música costeña durante la década del 90 se consideraba algo positivo, siempre y cuando no se “vulgarizara”.

Pero el papel de la música no es tan claro en el nivel político formal. Gustavo Bell Lemus, historiador, gobernador del departamento del Atlántico (1991-1994) y vicepresidente de Colombia (1998-2002), consideraba que la élite política nunca había utilizado la música como arma estratégica, antes bien la menospreciaban como mera diversión, y sólo en el caso del vallenato es que se puede hablar de un vínculo definido entre música y estrategias políticas de naturaleza regional (ver capítulo 6). Pero, agregó, los recientes éxitos de la música costeña han sido positivos para la identidad costeña y, por extensión, para las élites políticas; en este sentido, comentaba que el asistente de un senador local ofrecía grandes fiestas anuales con músicos locales y asistencia regular de ministros del gobierno central, y a estos funcionarios se les invitaba al Carnaval de Barran-



8.2 El Carnaval de Barranquilla (Foto de Peter Wade)

quilla (Fig. 8.2) como parte de una estrategia política. Hasta el Presidente Gaviria asistió al Carnaval en 1994. Sin embargo, la música era una espada de doble filo: “ha servido dentro de la óptica cachaca —más cerrada por supuesto— para bajarle el nivel al costeño. Cada vez que *El Tiempo* quiere bajarle el perfil a un costeño, trata de sacarlo bailando vallenato, disfrazado. Porque eso no lo entienden pero lo utilizan, lo trivializan... Si tú quieres mantener también frente al gobierno central: ojo, que si eres auténtico te descalifican”. En este sentido la música ha cumplido un papel en el trasfondo, más importante para una élite intelectual en la promoción de la identidad regional que para una élite política en la negociación con el gobierno central. No obstante existen algunas indicaciones sobre que, al igual que lo ocurrido con los vallenatos en la campaña por el departamento del Cesar en la década del 60, todos los demás ritmos costeños están comenzando a asumir un rol político más abierto.

Los rescates recientes (reelaboraciones, relanzamientos y nuevos arreglos) se encuentran, al igual que la música costeña de décadas pasadas, ubicadas dentro de juegos de ideas como tradición y modernidad, mestizaje y pureza, identidad regional y nacional. Por ejemplo, Juan Carlos Coronel relataba que su compromiso con la música de Bermúdez fue una decisión pensada en función de su carrera, pero resultó en el redescubrimiento de sus propias raíces. Cuando en 1992 tuvo contacto directo con una presentación de Lucho: “Yo me di cuenta que esa música estaba viva, que yo estaba cantando otra corriente que no era la mía, que yo de pronto podía abanderarme, abrazar mi cultura, abrazar lo mío y decir soy colombiano y puedo hacer esto... A mí lo que me interesa es ser reconocido por mi obra cultural, pero por lo mío, colombiano. Ahora me siento más colombiano que nunca. Sobre todo cuando uno viaja”. En tanto que reconocía que tocaba música costeña, constantemente se refería a ella como colombiana; sus horizontes son internacionales más que regionales.

Las notas de cubierta en el álbum *Momposina* (Rodven 63-1337, 1994), de “Café Moreno”, son explícitamente nacionalistas. Decla-

ran que el objetivo del grupo es internacionalizar la música colombiana, especialmente en forma de pop tropical que es “tan colombiano como el café, ese café que crece en nuestras montañas y que asume el nombre de nuestra patria en todo el mundo”. Dicen que se trata de una música conocida durante tres décadas, pero que ahora presenta “con sonido joven, con estilo joven, sin perder la esencia, el ritmo y ese sabor que siempre nos ha caracterizado”. Por supuesto, situar a la música tropical dentro de la zona cafetera del interior montañoso no encaja dentro de la narración de este libro, sin embargo, no es algo inusual en las notas de cubierta.

Se percibe una línea distinta, que insiste en universalidad y mezcla, en las notas del álbum *Calor* de Aura Cristina, nacida en México y residente en Colombia desde 1988: “En esta producción discográfica, podemos notar inmediatamente la mezcla de múltiples factores como: ritmos, culturas, instrumentos y etnias que se fusionan para dar vida a lo que el hombre, uniendo sus mejores características, puede lograr: la universalidad”. La música cabe dentro de la nueva categoría de pop tropical y, según las notas citadas, combina elementos de cumbia, son reggae, bossa nova, salsa y bachata dominicana, y a cada uno de éstos se le adjudica una historia enlatada. La imagen es de una identidad caribe, o aun latinoamericana, antes que colombiana; se alude a la frase *melting pot* (crisol, en inglés) y el producto cabe dentro de las hibridaciones múltiples que Wallis y Malm (1984: 300) han denominado transculturaciones. Son, de alguna manera, parecidas a las celebraciones de *creolite* que tienen lugar en el Caribe francés (Guilbault, 1994) solo que, en estos materiales, la diversidad de la mezcla está ligada a la universalidad antes que a la especificidad antillana.

No obstante, las notas de cubierta, al asociar cada ritmo con su país de origen (excepto la salsa que se ubica en las comunidades de inmigrantes cubanos y puertorriqueños de los Estados Unidos), refuerzan las fronteras nacionales al tiempo que promocionan una imagen de universalidad basada en la mezcla. Se considera que la cumbia es colombiana al mismo tiempo que, en conjunto, la músi-

ca del álbum es un híbrido internacional: como es usual en discursos que tratan de hibridismo o mestizaje, se da una evocación de las esencias supuestamente originales que entran en la mezcla (II). La cumbia se presenta como una esencia nacional, mientras que, en un nivel más elevado, la figura sobrecogedora del hibridismo internacional resuena con el concepto de mestizaje que es básico en las representaciones de la identidad nacional colombiana. Las notas de cubierta, y esto es elocuente, remontan las raíces de la cumbia al África, sugiriendo la naturaleza mestiza de este ícono nacional; de hecho, toda esencia nacional es resultado de una mezcla anterior.

Los anteriores ejemplos indican que, mientras que los intelectuales, músicos y compositores de Barranquilla perciben la música costeña como "suya", para los comerciantes de la industria disquera (así como para un músico costeño como Juan Carlos Coronel) se trata de una música fundamentalmente colombiana. Es una discusión sobre la propiedad cultural de una música que puede construirse como costeña y/o colombiana; y, en cualquier caso, ahora se trata de una Colombia asociada con calor, trópico, sabor y el Caribe, en una palabra, con la Costa. El café mismo, generalmente visto como el producto clásico del interior andino, se hace susceptible de una nueva lectura que lo presenta como símbolo transnacional del trópico. Esta música, como ícono nacional y al igual que el rostro de Jano del nacionalismo, es percibida como la portadora de una esencia pura y tradicional, siendo al mismo tiempo joven, fresca, moderna y proyectada hacia el futuro. Y, al igual que en el caso (eventualmente feliz) de la combinación de lo viejo con lo nuevo, esta música también evidencia mezclas de elementos regionales y de clase (y por implicación, raciales): Carlos Vives cantando un "vulgar" vallenato en la posesión presidencial; jóvenes y blancas modelos del interior cantando las canciones de un viejo compositor costeño. Desde hace mucho tiempo, y como se ha mostrado en capítulos anteriores, la imagen de crisol o mestizaje ha estado involucrada en las representaciones de identidad nacional colombiana. Durante la década del 90 las tensiones entre tradición

y modernidad, región y nación, y lo negro y lo blanco, se asemejan a lo sucedido en décadas anteriores; sin embargo, el concepto de mestizaje tiene un nuevo contexto de multiculturalismo dentro del cual las tensiones trabajan de diferentes maneras.

Una nación "Multicultural"

En épocas recientes el Estado ha intentado redefinir a Colombia como nación multicultural. Se puede entender esto como una respuesta a décadas de movilizaciones indígenas y (más recientemente) negras, así como a su reputación en el exterior de país violento donde son comunes las violaciones de los derechos humanos. El reconocimiento oficial del multiculturalismo es un símbolo útil para legitimar a la democracia, y creo que la reciente tendencia hacia el rescate de la música costeña debe apreciarse en este contexto, sin considerar que haya sido consecuencia directa de la situación política.

Más bien ambas cosas surgen de la condición posmoderna tal y como existe actualmente en América Latina y otros lugares, una condición que incluye dos elementos, entre otros. En primer lugar, se da un viraje hacia el multiculturalismo estimulado por la movilización transnacional de pueblos indígenas y negros, así como por la elaboración y desarrollo radical de alternativas ante las metanarrativas unificadoras de la ciencia occidental, el progreso y la modernidad que parecen anunciar la erradicación de identidades étnicas y raciales o, al menos, de la dominación de las versiones "blancas" euroamericanas de la modernidad (Álvarez, Dagnino y Escobar, 1998; Beverley, Oviedo y Aronna, 1995; Escobar y Álvarez, 1992; Harvey, 1989; Turner, 1990; Wade 1997; Whitten y Torres, 1998). En segundo lugar, existía una tendencia hacia la mercantilización de lugares y tradiciones (incluyendo las tradiciones "étnicas"), estimulada por procesos de capitalismo globalizado que, a pesar de tratarse de procesos más que centenarios, se aceleran al tiempo que se incrementa su dependencia de la producción y circulación de in-

formación e imágenes, incluidas las imágenes de nostalgia, un espacio de sensibilidad básicamente moderno que, de acuerdo con Robertson (1990), ahora se encuentra impulsado menos por las políticas nacionalistas que por el consumo capitalista. Mientras algunos han querido ver en la globalización un borrador de diferencias locales, la mayoría percibe los fenómenos de globalización y localización como las dos caras de una misma moneda. Dentro de una economía de signos y espacios que cambia vertiginosamente (Lash y Urry, 1993), la búsqueda de capitalistas para nuevas fuentes de ganancia y la búsqueda de ideólogos y consumidores para fuentes nuevas, o más bien, renovadas de identificación personal y colectiva, contribuyen a la construcción de comunidades locales, regionales y nacionales especiales, vendibles y consumibles. La diversidad cultural es una mercancía y los capitalistas trabajan explotando diferencias (de localidad, género, "raza" y estilo) al mismo tiempo que la homogeneidad les permite contar con economías de escala rentables. El impulso hacia la mismidad en la producción y el consumo está socavado por la competencia, que funciona sobre la base de mano de obra barata (femenina, inmigrante, negra), mejores instalaciones y nuevos productos (Harvey, 1989; Massey y Jess, 1995; Miller, 1995 b; Shields, 1991; Urry, 1995).

Entonces el auge del multiculturalismo responde a influencias tan variadas como para incluir activistas de derechos indígenas, la autolegitimación de los estados nacionales y la permanente búsqueda de ganancias de la sociedad de consumo. Teniendo en cuenta este contexto tan amplio, analizaré brevemente la redefinición oficial de la nación colombiana que, siguiendo las grandes líneas de redefiniciones de otras latitudes (Brasil, por ejemplo), presenta sus propias particularidades.

La nueva Constitución de 1991 declaró que Colombia era una nación "pluriétnica y multicultural"; se consagraron ciertos derechos para las minorías indígenas y se expidió la Ley 70 de 1993, que protege la identidad cultural de las comunidades negras y la titulación de tierras para algunas comunidades de la Costa Pacífica. La

Constitución también abrió el espacio para una mayor autonomía regional, una medida que sin duda repercutirá en el fortalecimiento de la diversidad cultural. En el Capítulo 2 he podido mostrar cómo se construye y se controla la diversidad haciendo referencia a alguna de sus representaciones (el programa de Los Días Regionales de Cultura Popular y la exhibición "Milenio de Diversidad Cultural"). Para entender por qué se ha oficializado la diversidad de cierta manera y cuáles son sus límites, vale la pena examinar los antecedentes de la nueva Constitución.

Para ponerlo en términos sencillos, desde el gobierno de Belisario Betancur en los comienzos de la década del 80, las sucesivas administraciones colombianas han estado comprometidas con un "proceso de paz" tendiente a producir la desmovilización de los distintos grupos guerrilleros, que han estado en armas desde la década del 60. Dentro del proceso de negociaciones, una de las propuestas era la de una reforma constitucional, y a pesar de que no todos los grupos guerrilleros se habían desmovilizado, el proceso de reforma arrancó en 1990. Los negros e indígenas no eran tema principal de la agenda, pero debían ser tenidos en cuenta dada la larga historia de protestas y movilizaciones políticas y la existencia de organizaciones indígenas; las organizaciones negras también hicieron oír su voz, a pesar de la fría y hasta hostil recepción que encontraron en algunos medios. En resumidas cuentas, y aun suponiendo limitaciones importantes en su impacto real, ambos grupos de organizaciones obtuvieron concesiones significativas (12).

Además del proceso de paz, en Colombia ha existido una preocupación de vieja data alrededor del centralismo y el regionalismo que se remonta a los primeros días de la Independencia, resuelta parcialmente, y solo parcialmente, con la imposición de una Constitución bien centralista en 1886. Como ya se ha indicado en el capítulo 2, la Costa siempre ha sido vocera decidida de una mayor autonomía regional ligada a una mayor integración. En años recientes, sus dirigentes políticos fueron decisivos para la aprobación de

la Ley 76 de 1985, que creó la Región de Planeación de la Costa Atlántica y abrió el camino para varias entidades semejantes en otras regiones (Espinosa 1991: 27). En las discusiones sobre la nueva constitución, el tema del ordenamiento territorial adquirió gran importancia y se previó la creación de regiones administrativas con posibilidades sin precedentes de control financiero y de planeación (13). Teniendo en cuenta que la geografía cultural de Colombia se encuentra bastante regionalizada (Wade 1993 a), el apoyo a la autonomía regional se traduce en apoyo a la diversidad cultural, aun cuando está por verse si esto se traduce en medidas concretas.

Finalmente, durante el proceso de paz ha existido una “guerra sucia” de represión no formal a cargo de paramilitares y, supuestamente, de las fuerzas armadas contra todo lo que consideren subversivo. En el concierto internacional, esto le ha dado a Colombia una mala imagen en lo que se refiere a respeto de los derechos humanos (Pearce, 1990; Amnesty International, 1988; CIIR, 1992); la adopción de una imagen multicultural también ha sido, en mi opinión, parte de un intento de crear, teniendo en cuenta la comunidad internacional, la imagen de un gobierno democrático, responsable y sensible. En pocas palabras, la redefinición de la nación colombiana ha estado conectada con las estrategias políticas del Estado tendientes al control y la legitimación de cara a los retos planteados por las guerrillas, las minorías indígenas y negras, y la protesta regional. Es posible conectar multiculturalidad con condición posmoderna, pero debe considerarse como el lugar de una intersección entre estrategias de control político y el surgimiento de identidades múltiples.

Y, después de todo, ¿qué tiene que ver esto con el interés por rescatar la vieja música costeña? No sería cierto decir que estas iniciativas estatales han sido la causa de la creciente popularidad de la música costeña. En gran medida, esto tuvo lugar por la mercantilización de la nostalgia, generada porque los capitalistas satisfacen consumidores que buscan renovar elementos de identidad en un

mundo donde rápidamente se ha incrementado la desterritorialización, especialmente desde la década del 80, cuando el Estado colombiano comenzó a abrir las puertas de la economía nacional al capitalismo global. Esta mercantilización ha sido evidente en los medios de comunicación, donde se ha promovido el rescate de la música costeña, y donde los consumidores de todas las edades y clases sociales han aceptado estilos que hacen énfasis en diferentes hibridaciones y recreaciones de elementos modernos y tradicionales.

Considero que el rescate de la música costeña debe mirarse en el contexto de la redefinición oficial de la identidad nacional; el primer fenómeno muestra con el segundo lo que Weber hubiera denominado como una afinidad electiva. La música costeña encaja porque tiene raíces tradicionales y es regionalmente específica, alimentada públicamente por especialistas en historia y música, y expresada, en un extremo, por las presentaciones populares de “folclor”, y en el otro, por arreglos comerciales de viejos ejemplos de esta música. Sin embargo, así como puede ser local y tradicional (y negra), también puede ser nacional, moderna y no negra; dentro de una nación ubicada en el contexto internacional, y como siempre ha sido a través de su historia, la música costeña media las tensiones entre homogeneidad y heterogeneidad, entre tradición y modernidad. En estos momentos la heterogeneidad tiene una nueva legitimidad, pero no puede desplazar completamente a la nación como unidad; lo mismo ocurre con la tradición, que ostenta poderes nuevos, como depositaria de las raíces de una nueva diferencia cultural de carácter oficial, pero que por sí sola no puede triunfar en las identificaciones que hace la gente de sí misma y de sus espacios físicos.

Más aún la música costeña es alegre, como siempre: logra un contraste esperanzador frente al panorama de muertes por asesinatos a sueldo y de masacres de campesinos y obreros por los paramilitares. Éste es un terreno metodológico bien difícil. Sería fácil argumentar que la música costeña es un velo lanzado por los poderes

hegemónicos sobre el capital y los brutales conflictos de clase. Y sería menos superficial aseverar que los ciudadanos, hastiados de años de violencia, buscaron refugio en una música “feliz”, la de una región que hace referencias nostálgicas del pasado y que tiene la reputación de ser menos violenta que el interior del país. Tal argumento adquiere peso adicional porque constantemente se asocia a la Costa con paz y felicidad, y al interior con la frialdad de la reserva mental y la violencia. Y también se refuerza por las ideas, examinadas en el capítulo anterior, sobre los efectos materiales y simbólicos de bailar con música “sexual” y “feliz”, la transformación corporalizada que va de cadáver potencial a amante empoderado.

Podría ocurrir que algo de este cambio en las representaciones de la identidad nacional colombiana hacia las imágenes tropicales del Caribe (y esto incluye las frecuentes representaciones que los colombianos hacen de sí mismos como rumberos), surge de un deseo de distanciar a la nación de las sobrecogedoras imágenes de violencia, brutalidad y desconfianza. La asociación entre Caribe tropical y paz no es, por supuesto, una conexión necesaria, y ni siquiera es convincente a veces, pero las dos imágenes tienen resonancias muy poderosas para los colombianos.

Conclusión

Todo lo anterior suscita la pregunta por las novedades que presenta la identidad nacional colombiana a mediados de los 90. Aparecen innovaciones importantes que reconstituyen la nacionalidad colombiana en el mundo posmoderno: el surgimiento de voces minoritarias, la recepción del multiculturalismo, la mayor autonomía regional, el nostálgico rescate de música costeña vieja más “auténtica”, la aparente agonía de una identidad de élite europeizante centrada en las mesetas del interior, el triunfo de una cultura popular tropical.

Pero, por supuesto, tan existen novedades como continuidades. En primer lugar, y como he intentado mostrar en este libro, la

heterogeneidad siempre ha estado presente en las representaciones de la identidad colombiana; el multiculturalismo actual, oficial o no, es una forma distinta del equilibrio entre mismidad y diversidad que siempre ha constituido el proceso nacional. Ahora las cosas son diferentes en aspectos muy importantes: las minorías étnicas (con severas limitaciones prácticas) han conseguido verdaderos avances políticos y materiales, y los pueblos indígenas y negros ocupan en el contexto nacional una posición distinta de la anterior. En segundo lugar, las tendencias recientes de la música costeña indican el juego continuo entre modernidad y tradición concretado en imágenes con fuerza en los terrenos del comercio, la política y la identidad. Este juego, en congruencia con las estéticas posmodernas, ahora es más irónico, autorreflexivo y propositivo: la yuxtaposición de lo viejo y lo nuevo en los materiales de Vives no es más que un reto burlón al consumidor para que denigre de ella como fabricación al servicio de sí mismo. Pero se percibe un elemento importante de continuidad.

En tercer lugar la mercantilización de la cultura, que ahora tiene mayores proyecciones, no es que sea algo nuevo en el negocio de la música. Según Urry (1990) el turismo prefigura ciertas tendencias que, con la posmodernidad, han adquirido preeminencia: el papel del espectáculo y la imagen, una preocupación por la nostalgia, la autenticidad y el pasado, y el consumo de los lugares. Lo mismo parece cierto en relación con el capitalismo musical y sus procesos de producción y consumo masivos de música como mercancía transnacional, basados en sistemas altamente flexibles de producción global y en la audaz construcción de híbridos transnacionales al lado de repertorios nacionales, y todo esto se remonta a las primeras décadas de este siglo.

No es mi intención sostener que no hay nada nuevo bajo el sol o que simplemente *plus ça change...* Evidentemente se han dado cambios de suma importancia, de los cuales el estudiado en este libro es uno de ellos. Pero existen fuertes lazos de continuidad que hacen que las actuales configuraciones políticas y culturales sean, en el

estilo de la posmodernidad, nuevas expresiones de ambivalencias y tensiones existentes antes que rupturas radicales con el pasado, y expresión de las contradicciones y las dinámicas existentes en la modernidad. Así las cosas, el triunfo gradual de lo tropical en la cultura popular colombiana, visible desde los años 40, representa algo diferente pero no sorprendente: se encuentra localizado en el mismo espacio tenso y ambivalente entre modernidad y tradición, entre lo blanco y lo negro, y entre región, nación y globo, que siempre ha estado en el corazón de la nación colombiana.

CONCLUSIÓN: ESCRIBIR SOBRE MÚSICA COLOMBIANA

En mi oficio de investigador doy testimonio de lo frustrante que es la dificultad de enlazar hechos. Distintas personas ofrecen información diferente y hasta contradictoria sobre lo que está sucediendo, no solo en aspectos valorativos sino en cuestiones de hecho. Se trata, por supuesto, de una observación en cierto sentido trivial: aun testigos oculares difieren sobre los hechos de un evento observado por todos al mismo tiempo y en el mismo lugar. No obstante, cuando uno está investigando la precisión se vuelve obsesiva; uno intenta atrapar "lo que realmente sucedió" y esto es especialmente cierto cuando se construye una historia. Por ejemplo, en esta investigación sobre música costeña se presentó la cuestión de las fechas. ¿Cuándo fue que Discos Fuentes prensó por vez primera sus propios discos? ¿Cuál fue el primer disco jamás producido por esta compañía? ¿Cuál fue la fecha en que Lucho Bermúdez llegó a Bogotá? Perseguía estos interrogantes, y otros semejantes, con diferentes fuentes de información (empleados de Discos Fuentes, coleccionistas de discos, biografías, notas periodísticas y demás) dándole a cada fuente más o menos credibilidad de acuerdo con mis propias intuiciones. En el producto final, que es este libro, hasta cierto punto se suavizan (y hasta se esconden) estas idas y venidas con frases como "parece ser" o "aproximadamente para esta fecha".

Estos detalles tan concretos, que no pueden ya descubrirse aunque sean susceptibles de respuestas teóricas, se mezclan sin fricciones en áreas más difíciles donde una respuesta definitiva ni siquiera es posible en términos teóricos. ¿Dónde nació el porro? ¿Cuándo surgió? ¿De qué fuentes provino? Luego estas preguntas se pierden en una maraña de temas más polémicos todavía sobre la propiedad y el significado del porro y de otros ritmos de la música colombiana. Estos son problemas que, más que suavizados, están en el trasfondo de mi escritura sin perder conexión con "cuestiones de hecho" más precisas.

En últimas, y al igual que todo el mundo, estoy atrapado en las intrincadas redes de la producción del conocimiento y considero que interesa reflexionar sobre las condiciones de producción de las diferentes narrativas, es decir, sobre las distintas clases de conocimiento de la música colombiana. Dentro de algunos círculos académicos está de moda considerar todas las narrativas como producciones discursivas de actores socialmente localizados y, por tanto, como iguales no sólo en el sentido ontológico sino también epistemológico (1). Se puede conceder que, por su misma naturaleza, todas las narrativas son discursos producidos por personas dotadas de posición y perspectiva particulares, pero esto no hace que todas las narrativas sean epistemológicamente iguales porque, si así fuera, habría que abandonar la academia de una vez por todas. No deseo resucitar el principio de autoridad objetivante que la antropología y otras ciencias sociales han cuestionado con éxito (Clifford y Marcus 1986; Fabian, 1983), pero creo que puede decirse de algunas narrativas que: a) tratan de ser sistemáticas y comparativas en sus recolecciones de información (contrastando fuentes y comparando trayectorias históricas, por ejemplo) y, más importante, b) intentan asumir seriamente el conocimiento como producción de discursos pero como ser humano uno no está eternamente encajado en discursos *particulares* (por mucho que uno pueda estar encajado en el discurso en sí mismo). De este modo se entiende que algunas narrativas no cuestionen sus propias condiciones de pro-

ducción, no reflexionen sobre sí mismas y tengan que asumir muchas categorías en forma gratuita. En el caso de la música colombiana estas categorías incluyen modernidad, tradición, autenticidad, degeneración, clase obrera, burguesía, costeño y colombiano; y el papel de la academia (que no siempre se logra, dada su dificultad) es cuestionar tanto las categorías utilizadas en el análisis como las utilizadas por aquellos cuyas historias y vidas están siendo estudiadas. Esto lleva inevitablemente a una regresión sin fin, a la crítica sin sentido de la deconstrucción posestructuralista que siempre descubre la agenda escondida en cualquier análisis, sólo para que a su vez ese descubrimiento se sujete a más deconstrucción. Ante el peligro de una recaída en el relativismo se recurre a algo que está en el corazón de la antropología, una receta práctica para una crítica constructiva: cuestionar categorías asumidas gratuitamente en un contexto social determinado. Entonces la crítica ni es final ni universal sino que siempre esta en relación con ese contexto, un contexto fluido, por supuesto, en parte como resultado de esa misma crítica (Giddens, 1990).

En Colombia existen varios relatos de música colombiana y, en mi perspectiva, costeña. Son relatos producidos por fanáticos, coleccionistas de discos, trabajadores vinculados a los medios de comunicación (picoteros, productores de discos y demás) y músicos, para no hablar de un público no especializado que escucha, baila y compra discos. También existen musicólogos, sociólogos e historiadores que producen relatos más académicos, y que han proporcionado materiales empíricos y reflexión crítica para mi propio relato. Mi propósito ha sido, en parte, analizar las diferentes representaciones que la gente se hace sobre la música y, en este punto, la producción académica no siempre difiere de la no académica, de acuerdo con la relación entre ciertos relatos académicos y ciertas perspectivas. En este sentido los relatos de Fortich Díaz (1994) sobre la historia del porro y de Araújo de Molina (1973) sobre la historia del vallenato, no cuestionan, en mi opinión, los conceptos de tradición y autenticidad, incluso los reproducen en forma activa,

cosa que también ocurre con los escritos periodísticos de García Márquez sobre esta música (ver Capítulo 3).

Gran parte de estos variados relatos sobre música colombiana tienen versiones particulares sobre sus identidades regionales, de clase o nacionales; cuentan historias particulares: la música costeña pertenece a los costeños o, en otra versión, a la nación; el porro era música obrera apropiada por la burguesía; el bambuco es el verdadero corazón de la nacionalidad colombiana; la cumbia representa el mestizaje que está en la base de la identidad colombiana; el vallenato nació en "La Provincia", y así sucesivamente. Las condiciones sociales para la producción de conocimientos sobre esta música son precisamente las coyunturas de clase, regionales y raciales descritas en este libro, todas ellas ubicadas dentro del contexto internacional, especialmente el de la industria fonográfica transnacional. El sentido de estos relatos es apoyar las versiones de identidad que se asumen.

No es mi objetivo producir un relato verdadero de la música costeña dentro de la nación colombiana (y más allá). Esta meta purista, objetivista y, en últimas, autoritaria, se encuentra subvertida no sólo por la dificultad de establecer ciertos hechos concretos, sino, y esto es fundamental, por la imposibilidad de producir un relato definitivo de lo que la música costeña significa para Colombia, para no hablar de lo que significa la nación colombiana misma. En su lugar he intentado narrar una historia donde, dentro de las limitaciones prácticas y metodológicas que condicionaron mi investigación, puedan verificarse ciertos hechos y se puedan criticar ideas y categorías gratuitas. Por supuesto lo he intentado desde una perspectiva particular, la del antropólogo en el contexto de las teorías sobre sociedad y cultura de finales del siglo xx. Desde esta perspectiva se abren a la discusión categorías como tradición, modernidad, autenticidad y corrupción comercial. Como amante de la salsa que soy, fue fácil identificarme con la idea de que el "chucu-chucu" o la raspa plástica eran sonidos artificiales corrompidos y degenerados por la comercialización. Pero había que cues-

tionar la categoría de chucu-chucu: ¿qué contenía?, ¿quién lo decidía?, ¿quién la producía?, ¿quién la escuchaba?

Encontré, en un nivel más general, que algunas ideas que apoyan los relatos sobre la historia de la música en Colombia tienen sus resonancias en acercamientos a temas conceptuales que son más teóricos y académicos. De nuevo no hay aquí diferencias claras entre relatos de "legos" y "expertos" sino la intención permanente de ejercitar la autocrítica. Por ejemplo, uno de mis argumentos centrales ha sido que la nacionalización de la música costeña no ha implicado una simple homogeneización de la diferencia, que erradicaría a la negritud. Como he mostrado en el capítulo I, los tratamientos académicos del nacionalismo se concentran en la homogeneización, y la misma tendencia se muestra en los relatos más legos de la música colombiana, que deploran la degeneración impuesta por esta comercialización o que consideran a la música costeña como un producto regional auténtico apropiado por la industria fonográfica nacional en manos de capitalistas del interior. Ahora bien, en estas ideas existen poderosos elementos de verdad, sobre todo en relación tanto con el nacionalismo como con la música costeña, porque ambos contienen impulsos de mismidad, ya sea creando economías de escala o solidaridades nacionales. Aun así, estas ideas no captan el punto central: en el discurso nacionalista y en el capitalismo se mantienen heterogeneidad y diferencia, más aún, constituyen una referencia constante. Deben permanecer porque la idea de oportunidad abierta a la competencia es esencial para el espíritu capitalista, y porque lo contrario implicaría negar diferenciaciones jerárquicas mantenidas cuidadosamente por quienes están o quieren estar en los peldaños superiores. Se establece una tensión entre mismidad y diferencia que es característica general de la nación y del capitalismo, una tensión que se desempeña de diferentes maneras en coyunturas históricas diferentes.

Esto se percibe claramente en el caso colombiano: en el siglo xix la música costeña fue marginada como símbolo nacional; posteriormente, dentro del contexto de modernización rápida de me-

diados del siglo xx y surgimiento de los medios de comunicación, sus formas adaptadas fueron aceptadas como símbolo nacional; y en la década del 90 el consumo nostálgico dio lugar al rescate de sus formas más antiguas. En ninguno de estos períodos se negó la diferencia cultural y racial, sino que se le otorgó una localización distinta, con la precisión de que el negro siempre ha estado ubicado en los peldaños inferiores. Al principio música costeña y negritud han sido percibidos básicamente como algo primitivo y salvaje, ligados al África y a lo extranjero; para mediados del siglo xx, a estos significados que mantenían su potencial conflictivo, se le superponían ideas sobre esta música como algo moderno, emocionante y liberador, especialmente en el sentido sexual. Y en la década del 90 estaban presentes todos estos significados, solo que ahora el primer plano era para la noción de nostalgia auténtica.

Existe, conectado estrechamente con estos comentarios sobre mismidad y diferencia, otro conjunto de argumentos relacionados con clase, identidad y música. Sostengo que la música costeña está ligada a través de una relación de homología simple con una clase o grupo social en particular, y que esta continuidad subraya toda su historia. Se trata de un vínculo sugerido en algunas teorías académicas sobre clase y cultura, y que está implicado en algunos relatos sobre música colombiana cuando insisten en las continuidades tradicionales de los aires costeños, sus raíces locales y sus orígenes plebeyos, todo lo cual es apropiado por las clases medias, la industria fonográfica y las élites nacionales. En la música costeña existen continuidades importantes y verdaderas: considerar que esta música se construye de nuevo en cada coyuntura histórica sería caer en la trampa de negar el aporte de los africanos, los colombianos negros y los indígenas. Sin embargo, estas continuidades no son continuas, por así decirlo; son ejemplos de lo que Amiri Baraka (Leroi Jones) denominaba “el mismo cambiante” (Jones, 1970; Keil y Feld, 1994: 23; Gilroy, 1993: 101). Como dice Sahlins de manera tan acertada: “El sincretismo no es una contradicción del... culturalismo, de las aspiraciones indígenas de autenticidad y autonomía, sino que

es su condición sistemática” (1993: 19). Es decir, los procesos de cambio sincrético mantienen un *sentido* de continuidad y tradición.

Sostengo aquí que los procesos de hibridación y sincretismo, involucrados en la historia de la música costeña, desafían la posibilidad de concebir vínculos simples entre clase, identidad y estilo musical, así como de concebir continuidades directas. En el siglo xx la música costeña fue producida a través de intercambios complejos entre Europa y el Caribe, entre Nueva York, el Caribe y Colombia, entre la Costa y el interior, entre lo rural y lo urbano, y entre clases medias y obreras. Permanecen escondidas en su complejidad las interacciones exactas entre músicos y directores de bandas de viento provincianas y entre ellos y otros músicos empíricos de finales del siglo xix, o los intercambios que ocurrieron en 1929, cuando Camacho y Cano se fue para Nueva York para grabar “porros” con la orquesta de Rafael Hernández, o cuando en los años 40 Lucho Bermúdez organizó un grupo de músicos del interior. Considero que no se trata de presentar este proceso como una música plebeya “tradicional” sometida a “modernización” por capitalistas y clases medias; lo tradicional es tan constructo-discursivo como lo moderno; cada uno se define en relación con el otro, y ambos están en constante movimiento. Como dice Taussig, “la modernidad estimula el primitivismo” (1993: 231), esto es, las ideas sobre lo nuevo recrean en forma activa las ideas sobre lo viejo. Esto se evidencia en la creación del Festival de la Leyenda Vallenata en 1968 (para no hablar del Festival del Porro y de otros eventos similares), conscientemente organizados como guardianes de autenticidad de una “tradicción” a lo mejor surgida en la década del 40.

Además la modernización de la música costeña (su corrupción, para algunos) que tuvo lugar entre los años 60 y 80 dirigida por la industria fonográfica de Medellín, no puede ser vista como un proceso de apropiación regional y de clase. Inicialmente la música de Lucho Bermúdez fue elitista y se interpretaba en vivo en prestigiosos clubes sociales; asimismo Bermúdez fue una temprana figura internacional que inspiró a algunos directores de orquesta de Bue-

nos Aires para que tocaran música costeña. La cumbia modernizada del período posterior alcanzó popularidad en un amplio espectro de clases, pero sería "burguesa" (inauténtica y de lentejuelas) para amantes de la salsa dura asociada con la calle y la rebeldía juvenil. Igualmente, en términos regionales, muchos costeños (Antonio Fuentes mismo) fueron pioneros de la nueva dirección que tomó la música costeña; aunque algunos (costeños entre ellos) la señalaban como "sonido antioqueño" (sonido paisa), sus intérpretes no eran exclusivamente antioqueños ni mucho menos. En pocas palabras, la música costeña no era simplemente un producto local y tradicional apropiado y nacionalizado, sino, desde sus inicios, era un constructo transnacional de apropiaciones.

Nada de esto significa abandonar las diferencias de clase y de región (y de raza, por supuesto) en el análisis de esta música. De hecho, como espero haber demostrado, estas ideas tienen una importancia decisiva: las percepciones sobre los diferentes estilos musicales vistos como vulgares, plebeyos, burgueses o elitistas, o como más o menos negros, blancos o indígenas, o como costeño, "paisa" o "cachaco", han sido clave para su identidad central y para los cambios que se dieron. Las opciones y gustos musicales surgieron en contextos marcados por jerarquías de clase, raza y región; también tuvieron su importancia el género y la sexualidad, toda vez que la música era valorada en términos de su adecuación moral y esto variaba para hombres y mujeres. Se estableció un *sentido* de continuidad debido, en parte, al peso que han tenido las ideas sobre la supuesta inferioridad del negro o sobre el poder sexual de la música, que también se asocia con el negro. En estos contextos se mantenían las ideas hegemónicas, aunque no eran propuestas como un proyecto integrado y explícito por un grupo coherente de personas. Los individuos o redes de individuos asumían sus empresas (hacer música, producir discos, dirigir una emisora y demás) como ellos querían pero siempre con la esperanza de tener éxito comercial; y sus opciones en cuanto a que producir o consumir se hacían en contextos marcados por valores hegemónicos. El resultado de

estas opciones es hasta cierto punto impredecible: los valores hegemónicos no se reproducen de manera inercial o automática; la gente se acoge a opciones que la informan y alimentan pero que no siempre satisfacen plenamente sus necesidades. En las décadas del 40 y 50, los músicos costeños que escogieron el acordeón iban contra los criterios vigentes de éxito comercial, dada la connotación plebeya de la música de acordeón. Tal vez no les interesaba el éxito, o tal vez se estaban estableciendo dentro de un círculo social más reducido donde reinaban otro tipo de valores, unos valores que reivindicaban los orígenes plebeyos y/o costeños. En cualquier caso, resistencia consciente o no, tales opciones iban en contra de los valores hegemónicos establecidos; de todos modos estas decisiones sentaron las bases del posterior éxito del vallenato durante las décadas del 60 y 70; sin embargo, aun así el vallenato cambió de manera tal que reflejó ciertos valores hegemónicos de nacionalismo (bajándole el tono a las referencias locales) y modernidad (cambios en la instrumentación y presentación). En términos generales, si se observa un período de setenta años de música costeña, es evidente que han prevalecido valores básicos de modernidad, blancura y nacionalismo, siempre en tensión con sus contrapartes de tradición, negritud (ligada al indigenismo) y regionalismo (ligada al internacionalismo).

Cuando inicié mi investigación en 1994 la pregunta central era por qué la música costeña, con sus connotaciones de trópico y negritud, llegó a desempeñar un papel importante en la música popular colombiana del siglo XX, teniendo en cuenta que las representaciones dominantes de la identidad nacional colombiana insistían en las altiplanicies del interior, en la supuesta ausencia de sangre negra en sus habitantes y que el bambuco y otros aires del interior eran glorificados como la esencia de las tradiciones nacionales. En un sentido estructural, la respuesta está conectada con el lugar que ocupa la Costa como región cuyas principales ciudades, especialmente Barranquilla, fueron primeramente afectadas por los vientos de modernidad cultural y económica que comenzaban a soplar

en todo el país. Es cierto que la Costa lideró este proceso como también lo es que, históricamente, la región era parte del efervescente crisol musical del Caribe y esto le otorgaba el liderazgo en innovación musical. El éxito de la música costeña estaba, en gran parte, en su multivocalidad, esto es, que es susceptible de análisis productivo desde distintas perspectivas, posiciones de clase, lealtades regionales, actitudes morales e identidades raciales y de género. Cuando digo productivo, quiero significar que la música puede ser vinculada efectivamente a la constitución de identidad, a la definición de otros y mismos, ya sea individual o colectivamente. En un nivel analítico, tal vez las teorías homológicas no funcionen muy bien, pero lo cierto es que la gente hablaba y se relacionaba con la música de una manera homológica, como si la poseyeran y ella los poseyera. Al mismo tiempo, como he señalado en el Capítulo 7, al convocar a la música para sus proyectos personales y colectivos la gente hizo algo más que hablar: podían escuchar a la música, imaginar que otros la están escuchando, imaginarse a sí mismos escuchándola en diferentes lugares y condiciones; y podían bailarla, usualmente con otra persona, usualmente con alguien del sexo opuesto. La música y el baile de la Costa, y es vital saber que esta música fue hecha para el baile, al penetrar en estos reinos de la imaginación, el cuerpo y el romance estaban siendo bien productivos en eso de constituir identidades.

APÉNDICE A

Lista de entrevistados

La siguiente lista contiene el nombre de los entrevistados, la fecha y lugar de la entrevista, el nombre del entrevistador y, cuando se considere apropiado, unas notas breves sobre el entrevistado. Javier Pinzón y Rosana Portaccio realizaron las entrevistas con gente nacida en Bogotá o en la región Andina y que han vivido en Bogotá la mayor parte de sus vidas. Manuel Bernardo Rojas hizo las entrevistas para nativos y residentes de Medellín. Lorena Aja entrevistó a los costeños residentes en Bogotá. Estos asistentes se encontraron con sus entrevistados, seleccionados de acuerdo con criterios preestablecidos de clase, edad y género, y llevaron a cabo sus entrevistas utilizando guías preparadas por mí. Me proporcionaron las cintas originales además de las transcripciones. Yo también desarrollé entrevistas con varios individuos en todos los lugares.

Abello Banfi, Jaime, 7 de febrero de 1995, Barranquilla (Peter Wade). Nota: gerente de Telecaribe, canal regional de televisión.

Arango, Álvaro, 17 de noviembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: vicepresidente de Codiscos.

Barros, Marco T., 30 de noviembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: locutor de radio y columnista de prensa en Barranquilla.

- Bell Lemus, Gustavo, 31 de enero de 1995, Barranquilla (Peter Wade) Nota: gobernador del departamento del Atlántico (1991-1994).
- Betancur Álvarez, Fabio, 28 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade) Nota: sociólogo de la Universidad de Antioquia y escritor sobre temas de música cubana y colombiana (Betancur Álvarez, 1993).
- Betancur, Teresa de, 19 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade) Nota: residente en Medellín, n. 1937, de extracción obrera.
- Botero, Tomás, 20 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: residente en Medellín; miembro de club social; n. 1920, Aranzazu, Caldas.
- Briceno, Stella de, noviembre de 1994, Bogotá (Rosana Portaccio). Nota: residente en Bogotá desde los nueve años; maestra; n. 1937, Tunja, Boyacá.
- Burgos, María Angélica, María Eugenia Goubert y Luis Alfredo Rueda, noviembre de 1994, Bogotá (Rosana Portaccio). Nota: residentes en Bogotá; maestro y dos odontólogos; todos entre 55 y 65 años de edad.
- Campo Miranda, Rafael, 29 de noviembre de 1995, Barranquilla (Peter Wade). Nota: compositor costeño y empleado de cuello blanco.
- Castaño, Dominga, 21 de diciembre de 1994, Bogotá (Lorena Aja) Nota: maestra; se trasladó a Bogotá en 1968 para estudiar; n. 1931, Mompox.
- Chacuto, Félix, 28 de noviembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: locutor de radio; n. 1915, Santa Marta.
- Clavijo, Jaime, noviembre de 1994, Bogotá (Rosana Portaccio). Nota: residente en Bogotá; guardia de seguridad; n. 1935, Bogotá.
- Colorado, Jairo, 18 de diciembre de 1994, Medellín (Manuel Bernardo Rojas). Nota: residente en Medellín; trabajador del cuero; n. 1940.
- Coronel, Juan Carlos, 4 de febrero de 1995, Cartagena (Peter Wade y Egberto Bermúdez). Nota: cantante que comenzó como baladista antes de dedicarse a la música costeña, la salsa y más recientemente un disco en homenaje a Lucho Bermúdez; n. 1967, Cartagena.
- Coronel, Mercedes de, 4 de febrero de 1995, Cartagena (Peter Wade y Egberto Bermúdez). Nota: cantante ocasional de la Orquesta de Roberto Lambraño y de la Orquesta Emisora Fuentes.
- De la Espriella, Alfredo, 24 de noviembre de 1994 Barranquilla (Peter Wade). Nota: curador del Museo Romántico, escritor, periodista y locutor de radio en Barranquilla.
- Delgado, Cecilia, 5 de febrero de 1995, Bogotá (Lorena Aja). Nota: ama de casa; se trasladó a Bogotá en 1957 al casarse con un bogotano que trabajaba como administrador hotelero; n. 1937, Cartagena.
- Díaz, Matilde, 8 de noviembre de 1994, Bogotá (Peter Wade). Nota: cantante de la "Orquesta de Lucho Bermúdez" y esposa de Bermúdez.
- Estrada, Julio (Fruko), 28 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: músico colombiano de salsa quien en su juventud también tocó con "Los Corraleros de Majagual"; n. 1951, Medellín.
- Fortou, Tony, 5 de diciembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: hijo de Emilio Fortou, fundador de Discos Tropical.
- Fuentes, José María "Curro", 4 de febrero de 1995, Cartagena (Peter Wade y Egberto Bermúdez). Nota: hermano de Antonio Fuentes, de Discos Fuentes; fue dueño de Discos Curro.
- Fuentes, Wilson, 1 de diciembre de 1994, Bogotá (Lorena Aja). Nota: maestro; se trasladó a Bogotá a comienzos de la década del 70 para estudiar en la universidad; n. Fonseca, La Guajira.
- Galán, Armando, 1 de diciembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: hijo de Pacho Galán y músico de su orquesta.
- González, Alberto, 30 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: miembro barranquillero del "Trío Los Romanceros" que comenzó en Barranquilla y se traslado a Medellín en 1945.
- Granados Arjona, Miguel, 10 de noviembre de 1994, Bogotá (Peter Wade). Nota: locutor en "La Hora Costeña" desde 1952; n. Barranquilla.
- Guarnizo, Pedro, noviembre de 1994, Bogotá (Rosana Portaccio). Nota: residente en Bogotá desde 1944; tendero; n. 1924, Girardot, Cundinamarca.
- Guerra, José del Carmen "Cheíto", 20 de diciembre de 1994, Bogotá (Lorena Aja). Nota: antiguo músico de la "Orquesta Radio Cartagena" y la "Orquesta Emisora Fuentes" en Cartagena; n. 1925 Arjona, Bolívar.
- Gutiérrez, Alfredo, 5 de diciembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: acordeonista, miembro fundador de "Los Corraleros de Majagual" y figura importante de la música costeña desde la década del 60; n. 1944, departamento de Sucre.
- Herrera, Eliseo, 4 de febrero de 1995, Barranquilla (Peter Wade y Egberto Bermúdez). Nota: miembro fundador de "Los Corraleros de Majagual", conocido por sus trabalenguas; n. 1925, Cartagena.
- Jackie (no dio el apellido), 5 de diciembre de 1994, Bogotá (Lorena Aja). Nota: dirige escuela de baile; se trasladó a Bogotá en la década del 70 para estudiar y se quedó allí con su familia; n. Barranquilla.
- López, Fernando, 21 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: director de artistas y repertorio Codiscos.
- Márquez, Ligia de, noviembre de 1994, Bogotá (Rosana Portaccio). Nota: residente en Bogotá; maestra; n. 1929.

- Martínez, Moisés, y Salvador Gómez, 23 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: maestros de escuela; se trasladaron a Medellín a comienzos de los 60 para estudiar; ambos n. Cartagena
- Mejía Donado, Efraín, 3 de diciembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: director de "La Cumbia Soledaña", conjunto basado en Barranquilla que interpreta música y bailes tradicionales de la Costa Caribe; desde 1960 han grabado cerca de 20 LP, muchos de ellos con Philips; n. 1934, Soledad.
- Morán, Pedro, 21 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: profesor universitario; se trasladó en 1969 a Medellín para estudiar; n. Cartagena.
- Muñoz, Gabriel, 19 de diciembre de 1994, Bogotá (Peter Wade). Nota: director de artistas y repertorio Sony Music Entertainment Colombia; trabajó durante un año con Discos Tropical antes de unirse a CBS en 1965.
- Oñate, Julio, 13 de diciembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: coleccionista de discos; especialista en la vida de Guillermo Buitrago.
- Parra, Orlando, 3 de noviembre de 1994, Bogotá (Peter Wade). Nota: director de ASINCOL, organismo gremial de la industria fonográfica.
- Peñalosa, Antonio María, 5 de febrero de 1995, Barranquilla (Peter Wade). Nota: músico, arreglista y compositor costeño.
- Peñaranda, José María, 25 de noviembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: músico costeño y uno de los primeros divulgadores de la música costeña en guitarra; n. 1907, Barranquilla.
- Pinzón, Adalberto, diciembre 1994, Bogotá (Javier Pinzón). Nota: residente en Bogotá; empleado del ferrocarril; n. 1910.
- Portaccio José y Rosni, 4 de septiembre de 1994, Bogotá (Peter Wade). Nota: José fue locutor de radio; Rosni todavía canta con distintos grupos; ambos n. a finales de los 1930, Barranquilla; se trasladaron a Bogotá en 1958.
- Quintero, Gustavo, y Consuelo Ruiz, 22 de noviembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: Gustavo Quintero ha sido cantante estrella de "Los Teen Ager", "Los Hispanos" y "Los Graduados"; n. a mediados de los 1940, Rionegro, Antioquia; Consuelo Ruiz es su esposa y representante.
- Ramírez, Lucía, enero 1995, Bogotá (Javier Pinzón). Nota: residente en Bogotá desde 1948; tendera; n. 1927.
- Ramírez, María Helena, diciembre 1995, Bogotá (Javier Pinzón). Nota: residente en Bogotá desde 1950; maestra y ama de casa; n. 1920.

- Ramírez, Óscar, 9 de noviembre de 1994, Bogotá (Peter Wade). Nota: gerente de publicidad de la compañía disquera Sonolux.
- Ramírez, William, 20 de septiembre de 1994, Medellín (Peter Wade). Nota: residente en Medellín; propietario de hotel; n. 1933, Medellín.
- Rodríguez, Pompilio, 3 de febrero de 1995, Barranquilla (Peter Wade). Nota: percusionista en la "Orquesta de Lucho Rodríguez" y la "Orquesta de Pacho Galán".
- Ruiz Hernández, Álvaro, 9 de diciembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: locutor de radio, historiador aficionado, escritor.
- Sánchez, Hilda María, noviembre de 1994, Bogotá (Rosana Portaccio). Nota: residente en Bogotá desde 1970; empleada del servicio doméstico; n. 1945, Pacho, Cundinamarca.
- Tapias, Antonio, 19 de febrero de 1995, Medellín (Peter Wade). Nota: residente en Medellín; profesor de danza; n. 1943, Medellín.
- "Totó la Momposina" (nombre verdadero, Sonia Bazanta), 10 de noviembre de 1995 Bogotá (Peter Wade). Nota: cantante de música tradicional costeña; estuvo tocando en 1982 en la ceremonia del Premio Nobel de Gabriel García Márquez; grabó con el sello Realworld, de Peter Gabriel, en 1991; n. 1944, Mompox.
- Urbina, Samuel, enero 1995 Bogotá (Javier Pinzón). Nota: residente en Bogotá desde 1942; chofer y carpintero; n. 1935, Simijaca, C/marca.
- Valderrama, Ema, noviembre 1994, Bogotá (Rosana Portaccio). Nota: residente en Bogotá desde inicios de la década del 40, cuando su familia se trasladó desde Fomeque, Cundinamarca; maestra; n. 1929.
- Vasco, Jairo, 30 de octubre de 1994, Medellín (Manuel Bernardo Rojas). Nota: trompetista del "Combo Di Lido" en la década del 60; también trabajó en la industria textilera de Medellín; n. 1940; estudió música en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia.
- Velásquez, Aníbal, 12 de diciembre de 1994, Barranquilla (Peter Wade). Nota: intérprete de acordeón que estuvo muchos años en Venezuela; tocó guaracha y bolero en acordeón; n. 1936, Barranquilla.
- Villalobos, María del Carmen, enero de 1995, Bogotá (Javier Pinzón). Nota: residente en Bogotá; cajera de banco y ama de casa; n. 1934.
- Zapata, Oliva, 24 de octubre de 1994, Medellín (Manuel Bernardo Rojas). Nota: residente en Medellín; trabajadora industrial y empleada del servicio doméstico; n. 1924, Anorí, Antioquia.
- Zapata Olivella, Manuel, 26 de agosto de 1994, Bogotá (Peter Wade). Nota: n. 1920, Cartagena; médico, novelista y folclorista.

Zuluaga, Arturo, 14 de febrero de 1995, Medellín (Peter Wade). Nota: cantante con "Los Swing Stars" (1947) y la "Orquesta Medellín" (1948) y director de "Los Ases del Ritmo" en la década del 50, todos conjuntos con sede en Medellín.

APÉNDICE B

Ejemplos musicales

Esta sección y las transcripciones musicales que la acompañan han sido preparadas por Alex Miles, a quien tengo mucho que agradecer. Esta breve caracterización de los tres ritmos está basada en la audición de los siguientes discos: varios artistas: *Escalona y su gran obra musical*, Vol. I (Discos Fuentes E30005, 1994); Hermanos Zuleta: *Grandes intérpretes vallenatos* (Columbia CDC464662, s. f.); Lucho Bermúdez: *Gaita caliente* (Polydor 5122222, 1995); varios artistas: *Porros, sólo porros* (Discos Fuentes D10190, 1992); varios artistas: *Cumbia, cumbia* (World Circuit WCD 016, 1989); varios artistas: *Cumbia, cumbia* (World Circuit WCD 033, 1993); Totó La Momposina: *La candela viva* (Talento/ MTM/ Realworld 7260-008019, 1993).

EL PORRO

Todos los porros están basados en los acordes de la tónica (el acorde que se construye sobre el primer grado o nota de la escala) y la dominante (el acorde que se construye sobre el quinto grado), que por lo general duran un par de compases cada uno. Sin embargo, la línea del bajo (que determina la tonalidad) utiliza en cada caso la segunda inversión de la dominante. Esto no altera el contenido armó-

nico sino que crea un fondo sólido como el principal rasgo común de todos los porros. La tonalidad aparece en la línea del bajo como tríadas rotas, y el porro jamás se aleja de estos dos acordes.

En general, los instrumentos de cobre desempeñan un papel muy importante en el porro. Durante cada pieza se repite un motivo corto de los cobres, interpretado por un pequeño conjunto integrado usualmente por trompetas y/o clarinetes y saxofones. Este motivo repetitivo es un aspecto importante del porro porque puede proporcionar la base tonal para cualquier solo instrumental o melodía vocal. Si se incluye una línea instrumental o un solo, invariablemente estará subordinada al motivo de los cobres y cualquier pausa en el solo lo llenará el conjunto.

Otro aspecto importante del porro es la percusión que consiste, por lo menos, de maracas o guacharacas, un tambor bongó y un bombo. Las maracas pueden sostener un patrón rítmico estable y sobre esta base fija se hace la improvisación a contratiempo del bongó o de los demás instrumentos de percusión.

Los porros casi siempre se interpretan en el modo menor y los tiempos tienden a ser similares (alrededor de 180 ppm, o pulsos por minuto) en tiempo sencillo (4/4).

EL PASEO VALLENATO

El uso del acordeón o de la guitarra acústica representa el rasgo más común y más notable del paseo vallenato; a veces se utilizan ambos instrumentos simultáneamente pero nunca suena "hacinada". La razón de esto es que la música siempre busca acomodarse a la línea vocal, que puede consistir en un solo con acompañamiento, o puede estar completamente armonizado. La guitarra y/o el acordeón se utilizan para apoyar las voces (y no para reemplazarlas), aunque también pueden llenar vacíos en las líneas vocales. En realidad, la instrumentación solo pasa al primer plano durante la introducción, cuando la guitarra y/o el acordeón asumen el liderazgo (a veces en forma compartida con los cobres o los vientos).

La armonía del paseo vallenato usualmente se mantiene cerca de la tónica y la dominante, aunque en algunos casos, se introduce la subdominante y, en otros, hay cambios armónicos rápidos. Sin embargo, esto no es impredecible; por el contrario, la música se mantiene dentro de las fronteras armónicas predecibles, invariablemente en el modo mayor.

CUMBIA

La cumbia está basada más que todo en la tónica y dominante aunque puede involucrar a otros cambios armónicos que la diferencian del porro, por ejemplo. Si está en el modo menor, de vez en cuando puede llegar hasta el mayor relativo o se puede basar en la tónica y el séptimo grado menor (bemol) de la escala. Éste último imparte una modalidad eólica a muchos ejemplos del género, aunque no a todos. A veces se usa la tonalidad mayor. No existe una regla única que gobierne la modalidad de la cumbia.

Sin embargo, un fuerte rasgo común es el uso de un pequeño conjunto de cobres o vientos para introducir y acentuar la pieza y, en estos casos, la trompeta resulta especialmente prominente. Aparecen motivos cortos y armonizados, ubicados en forma regular y predecible, y son estos los que caracterizan el contenido melódico de la cumbia.

Las líneas vocales de la cumbia generalmente son cantadas por solistas con un grupo de vocalistas acompañantes que "contestan" en ciertos momentos de la pieza. Estas figuras son rápidas y complejas en relación con la regularidad de los motivos de los cobres, y probablemente ésta es la explicación de porqué las líneas de los cobres son las que "pegan" y quedan grabadas en la memoria.

En cuanto al ritmo, las maracas y las guacharacas proporcionan la solidez y el apoyo de la sección de percusión, mientras que estos sonidos más ligeros se refuerzan intermitentemente con un tambor más pesado y de timbre más profundo. El pulso se puede enfatizar aún más con el uso de acordes en el piano sobre los pulsos dos y cuatro de cada compás.

La Pollera Colorá
por Wilson Choperena

♩ = 98

Solo Voz

2 Clarinetes

2 Saxos tenores

Bajo

Maracas

Palmas

Guacharaca

Tam-Tam

Conga

Piano

Ay

amañ - a y al son - ar de la cañ - a

al son de los tam - bo - res es - ta ne - gra se

va brin - dan - do sus amor - es es la ne - gra Sol - e -

Ejemplo B1. Cumbia: "La Pollera Colorá", por Wilson Choperena. Fuente: Pedro Salcedo y su Orquesta, en Música tropical, Vol. 7 (Discos Fuentes D10172, 1992); grabación original 1962. (Con permiso de Sonointer [Promotora Sonolux Internacional S.A.])

- dad la que go - za mi cum - bia.

etc.

Fiesta de Negritos
por Luchó Bermúdez

$\text{♩} = 177$

Clarinete

Trompeta

Trombón

Bajo

Maracas

Conga

Batería

Piano

etc.

Ejemplo B2. Porro: "Fiesta de Negritos", por Luchó Bermúdez. Fuente: Luchó Bermúdez, *Gaita Caliente*, (Polygram Colombia 512222 - 2 1995) (Con permiso de Fondo Musical Ltda.)

El Testamento
por Rafael Escalona

$\text{♩} = 91$

Solo voz

A-dios mo-re - ni - ta me voy por la mad - ru - ga - da que a - no - che di - jo

Voz Acompañante

2 Clarinetes

Guitarra Acustica

Bajo

Guacharaca

Bongó

etc.

The first system of the musical score includes six staves. From top to bottom: 'Solo voz' (solo voice) with lyrics 'A-dios mo-re - ni - ta me voy por la mad - ru - ga - da que a - no - che di - jo'; 'Voz Acompañante' (accompanying voice) which is empty; '2 Clarinetes' (two clarinets) with a melodic line; 'Guitarra Acustica' (acoustic guitar) with a bass line; 'Bajo' (bass) with a bass line; and 'Guacharaca' and 'Bongó' (percussion) with rhythmic patterns. A tempo marking of quarter note = 91 is at the top left. The word 'etc.' is written at the end of the percussion staff.

- ni - ta me voy por la ma - dru - ga - da que a - no - che di - jo

This block shows the continuation of the first system from the previous page. It contains the same six staves: 'Solo voz' with lyrics '- ni - ta me voy por la ma - dru - ga - da que a - no - che di - jo'; 'Voz Acompañante' (empty); '2 Clarinetes'; 'Guitarra Acustica'; 'Bajo'; and 'Guacharaca' and 'Bongó'.

el ra - dio que ab - rie - ron el Lic - eo a - díos mo - re -

The second system of the musical score includes six staves. From top to bottom: 'Solo voz' with lyrics 'el ra - dio que ab - rie - ron el Lic - eo a - díos mo - re -'; 'Voz Acompañante' (empty); '2 Clarinetes'; 'Guitarra Acustica'; 'Bajo'; and 'Guacharaca' and 'Bongó'.

el ra - dio que ab - rie - ron el Lic - eo

y co - mo est -

This block shows the continuation of the second system from the previous page. It contains the same six staves: 'Solo voz' with lyrics 'el ra - dio que ab - rie - ron el Lic - eo' and 'y co - mo est -'; 'Voz Acompañante' (empty); '2 Clarinetes'; 'Guitarra Acustica'; 'Bajo'; and 'Guacharaca' and 'Bongó'.

-ud - rante ya se va Es - cal - on - a pa' que me re -

- cuer - de te de - jo un pa - se - o y co - mo est -

NOTAS

CAPÍTULO UNO

1. En los próximos capítulos se precisarán las fuentes disponibles, publicadas en Colombia en su mayor parte. Entre las fuentes publicadas en inglés: Bermúdez (1994), Burton (1994), List (1980, 1983), Manuel (1988: 50-53), Pacini Hernández (1992 b, 1993) y Waxer (1997, 1998). De éstos Bermúdez y List se preocupan por lo que podría denominarse música "folclórica".
2. Para América Latina Rowe y Schelling (1991: 38-42, 99-101, 151-172) presentan varios casos de tales proyectos nacionalistas, especialmente en el contexto de los intentos populistas de construir "el pueblo" como cuerpo nacional. Para la mayoría de ellos, hay un énfasis en la imposición de homogeneidad por el Estado o por los intelectuales populistas. Ver también el relato de García Canclini sobre el Museo de Antropología de Ciudad de México donde se exhibe la diversidad sólo que subordinada a "la unificación establecida por el nacionalismo político en el México contemporáneo". La colección del museo "certifica el triunfo del proyecto centralista, anuncia que aquí se produce la síntesis intercultural" (García Canclini 1990: 167-168).
3. Este proceso ha sido ampliamente descrito para los diferentes ritmos. Para el Caribe en general, ver, por ejemplo, Manuel (1995), para una argumentación general sobre la modernidad y la música popular latinoamericana Ulloa Sanmiguel (1991), para el merengue Pacini Hernández (1995) y Austerlitz (1995), para el tango Collier y otros (1995) y Savigliano

- (1995: Cáp. 4) y para la danza puer torriqueña Manuel (1994). Monsiváis (1997: 187) hace observaciones similares en relación con el bolero. Ver también Washabaugh (1998 b) para relatos sobre flamenco, tango y *rebetika*. Pacini Hernández (1995: 232) anota que el surgimiento de una música popular de clase obrera es un fenómeno común que continúa procesos de urbanización y que estilos tan variados como el blue norteamericano, *polka*, *juju* nigeriano, *laika* griego y *calypso* trinitario “eventualmente hayan logrado colarse en la corriente principal”. Para una argumentación general sobre esto de la corriente principal: Keil (1985).
4. Wilk (1995) hace una aseveración similar en relación con la cultura de Belice en general. También se subraya esto para la música popular haitiana en Averill (1997: 210). Washabaugh (1998 b: 9) afirma que “cada instancia de la música popular opera al mismo tiempo desde lo central y lo marginal”.
 5. El propio Gramsci se refiere al “transformismo” (Gramsci 1971: 58) en su relato sobre el *Risorgimento* en Italia. Pensaba que la formación de una “clase dominante cada vez más extensa” desde 1848 en Italia “involucraba la absorción gradual pero continua... de los elementos activos generados por los grupos aliados, y aún de los provenientes de grupos antagónicos y en apariencia hostiles e irreconciliables” (Gramsci 1971: 58-59; Mouffe 1979: 182). Williams desarrolla el concepto de tradición selectiva: una tradición “siempre señalada por la cultura dominante como ‘la tradición’, ‘el pasado significativo’”, pero que selecciona de entre toda una variedad de significados y prácticas, insistiendo en unas más que en otras y tal vez reinterpretándolas o diluyéndolas (1980: 39).
 6. Ver también Middleton (1985), quien desarrolla un tratamiento similar para el estudio de la música popular, sólo que es más flexible en su perspectiva de articular principios y en sus intentos de analizar más plenamente lo que éstos podrían ser para la comprensión de la música popular. Para una buena discusión de la apropiación en relación con la identidad nacional puer torriqueña, ver Manuel: “la apropiación es un proceso sociomusical, que implica la resignificación del idioma prestado para que sirva como símbolo de la nueva identidad social” (1994: 279).
 7. De igual manera Frith (1987: 280) insiste en el surgimiento de la industria fonográfica británica, que comenzó “como parte de una industria de bienes eléctricos” que no estaba controlada por editores de música, promotores e intérpretes.
 8. Ver García Canclini (1989) quien sostiene que las naciones latinoamericanas no se han limitado a copiar los modelos europeos de modernidad. Martín Barbero (1987 a: 165) argumenta que América Latina está caracterizada por una “modernidad no contemporánea” específica que combina un atraso históricamente producido (dependencia, por ejemplo) con una heterogeneidad cultural que existe a pesar del atraso y no a causa de él, como alegan algunas explicaciones culturalistas del atraso. Rowe y Schelling examinan algunas discusiones sobre “imitación” en el contexto del nacionalismo y el populismo (1991: 165-168); ver también Schwarz (1992: 1-18) y Prado Bellei (1995) sobre Brasil. En términos más generales Robertson (1990) sostiene que el proceso de globalización iniciado a finales del siglo XIX implicaba tanto la universalización del particularismo (por ejemplo, la extensión global de los modelos euronorteamericanos de Estado nación) como la particularización de lo universal (por ejemplo, la idea de que cada nación debe ser única).
 9. Pero ver, por ejemplo, Martín Barbero (1987 a: 178), Rowe y Schelling (1991) y Stokes (1994 a). Sobre Nigeria ver también Waterman (1990). Sobre la relación entre música e identidad en general, incluida la identidad nacional, ver la literatura citada en la nota 21.
 10. Es importante observar que, al igual que en otras partes del libro, el “nosotros” de la oración parece referirse a los “negros” o al menos a los “escritores negros”.
 11. Sobre los conceptos de “raza” y “etnicidad” pueden ser útiles los siguientes textos: Banton (1987), Eriksen (1993), Goldberg (1993), Omi y Winant (1986).
 12. Desde mi perspectiva, en términos analíticos las identidades raciales son distintas de las “étnicas” (Wade 1997: Cap. 1). Estas últimas se utilizan para clasificar a la gente de acuerdo con diferencias culturales percibidas, y en tanto que pueden contener aspectos fenotípicos como guías para la categorización, éstas no tienen el mismo peso que los significados raciales que forman parte del sistema global de categorías raciales derivadas de una particular historia colonial, ni tampoco cuentan con un importante discurso de naturalización de la diferencia. Por supuesto, en un contexto histórico determinado, las identificaciones étnicas y raciales pueden coincidir y entretenerse.
 13. Los relatos generales incluyen Anthias y Yuval-Davis (1992), Segal y Handler (1992, 1993) y Williams (1989). Para América Latina los textos centrales son, entre otros, Graham (1990), Helg (1995), Moore (1997),

- en la mayor parte de Colombia se habla de *la Costa o Costa Atlántica* para referirse a la del Caribe.
2. Trato este tema con mayor detenimiento en Wade (1993 a).
 3. Perdomo Escobar (1963: 152-177) refiere en detalle los distintos intentos de elaborar un himno nacional, que se iniciaron poco después de la Independencia. La versión de Núñez no fue adoptada oficialmente sino hasta 1920, aunque en la práctica era el himno nacional desde 1887.
 4. La Constitución de 1886, muy importante y centralista, que fijó finalmente las estructuras políticas del país, luego de varias décadas de tira y jala entre federalismo y centralismo, ignoró al indio y al negro en el sentido de no mencionar el tema de la raza. Sin embargo, esto no se refleja en los escritos de los intelectuales sobre la nación que mencionaban con frecuencia a los pueblos indios y negros.
 5. Helg (1989) presenta las opiniones divergentes de los intelectuales colombianos de este periodo; algunos son pesimistas sobre el mestizaje y se ubican con los pensadores argentinos, otros son más optimistas y se acercan al pensamiento de los intelectuales mexicanos. Ubica a López de Mesa en el primer grupo, correctamente en mi opinión.
 6. Una asistente de investigación en Bogotá, Natalia Otero Correa, realizó un examen del cambiante sistema educativo y una reseña de los libros de texto escolares. Desafortunadamente se consiguieron pocos libros de texto de la década del 30. Los libros de texto se producían, y se producen aún, por editores privados que siguen las directrices gubernamentales. La traducción en este caso es mía. Ver también Rivera Reyes (1994) para un análisis de la representación de los pueblos indígenas en los libros de texto colombianos.
 7. La Constitución de 1886 declaraba que "La religión católica, apostólica y romana es la de la nación" y que la educación debe estar de acuerdo con el catolicismo (Arts. 38 y 41 citados por Noguera Laborde 1950, Vol. 2). En 1887 se firmó un concordato con el Vaticano que reforzó el papel de la Iglesia dándole el derecho de intervenir en la educación pública. A pesar de que estos artículos fueron derogados por la Reforma Constitucional de 1936, en medio de la enérgica protesta del clero (Bushnell 1993: 189), en 1973 se firmó otro concordato que declaraba que la religión católica era un "elemento fundamental para el bien común y el desarrollo integral de la comunidad" (cit. por Camargo 1987: 204).
 8. En el uso latinoamericano, criollo significa literalmente nativo de este continente y se utiliza generalmente para referirse a elementos (anima-

- les, plantas, personas) importados y luego domesticados, antes que a elementos autóctonos. En la historia republicana de América Latina, "los criollos" son los hijos americanos de padres españoles que, en consecuencia, se clasifican como blancos. Dada la frecuencia de las relaciones sexuales entre hombres blancos y mujeres indígenas y negras, la palabra misma implica algo de mestizaje.
9. La primera edición fue publicada en Nueva York por D. Appleton and Company. Las ediciones posteriores se publicaron en París, Lima y Santiago; una edición reciente apareció en 1983 en México por Editorial Patria. Sobre el manual de Carreño también: Quintero Rivera (1996). Un análisis de otros manuales de la moralidad que eran moneda corriente en la Bogotá decimonónica interesada en todo lo que fuera moderación y restricción: Peralta (1995: 80-98).
 10. Sin embargo, los ejemplos citados en el texto se extienden hasta bien entrada la década del 60. Para otros ejemplos de la década del 50: Wade (1993 a), y para representaciones más recientes de la Costa Pacífica: Whitten (1985).
 11. Estas normas son: Ley 198 de 18 de diciembre de 1936 (*Diario Oficial*, No. 23838: 447-449); Decreto 3418 de 25 de noviembre de 1954 (*Diario Oficial*, No. 28647: 1013); Ley 74 de 1966 (República de Colombia, Leyes de 1966, Bogotá: Imprenta Nacional, 1966); Decreto 2085 de 1975; y Decreto 284 de 13 de febrero de 1992. Ver también Decreto 1480 de 13 de julio de 1994. Estos tres últimos fueron consultados en versión mimeografiada en la biblioteca del Ministerio de Comunicaciones, Bogotá.
 12. Estos títulos están tomados de un número de 1961 del Boletín de programas, publicación mensual del Departamento de Radio y Televisión, Ministerio de Comunicaciones.
 13. Estas citas están tomadas, en orden, de las siguientes fuentes: Plan de Desarrollo Económico y Social 1969-1972; Plan de las Cuatro Estrategias 1970-1974; Plan Cambio con Equidad 1983-1986 (todos citados por Mena Lozano y Herrera Campillo 1994: 126, 129, 134, 136).
 14. Anteriormente el Ministerio de Educación había tenido, para 1950, un Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes que incluía una Comisión Nacional del Folclor y un Departamento de Radiodifusión (que organizó la emisora estatal). En 1960 se creó una Sección de Cultura Popular. Se refleja aquí una preocupación hacia la preservación o la institucionalización de la cultura de "la gente" para que pueda formar parte de la identidad nacional.

15. Las citas se refieren, respectivamente, al Programa Nacional Integrado para el Desarrollo Cultural 1972-1976, y al Plan de Desarrollo Cultural 1976 (Mena Lozano y Herrera Campillo 1994: 144, 152).
16. Estos eventos contaron con una agenda que tenía como prioridad la participación comunitaria y el empoderamiento. Sin embargo, la intervención y financiación estatal, así como su difusión por los canales oficiales y otros medios masivos, significaron necesariamente, y a lo mejor independientemente de las intenciones de los organizadores, que las culturas regionales estaban articuladas a las imágenes de identidad nacional.
17. Para un esquema de la historia costeña: Wade (1993 a: Cap. 5). Ver también Bell Lemus (1988), Fals Borda (1976, 1979, 1981, 1984, 1986), Meisel Roca (1994) y Posada Carbo (1996).
18. Realmente Barranquilla no queda frente al mar sino cerca de la desembocadura del Río Magdalena, que llega procedente del interior andino. Para la navegación marítima el acceso directo siempre ha sido un problema mayor, debido a los bancos de arena que se forman en la desembocadura.
19. Durante la década del 20 ingresaron a Colombia importantes volúmenes de capital extranjero: por una parte, los USD \$25 millones pagados por el gobierno norteamericano como indemnización por la pérdida de Panamá, y por otra, préstamos negociados por intereses oficiales y privados. En 1924 el Concejo de Bogotá obtuvo un préstamo para modernizar la ciudad (Iriarte 1988: 231).
20. La historia de la industria fonográfica en Colombia está escrita de manera muy fragmentaria. En sus primeros tiempos era bastante informal; ha sido imposible establecer una fecha precisa para la fundación de Discos Tropical.
21. Sobre el impacto del "afrobeat" en Cartagena: Pacini Hernández (1993).
22. Digo "aparentemente" porque, como muestra Fals Borda, durante las primeras décadas del siglo XX tuvo lugar el desarrollo capitalista de la ganadería en algunas partes de la región costeña, con nuevas variedades de pastos, alambre de púas y organizaciones obreras (Fals Borda 1976). Sin embargo, desde 1950, aproximadamente, hay un relativo estancamiento del sector (Meisel Roca 1992).
23. Anteriormente un evento netamente popular, desde 1880 el Carnaval de Barranquilla pasó a ser organizado y oficializado por la élite de la ciudad basada en sus clubes sociales (Friedemann 1985; Jiménez 1986;

- Orozco y Soto 1993; Rey Sinning 1992). El concurso nacional de belleza de Cartagena comenzó en 1934.
24. Los poemas de Artel presentaban títulos como "Sensualidad negra" y "Romance mulato".
25. Obregón nació en Barcelona pero creció en Barranquilla. Medina (1978) también menciona a Enrique Grau, otro influyente pintor costeño, y a Guillermo Wiedemann, un pintor de origen alemán que se nacionalizó en Colombia en 1946: ambos trabajaron los mismos temas en sus cuadros.
26. Para más detalles sobre la estructura familiar costeña y la literatura especializada pertinente ver la discusión sobre sexualidad en el capítulo 7.
27. Pearce (1990) y Bushnell (1993) incluyen relatos generales sobre La Violencia. Para más detalles: Berquist, Peñaranda y Sánchez (1992). Estos textos muestran que la región costeña estuvo menos afectada por La Violencia que algunas partes del interior. Sin embargo no ha sido inmune a la violencia en general (Fals Borda 1984, 1986), y actualmente la zona bananera de Urabá es uno de los sectores más violentos del país (Steiner 1994).
28. Bell Lemus y Meisel Roca (1989: 17) muestran cómo algunos nombramientos ministeriales, especialmente tratándose de carteras claves como el Ministerio del Interior y el Ministerio de Hacienda, han recaído en políticos del altiplano en franca desproporción con el peso demográfico de sus electorados.
29. En 1934 fue creada con fines políticos la Asamblea Interdepartamental de la Costa, y en la década del 50 el director de *El Herald*, principal diario de Barranquilla, resucitó la Liga Costeña. En 1970, después de la primera reunión de gobernadores costeños, se creó la Asociación de los Departamentos de la Costa Atlántica, y en la década del 80 se formó la Asociación de Instituciones de Educación Superior de la Costa Atlántica. Ver Bell Lemus y Meisel Roca (1989) y Posada Carbo (1982, 1985, 1988, 1996: Cap. 6). Ver también el informe "Independencia Federal" *Cromos*, 27 de julio de 1992, Págs. 16-24.
30. En 1967 se formó la Corporación Eléctrica de la Costa Atlántica (CORELCA), y en 1974 los planificadores inventaron el Sistema de Planeación Regional Urbana de La Costa (SIPLUR). En 1985, por iniciativa de los políticos costeños, nació la Región de Planificación de la Costa Atlántica, primera de esta clase de entidades. Finalmente, la Constitución de 1991 ha hecho posible la creación de regiones autónomas y algu-

- nos costeños piensan que se trata de una propuesta deseable. Ver Acosta, Cabrera y Mendoza (1991), Bell Lemus y otros (1993), Espinosa (1991) y Fals Borda (1988).
31. Jaime Abello Banfi, gerente de Telecaribe, dijo que el canal es mucho más regional que los otros de su especie en el ámbito nacional, teniendo en cuenta que se hace un esfuerzo para cubrir eventos en los seis departamentos costeños y hay noticieros locales en cada capital de departamento (entrevista). Ver Apéndice A.
 32. Ver los trabajos previos de estos autores. Durante la administración Bell Lemus la Gobernación del Atlántico publicó una serie de libros sobre historia costeña. La vieja casa de la aduana se convirtió en una espléndida muestra de las pasadas glorias de Barranquilla, y ahora es la sede de archivos y bibliotecas y de organizaciones del sector privado.
 33. Para una presentación general de la bibliografía sobre la música popular latinoamericana, incluyendo a los ritmos colombianos: Béhague (1985).
 34. De acuerdo con Béhague (1991: 57) esta clase de preocupación con los orígenes triétnicos es típica de la etnomusicología latinoamericana. Para el caso de la música folclórica colombiana, que es muy desigual en su manejo de las fuentes históricas documentales: Abadía Morales (1973, 1983), Bermúdez (1985), Bermúdez y otros (1987), Davidson (1970), List (1980, 1983), Ocampo López (1988), Portaccio (1995) y Zapata Olivella (1960-1962). Entre los ritmos principales identificados para el siglo XX: el bambuco de la región andina, interpretado con guitarras y mandolinas; fandango, cumbia, bunde y gaita en la región costeña, interpretados con diferentes combinaciones de tambores, flautas de pan y sonajeros; el currulao en la Costa Pacífica interpretado con tambores, sonajeros, y la marimba, especie de xilófono; y el joropo en la región llanera, música que se comparte con Venezuela, interpretado con guitarras, arpas y maracas.
 35. Miñana Blasco (1997) rastrea el bambuco hasta la región caucana del suroccidente colombiano, y asevera que se formó durante las guerras de independencia como expresión musical nacional.
 36. Para el caso colombiano es poco lo que se ha escrito sobre la historia de la música popular en el siglo XIX: Fals Borda (1981: 101 A-III A); Gonzalez Henríquez (1987, 1989 a, 1989 b); Pardo Tovar (1966), Perdomo Escobar (1963) y Ochoa (1997). También son de utilidad las biografías que aparecen en Restrepo Duque (1991).
 37. El bambuco se toca generalmente con guitarras, tiples y bandolas, y a veces con un pequeño tambor (Abadía Morales 1983: 157; List 1980: 577).

Es una canción bailable en métrica de 3/4 o 6/8 con tiempo moderadamente rápido y ritmo sincopado; la parte vocal presenta un dúo de voces masculinas que cantan en terceras paralelas (Béhague 1985: 9; Duran 1950: 34; List 1980: 578; Ocampo López 1988: 106).

38. La manera como Caballero Calderón usa la palabra "concebir" implica que construir la patria tiene tanto de imaginación como de procreación física, aun siendo probable que estuviera pensando en concepción mental. Se sugiere que la forma musical permitió que la nación fuera imaginada como un todo integrado que comparte una tradición común, y que, al darle vida a los vínculos románticos, estimuló a hombres y mujeres a procrear y engendrar nuevos ciudadanos.
39. Además de las cuerdas habituales, la Lira de Morales tenía un violín y dos cellos (Restrepo Duque 1991: 123).
40. Todos estos autores manejan argumentos parecidos sobre los orígenes del bambuco, sopesando influencias africanas contra amerindias y europeas. Davidson, por ejemplo, destina casi trescientas páginas a estos tópicos y, aunque descarta los orígenes indígenas y africanos, de todos modos invierte casi cien páginas discutiendo estas culturas musicales. Miñana Blasco (1997) y Ochoa (1997) alegan que, para convertirlo en representante de la nacionalidad colombiana, los relatos sobre los orígenes del bambuco blanquearon la conexión que existió entre este ritmo y las comunidades indígenas y negras durante el siglo XIX.
41. Ochoa (1997: 42) lo critica por negar la "corporalidad" de la música, un rasgo que ella asocia con los negros.
42. Los números precisos son: bambucos 165; pasillos 61; boleros 16; valeses II; guabinas II; danzas 9; porros 6; cumbias 4; paseos 4; joropos 4; pasajes 4; otros II (Rico Salazar 1984); bambucos 36; pasillos 14; porros 13; cumbias 7; vallenatos 5; guabinas 4; otros 23 (Restrepo Duque 1991).
43. Fagan y Moran (1986: 521) anotan que desde 1901 en adelante los equipos itinerantes de Víctor, estacionados en México y Cuba, salían del hotel para hacer sus grabaciones extranjeras. Durante las décadas del 20 y 30 Víctor estableció sus propias fábricas en Santiago y Buenos Aires.

CAPÍTULO TRES

- I. Por ejemplo, el capitán de un navío alemán anclado cerca de Barranquilla durante la década de 1870 recuerda que las bandas locales contratadas para un concierto a los habitantes de la ciudad, estaban integradas

- por "negros" que "a pesar de tocar de oído y sin conocer una nota de música", lo hacían "con gran precisión" (Werner 1873: 324).
2. González Henríquez (1989 a: 40) menciona el caso de Montería durante los 1880s, cuando la banda local era dirigida por un cubano. Ver también Fortich Díaz (1994: 49-52).
 3. Los cabildos eran asociaciones de esclavos o negros libres permitidas por las autoridades coloniales y republicanas, que funcionaban como sociedades de mutuo auxilio y también como sitios de esparcimiento (y subversión). Ver Friedemann (1988) y Wade (1993 a: 88). La esclavitud fue abolida en Colombia en 1851.
 4. La fiesta de la Virgen de la Candelaria en Cartagena es descrita en las memorias del General Joaquín Posada Gutiérrez, redactadas en 1865 pero referentes a sucesos ocurridos durante los 1830s. Menciona bailes de la tierra, sin más detalles, excepto para decir que eran "felices y vivaces" pero completamente corteses y decentes (Posada Gutiérrez 1920: 341).
 5. Además de las fuentes citadas en el capítulo anterior, el lector puede consultar las siguientes: Añez ([1951] 1970), Davidson (1970), Fals Borda (1979: 48 A, 1981: 105 A-III A), González Henríquez (1987, 1989 b) y Perdomo Escobar (1963). También se pueden obtener atisbos sobre la música en la región costeña durante el siglo XIX en algunas memorias y libros de viajes: Cordovéz Moure ([1893] 1957: 484), Peñas Galindo (1988: 59) y Posada Gutiérrez (1920: 334-349). Para una perspectiva más general sobre el Caribe: Bilby (1985) y Manuel (1995: 1-16).
 6. En estos tiempos existen, tanto en áreas rurales como entre los estratos inferiores de los pueblos, conjuntos que en forma consciente recuperan "tradiciones" y que están conformados por distintas combinaciones de flautas nativas, tambores y otros instrumentos de percusión. Entre las flautas están la caña de millo también llamada pito atravesado, y la gaita o pito cabececera; esta última tiene una pluma sellada en un extremo con cera de abejas y carbón que sirve para canalizar el aire hacia el interior del instrumento. Se trata de un instrumento de origen indígena (Abadía Morales 1983: 244). Los tambores incluyen (1) variedades de distintos tamaños abiertas por un lado, con distintas denominaciones según región (el más pequeño es el llamador o tambor macho; el más grande es el tambor alegre, tambor hembra o tambor mayor; y (2) el *bombo* de dos membranas, o *tambora*, percutido con un palo. Otros instrumentos de percusión incluyen a la guacharaca, maracas, guache, claves y palmetas o tablitas. En la actualidad son bas-

- tante raros la marímbula y el arco musical. Los grupos que funcionan con base en estos instrumentos interpretan una gran variedad de ritmos, con nombres que varían de un sitio a otro, y de los cuales se dice que tienen orígenes indígenas y africanos, y con menos influencia europea: cumbia, porro, mapalé, bullerengue, gaita y fandango, entre los más mencionados. Además, hay cantos de trabajo, de velorio y ver-sos cantados que son considerados supervivencias de fenómenos musicales más telúricos. Ver: Abadía Morales (1983), Bermúdez (1985), Bermúdez y otros (1987), Davidson (1970), Escalante (1964), List (1980, 1983) y Zapata Olivella (1962).
7. Morales González (1989: 40) sostiene que el porro existió con ese mismo nombre antes del siglo XIX pero sin aportar pruebas documentales.
 8. Conscientemente utilizó el masculino porque los hombres siempre han sido intérpretes de los instrumentos, directores de las orquestas y compositores de canciones, incluso teniendo en cuenta que muchas de ellas eran dirigidas a las mujeres, como en el caso del célebre porro "María Varilla".
 9. Ver arriba la nota 6.
 10. Sobre el origen indígena del porro me informó Sandra Turbay, antropóloga de la Universidad de Antioquia, quien realizó investigaciones entre los Zenú (comunidades indígenas ubicadas en distintos lugares de los departamentos de Sucre y Córdoba y que sólo hablan español), que ellos interpretan algo que llaman porro al que atribuyen un origen indígena españolizado y que no relacionan a los negros entre las posibles influencias.
 11. Como fuente para lo de la sociedad poro, Fortich se apoya en Escalante (1980).
 12. Posada Gutiérrez no utiliza la palabra y prefiere hablar de currulao, gaita y mapalé. Los viajeros del siglo XIX citados por Peñas Galindo (1988) en su estudio de los bogas del Río Magdalena, tampoco lo mencionan y también prefieren hablar de currulao. Igual ocurre con otro viajero de la época, Cordovéz Moure ([1893] 1957: 484). Fals Borda (1979: 48 A) entrevistó a un antiguo boga de noventa años que hablaba de bunde, berroche y mapalé. Sin embargo el poeta negro Candelario Obeso (1849-1884) habla de bailar un porro en su poema "Er Boga Charlatán" publicado en 1877 (Obeso [1877] 1977).
 13. Ver sobre esto los incisivos comentarios de Bilby acerca del surgimiento del ska en Jamaica (Manuel 1995: 156-159).

14. Entre fines de un siglo y comienzos del otro en la región existían músicos cubanos: Betancur Álvarez (1993: 201-206, 210), Fortich Díaz (1994: 49-52) y González Henríquez (1989 a: 40).
15. Al igual que con el porro, existen algunas versiones que optan por el origen indígena: por ejemplo, el célebre músico y compositor costeño José Barros (Restrepo Duque 1991: 7). Los distintos autores de Discos Fuentes (1992) tratan estos temas de una manera típicamente mitológica.
16. Aunque puedan presumirse conexiones, las mismas fuentes que no mencionan el porro (ver arriba nota 12) tampoco mencionan la cumbia. Ver, por ejemplo, como Escalante (1964: 149) cita a Posada Gutiérrez como referencia para una historia de la cumbia. La colección de comentarios sobre cumbia que aparece en el glosario de Perdomo Escobar esta constituida por fuentes del siglo xx (Perdomo Escobar 1963: 336) y lo mismo ocurre con las citadas por Davidson (1970). El poeta costeño Candelario Obeso no utiliza la palabra cumbia en su obra (Lawrence Prescott, comunicación personal; ver también: Prescott 1985 a). Retrocediendo hasta el siglo xviii tardío, las autoridades coloniales de Cartagena prohibieron los fandangos pero no mencionaron la cumbia (Alzate 1980: 29; Bensusan 1984).
17. Simón (1994: 196) también cita a Zapata Olivella (1962: 191), así como el testimonio de una entrevista, aunque Londoño es el único que alude a una posible influencia española.
18. Los cantos de trabajo mencionados son también con frecuencia cantos de vaquería; el ejemplo más conocido de los ritos fúnebres son los cantos de *lumbalú* del antiguo asentamiento cimarrón del Palenque de San Basilio, que conservan características africanas muy fuertes. Sobre estos y otros cantos: Abadía Morales (1983: 206-211), Friedemann y Patiño Roselli (1983), Schwegler (1996) y Bermúdez y demás (1987). Atencio Babilonia y Castellanos Córdova (1982: 105-122) exploran una tradición negra de *romances* en el Valle del Cauca. Sobre las tradiciones latinoamericanas de canción romántica: Pacini Hernández (1995).
19. Pérez Arbeláez (1952), botánico y folclorista aficionado, clasifica como "porro" a la música rural del Departamento del Magdalena aunque sea interpretada con acordeón.
20. Los nombres que se utilizan ahora para designar los ritmos del vallenato son: paseo, son, merengue y puya. Según Abadía Morales (1983: 210) el merengue proviene del ritmo dominicano del mismo nombre, y concuerda en esto con Quiroz Otero (1982: 218). Otros dicen que es

- un invento colombiano, o más bien, costeño (Bermúdez y demás 1987: 91-92). El hecho de que el merengue colombiano tenga una métrica triple en tanto que el merengue dominicano tiene una métrica doble podría sugerir orígenes distintos. Por otra parte, durante el siglo xix el merengue fue un "género pancaribe" con una serie de variantes regionales derivadas todas de la *contredanse* (Austerlitz 1995: 15). Sobre el vallenato: Araújo de Molina (1973), Carrillo Hinojosa (1993), Gilard (1987 a, 1987 b), Gutiérrez Hinojosa (1992), Llerena Villalobos (1985), Posada (1986), Puello Mejía (1992) y Quiroz Otero (1982). Se pueden encontrar materiales biográficos de gran utilidad tanto en estos como en: Araujonoguera (1988), García Usta y Salcedo Ramos (1994), Hinestroza Llano (s.f.), Restrepo Duque (1991), Villegas y Grisales (1976) y Vergara (1981).
21. Se discute el origen de la palabra, y con frecuencia se dice que el nombre proviene, no del de la ciudad que a su vez proviene de Valle de Upar (siendo Upar un cacique indígena), sino del *ballenato*, hijo de la ballena, cuya piel manchada se asemeja a las manchas caratosas de los campesinos locales, causadas por un pequeño insecto muy numeroso en la región. Ver también Araújo de Molina (1973: 52).
22. Evidentemente Araújo de Molina (1973) y Gutiérrez Hinojosa (1992) representan el sesgo continuista y localista del vallenato. Por ejemplo, este último sostiene que la puya (moribunda en el repertorio vallenato contemporáneo) proviene de las culturas indígenas de las cercanas montañas de la Sierra Nevada. Hace un recuento de su búsqueda del sonido original que culminó grabando una versión interpretada en una gaita por un anciano; esto está apoyado por el testimonio de un musicólogo, para quien el ejemplo tiene la misma estructura rítmica y melódica que la forma actual interpretada en acordeón (como si el ejemplo del viejo no fuera también "actual"). No se considera la posibilidad de que el viejo esté interpretando un ritmo más reciente. Luego sostiene Gutiérrez que el merengue, todavía vigente, proviene de los cantos africanos de la cultura del Muserengue llevados a la región (1992: 530-537).
23. Sobre el hombre parrandero como identidad masculina de 'La Costa': Wade (1994 a).
24. List (1980: 574) también sostiene que los orígenes del vallenato no van más allá de las décadas del 40 y 50.
25. En una biografía sobre Pacho Rada Hinestroza Llano (s. f: 63) cita a Eliseo Reclus, viajero de finales del siglo xix, para afirmar que el acordeón

también estaba presente en Panamá. Igualmente en un texto biográfico sobre Andrés Landero, acordeonista nacido en San Jacinto durante los años 30, García y Salcedo nos comentan que, en su pueblo natal, el acordeón era un "instrumento desconocido" en época tan reciente como los comienzos de la década del 50. Este pueblo, sin embargo, no está lejos del Río Magdalena o de Plato, cuna de Pacho Rada, uno de "los cuatro juglares esenciales de la música vallenata", quien sin duda alguna inspiró a Landeros para comprar su primer acordeón (García Usta y Salcedo Ramos 1994: 119-120). Se sugiere aquí una distribución geográfica desigual del acordeón, aun en áreas cercanas a la "cuna" del vallenato.

26. Sobre la variedad de estilos interpretativos que tienen los acordeonistas, ver los testimonios de viejos intérpretes en el libro de Gutiérrez Hinojosa. La mayoría de ellos se perciben, junto con sus antepasados, como acordeonistas del repertorio consagrado del vallenato: merengue, son, puya y, posteriormente, paseo; sin embargo, Samuel Martínez recuerda que su padre (nacido en 1881) tocaba en cumbiambas aunque aquí el término no se refiere a ritmos musicales sino a eventos festivos (Gutiérrez Hinojosa 1992: 575). Antonio María Peñalosa, conocido compositor costeño nacido en 1916, recordaba a su abuelo tocando polkas y mazurcas en acordeón (entrevista). Ver también Bermúdez (1996: 116) quien dice que el acordeón se utilizaba en distintos contextos, incluyendo fiestas patronales y para acompañar bandas de viento.
27. Son buen ejemplo los relatos sobre los orígenes de los distintos ritmos de la música costeña contenidos en Discos Fuentes (1992).
28. Es interesante ver cómo los mismos eventos quedan reciclados en los distintos relatos sobre la historia del Carnaval de Barranquilla: Camargo Franco (1992), Jiménez (1986), Orozco y Soto (1993), Rey Sinning (1992) y, en menor medida, Friedemann (1985), tienden a reproducir eventos que tienen su fuente en Abadía Morales (1983: 365-378).

CAPÍTULO CUATRO

- I. En el sentido literal no es claro el significado de *echar colita*. Para Puello Mejía (1992: 181) la *colita* es una fiesta espontánea y *echar colita* significaría asistir a una de tales fiestas. El Salón Carioca era uno de varios sitios de baile abiertos en la década del 30 que serán analizados más adelante.
2. Uribe Celis (1992: 51-72) sintetiza las corrientes nacionalistas que operan dentro de las artes y la literatura.

3. Se recogió una muestra de anuncios y avisos del diario local *La Prensa* teniendo en cuenta las ediciones de fin de semana durante la época de las fiestas navideñas y de Carnaval (Diciembre, Enero y Febrero). Este trabajo fue realizado por Denirys Polo Calinda, con la colaboración de Mónica Antequera.
4. Una *zarzuela* es una opera ligera.
5. Los tres habían sido contratados por los Hermanos Di Doménico, propietarios del Teatro Colombia de Barranquilla y empresarios cinematográficos. Luego Squarcetta fundó un conservatorio musical en Ibagué (Mariano Candela, comunicación personal).
6. En la muestra recogida, de los setenta y cuatro avisos solicitando músicos, cincuenta y cuatro eran para tocar en bandas y orquestas, y de éstas, veintiuna eran para tocar en los clubes sociales o en el Hotel El Prado.
7. Para un recuento detallado de los vínculos musicales entre Colombia y Cuba: Betancur Álvarez (1993). Durante la década del 50 muchos músicos y conjuntos cubanos hicieron giras por Colombia: Celia Cruz, Celina y Reutilio, Beny Moré, la Sonora Matancera y Pérez Prado. En ocasiones grabaron con músicos colombianos.
8. Iriarte (1988: 189) asegura que en 1911 Emilio Murillo presentó en Bogotá un gramófono con fines de demostración.
9. Con sus orígenes situados en los barrios obreros y bohemios de Buenos Aires de fines del siglo XIX, y estrechamente asociado con la prostitución, el tango, al menos en sus formas estilizadas, se convirtió en suceso internacional durante la década de 1910, primero en París y luego en el resto de Europa, los Estados Unidos y el resto de América Latina (Collier y demás 1995; Guy 1991: Cap. 5; Roberts 1979; Savigliano 1995).
10. Béhague (1985: 6) dice que la ranchera (o canción ranchera) es "específicamente mexicana en el hecho de que sus orígenes están en la tradición de canto folclórico y de que se han mantenido características interpretativas específicas de esa tradición". Se urbanizó y popularizó en las décadas del 20 y 30.
- II. Estas listas de discos aparecieron en *La Prensa* entre 1927 y 1934, con un total de 610 títulos repartidos entre los sellos Víctor, Columbia y Brunswick. Contenían número del disco, título de la canción, intérprete y ritmo (con excepción del sello Brunswick que omitía el nombre del artista). Una presentación más detallada, en concordancia con la terminología utilizada en este tipo de actividades, ofrecía las si-

- guientes pautas. Las canciones eran un 14% del total, sus intérpretes más importantes eran mexicanos (Margarita Cueto, Carlos Mejía), cubanos (María Cervantes, Miguel De Grandy, Trío Matamoros) y el argentino Agustín Magaldi. Otro 14% correspondía al *foxtrot*, y los distintos ritmos cubanos (danzon, bolero, son y unas cuantas rumbas y guarachas) dan otro 14%. Los tangos hacían un 11% y los valeses 9%, con un grupo heterogéneo (mazurcas, pasodobles, polkas, marchas, jotas y chotis) sumando un 6%; había un 3% de pasillos y sólo 5% de bambucos. La tercera parte restante de los títulos estaba conformada por pequeñas cantidades de muchos ritmos diferentes.
12. Sólo aparecieron tres listas de discos: 2 en 1941 y 1 en 1946 con un total de 56 títulos. De éstos, 33 son "música cubana".
 13. El piano automático operado con monedas fue comercializado por Wurlitzer en 1898 (Tagg, Harker y Kelly 1995). Durante los 1890s, la rocola formaba parte de los parques de diversiones norteamericanos y durante la década del 30, con la amplificación eléctrica, su uso se volvió masivo (Paige 1969).
 14. En 1930 desecharon un radio Víctor cuyo valor era de trescientos pesos; en 1936 los radios General Electric costaban treinta pesos (*La Prensa*, 5 de diciembre de 1930; 5 de febrero de 1936). En 1937 la canasta familiar para obreros costaba veinticuatro pesos (Archila Neira 1991: 160 n. 63).
 15. En el Salón Carioca la entrada costaba cincuenta centavos para caballeros y gratis para las damas, y el Cine Rex costaba entre ocho y treinta centavos. Asimismo la orquesta argentina Sarrin y su Jazz se presentó en el Salón Arlequín con una entrada de cuarenta centavos, habiendo llegado proveniente del Hotel Granada de Bogotá, un sitio elitista. La Orquesta Anacaona, de Cuba, integrada por mujeres, estuvo en la inauguración del Casino Barranquilla con una entrada de cuarenta centavos. En comparación un baile de coctel en el Hotel El Prado con la Orquesta Unión, de Costa Rica, costaba un peso y el valor de una entrada para los tres días de carnaval en el Club Barranquilla ascendía a veinte pesos (*La Prensa*, 17 de enero de 1936; 20 de enero de 1936; 22 de enero de 1936; 22 de enero de 1937; 18 de enero de 1936; 22 de febrero de 1936).
 16. Londoño y Londoño (1989: 364) menciona el impacto de la música norteamericana en todas las élites urbanas de los años 20. Restrepo Duque (1988: 533) menciona el "aplaudido Jazz Nicolás" que tocaba *foxtrot* y *onestep* en el Medellín de aquellos tiempos. Ulloa Sanmiguel (1992: 34) alerta sobre la existencia de una orquesta de jazz, la Voz del Valle, en Cali,

aunque aparentemente esto se dio más tarde en los años 30. Iriarte (1988) y Puyo Vasco (1992) recogen los veloces cambios urbanos en Bogotá, paralelos a los de Barranquilla.

17. La canción "Paran Pan Pin" fue grabada por la Orquesta Casino de la Playa (Columbia 36270) en 1941, aproximadamente, y se puede escuchar en *Memorias de Cuba: Orquesta Casino de la Playa, 1937-1944* (Tumbao TCD-003, 1991). La canción "Tú Ya No Soplas" era una canción mexicana de la película Oro Ponciano, originalmente un corrido de Lorenzo Barcelata compuesto en 1937 (Columbia 5607-X) y grabado ese mismo año en muchas versiones, como corrido, polka y onestep (Spottswood [1990] registra seis versiones más). La última canción dice: "te lo vi, te lo vi, no te escondas que te lo vi"; Julio Roque y su Orquesta grabaron "Te Lo Vi" en 1934 como son, composición de R. Fabregas y vocalización de Antonio Machin (1904-1977), famoso músico cubano que grabó muchos números para la Víctor entre 1930 y 1935 (Víctor 32186).
18. Díaz Ayala (1981: 158) dice sobre las orquestas de jazz en la Cuba de los años 30: "para tener acceso a los clubes privados, su principal fuente de ingresos, tenían que ser orquestas blancas, aunque ocasionalmente se colara algún *entreverao*, sobre todo si era buen artista, como ocurrió en el caso de Miguelito Valdez".
19. Los relatos biográficos publicados sobre músicos individuales son bastante anecdóticos, muy sesgados y tienden a insistir en los motivos que se tuvieron para componer esta o aquella canción. Los detalles sobre bandas y músicos presentados en este capítulo, y en los subsiguientes, contrastados y verificados hasta donde ha sido posible han sido extraídos de (i) entrevistas con músicos, coleccionistas de discos, locutores y concededores que combinan destrezas periodísticas y literarias con las del historiador aficionado; (ii) fuentes secundarias, que incluyen artículos de prensa, libros y ensayos; y (iii) fuentes primarias tales como los periódicos contemporáneos. En la región costeña resultaron concededores y colaboradores las siguientes personas: Mariano Candela, Nestor Gómez, Julio Oñate y Alvaro Ruiz Hernández. Entre las fuentes secundarias confiables consultadas: Betancur Álvarez (1993), Candela (s.f.), González Henríquez (1989 c), Restrepo Duque (1991), Ruiz Hernández (1983), Salazar Giraldo (1990) y Zapata Cuencar (1962). El desaparecido Hernán Restrepo Duque, uno de los reyes de la historia de la música popular en Colombia, ha producido una verdadera mina de información: Restrepo Duque (1971, 1986, 1988, 1991). Sobre su vida: Cano (1986).

20. La Jazz Band Atlántico, dirigida por Simón Gómez, es mencionada en los anuncios de prensa por La Voz de Barranquilla para su programación del sábado por la noche (*La Prensa*, 9 de enero de 1932). La Jazz Band Colombia también aparece en los avisos de 1936 y 1938 (*La Prensa*, 8 de febrero de 1936; 28 de enero de 1938).
21. González Henríquez (1989 c: 87) la llama Orquesta de Pacho Lorduy con violín, flauta, saxofón, clarinete, bajo, tambores, piano y voces. Ver también Candela (s. f.). Betancur Álvarez (1993: 247), basado en una entrevista con el pianista Ángel María Camacho y Cano, dice que el grupo tocaba cumbias, porros y paseos.
22. Con el nombre de Grupo Camacho y Cano grabó cuarenta y dos cortes entre 1929 y 1930, y dirigió en algunas grabaciones a la Orquesta Brunswick Antillana, un grupo de planta (Spottswood 1990: 1721). En algunos de estos, Alcides Briceño colaboró como vocalista ("Por lo Bajo" Brunswick 40873); Briceño fue el cantante panameño que hizo dúo con Jorge Añez en muchas grabaciones de bambuco (Ver capítulo 2). Sobre Rafael Hernández: Manuel (1995: 68).
23. La batería de percusión comprende un tambor bajo de origen italiano, un tambor con tirantes de cuerda, tres timbales caseros, un címbalo y una cajita de madera.
24. *Cachaco* es una palabra utilizada ampliamente en Colombia para designar a una persona del interior. Como siempre ocurre con palabras similares, todo depende de la perspectiva del hablante: si es un costeño se refiere a todo el que sea del interior, pero la gente de Antioquia, que se identifican como *paisas*, cachaco es alguien de Bogotá.
25. Para un relato sobre la vida de Bermúdez: Arteaga (1991). Existen diferentes versiones, como siempre sucede en estas historias basadas en fuentes orales (Arango Z., 1985; Portaccio 1997).
26. "Sebastián rómpele el cuero" significa hacer un esfuerzo verdadero. La canción fue grabada en Nueva York en diciembre de 1940 por el Grupo Victoria de Rafael Hernández con el título de "Pobre Sebastián", vocalización y arreglos de Myrta Silva (Victor 83382; Spottswood 1990: 2392).
27. Ernesto Lecuona (n. 1895) fue un músico cubano de primer orden, pianista y compositor ampliamente reconocido en todo el mundo, que en los años 20 comenzó a interpretar música popular cubana. Es autor de clásicos como "Siboney" y "María la O".
28. Estoy en deuda con el coleccionista de discos Julio Oñate por la mayor parte de los detalles que siguen, presentados en una charla sobre Buitrago (11 de diciembre de 1995 Barranquilla) y en una entrevista.
29. Sobre la radiodifusión en Colombia: Munera Gutiérrez (1992), Pareja (1984), Téllez (1974), Trujillo (1988) y Urueta Carpio (1994). Estoy en deuda con Álvaro Ruiz Hernández por haberme proporcionado muchos detalles sobre la historia de las emisoras de Barranquilla (entrevista).
30. Un gran anuncio en *La Prensa* (30 de diciembre de 1938) contenía las programaciones para la víspera de Año Nuevo en las emisoras de varias ciudades. En Bogotá se podía escuchar a la Metropolitan Jazz Band, a un conjunto de cuerdas, a la Orquesta Ritmo y a la Orquesta Nueva Granada. En Medellín estaban la Orquesta Los Zingaros y la Orquesta Los Negritos, además de varios duetos y vocalistas, incluyendo a Obdulio Sánchez (célebre cantante de "música colombiana"). En Cartagena era posible escuchar a la Estudiantina Bolívar, a Pedro Laza y su Trío (en la década del 50 Laza se haría famoso por sus porros), Sexteto Nacional y el Cuarteto Hawaiano (Antonio Fuentes tocaba la guitarra hawaiana). En Cali la Orquesta La Voz del Valle estaba tocando con un par de dúos. En Barranquilla estaban tocando la Orquesta Sosa y la Orquesta Blanco y Negro. En 1942 Emisoras Unidas de Barranquilla lanzó al aire un programa, patrocinado por Coltabaco, llamado "Discos de Estreno" donde se programaban números de "música de carnaval" clasificados como porros, cumbias, fandangos y mapalés (algunos de éstos eran números de la Orquesta A Número Uno grabados por el sello Víctor). Durante la semana hubo un programa de "música nueva" que comprendía rumbas, boleros y guarachas (*La Prensa*, 14 de febrero de 1942; 21 de febrero de 1942).
31. Los discos promocionados son una rumba, un foxtrot, una cumbia y un fandango (Brunswick 41209 y 41191). Las etiquetas "parranda" y "aire colombiano" aparecen en Brunswick 40873 y 41126 (colección personal de Julio Oñate. Ver también: Spottswood (1990: 1721).
32. Al contrario de lo que ha ocurrido con la radio, no se ha escrito algo con coherencia y sustancia sobre la historia de la grabación musical en Colombia. De los orígenes de Discos Fuentes sólo se tienen noticias vagas, incluso dentro de la compañía misma; existen fragmentos de información en algunos textos ya citados sobre radio y música, pero gran parte de la información respectiva se ha recogido en fuentes orales. Estoy en deuda con los coleccionistas Julio Oñate en Barranquilla y Manlio Bedoya en Medellín; también fueron muy colaboradores Luis Felipe Jaramillo e Isaac Villanueva de Discos Fuentes. *Escuche*, la revista de ASINCOL, también ha sido de gran utilidad, especialmente la edición del vigésimoquinto aniversario (septiembre de 1988).

33. Restrepo Duque (1991: 35) dice que así fue grabado y prensado "Marbella", el éxito de Lucho Bermúdez. Otras grabaciones en poder del coleccionista Julio Oñate son "El Pollo Pelongo" (Fuentes 2000), un "fandango bolivarense" compuesto por Joaquín Marrugo y grabado por la Orquesta A Número Uno; Oñate y otros dicen que esto ocurrió en 1942. El número 2000 significa el comienzo de una serie y no que ya se hubieran grabado dos mil discos. En el número 2001 se encuentra "La Vaca Vieja", un porro de Joaquín Marrugo (también atribuido al clarinetista Clímaco Sarmiento) que también fue grabado por la Orquesta A Número Uno, dirigida por Lucho Bermúdez, y en el respaldo "El Doble Cero", un "danzón cartagenero" de la firma de Lucho Bermúdez. Este, en una entrevista de 1949, fechaba las anteriores grabaciones en 1940, aproximadamente, agregando que se prensaron en Buenos Aires mil copias de cada canción (artículo reproducido después de la muerte de Bermúdez en *Semana*, 3 de mayo de 1994, p. 76).
34. Salcedo murió en Medellín dentro de la mayor pobreza.
35. *Querer* significa desear y amar. Es bastante complejo el uso de la palabra *negra* en América Latina: literalmente significa mujer negra, no obstante, con frecuencia los hombres se refieren en términos cariñosos a sus mujeres diciéndoles negra, más allá de su identidad racial concreta (las mujeres también suelen hacer lo mismo).
36. Estas grabaciones ahora pueden conseguirse en CD (*Buitrago, 16 éxitos de navidad y año nuevo*, Fuentes D10018, 1993). Este CD atribuye a Buitrago la canción "Qué criterio", equivocadamente, porque se trata de "La Gota Fría" de Emiliano Zuleta.
37. "Hambre del Liceo" fue grabada por el Trío Bovea y Los Piratas de Bocachica (Fuentes O161). "Honda Herida" fue grabada por Ángel Fontanilla (integrante del trío de Bovea) y Los Piratas de Bocachica (Fuentes O162). Para una lista completa de las canciones de Escalona, su letra y música. Se encuentran disponibles en CD tanto las versiones originales grabadas por músicos como Bovea y Buitrago (*Escalona y su gran obra musical*, Fuentes E3005, 1994) como una gran variedad de versiones nuevas (*Un canto a la vida: Escalona*, Columbia CDC 46496, 1991).
38. Refiriéndose a Lucho Bermúdez, a mucha gente le he escuchado esta misma frase: un coleccionista de discos, un productor de discos, un músico y a Matilde Díaz, su principal vocalista. Ver también a Sierra (1994): "Lucho presentó en sociedad sus gaitas, porros y sones vestidos de frac".
39. Ver nota 33.

CAPÍTULO CINCO

1. Sobre la historia de Bogotá: Zambrano (1988).
2. Estoy agradecido con Luis Javier Ortiz Mesa (1996) por haberme permitido leer su manuscrito entonces inédito, incluyendo las referencias a Espagnat (1983: 227, 251) y Brisson (1899: 62-63).
3. Posada Carbo (1987 a, 1996: 30) subraya la debilidad relativa de la Iglesia en la región costeña y la escasa participación de los costeños en el clero. Pérez Ramírez (1961: 115, 132) muestra que, durante la década del 60, el clero colombiano estuvo dominado por hombres de la zona andina, especialmente Medellín y Bogotá, y muy pocos costeños. Archila Neira (1991: 65) comenta que, en la región costeña "no existía ese rígido control eclesiástico sobre la vida cotidiana que podía observarse en la región andina". Escribiendo sobre el "complejo familiar negro", que incluye a la Costa, Gutiérrez de Pineda (1975: 277) anota que "la estructura social de este complejo no está imbuida por la Iglesia y esta no ha tenido influencia sobre la moralidad, como en la zona andina". Bell Lemus (1991: 149-161) examina el informe de finales del siglo XVIII donde el obispo de Cartagena lamenta el estado de abandono de su feligresía rural. Para los relatos de viajeros sobre Barranquilla: Espagnat (1983) y O Drasil ([1893] 1994). Bobadilla ([1901] 1994) proporciona una visión satírica sobre Barranquilla en su novela "A fuego lento".
4. Para una visión sintética de la identidad antioqueña, de la mitología que la rodea y algunas referencias relevantes: Wade (1993 a: cap. 4), Twinam (1980). Sobre el controvertido tema de la naturaleza democrática de la sociedad antioqueña: Zambrano (1991), para quien la pretendida democracia forma parte de los mitos de esta sociedad. También Payne (1986) insiste en la naturaleza conservadora y elitista de la alta sociedad de Medellín. Para un tratamiento regional de la novela colombiana en contraste con las culturas literarias de Bogotá y Medellín: Williams (1991).
5. La información sistemática sobre la prostitución en este período es bastante escasa. Payne (1986) presenta algunos detalles sobre Medellín, y el estudio de Sepúlveda, basado en cifras de la segunda postguerra, muestra que la prostitución estaba más extendida en Bogotá y especialmente en Antioquia (donde todo pueblo tenía su zona de tolerancia reconocida) que en la región costeña "donde existe una mayor flexibilidad cultural frente a las relaciones sexuales" (Sepúlveda 1979: 17).
6. Una asistente, Rosana Portaccio, desarrolló una búsqueda en *El Tiempo* 1940-1960. Se hizo un registro detallado para los primeros quince años;

- para el período 1955-1960 solo se hizo el registro del mes de diciembre (temporada de fiestas) de cada año. *El Tiempo* sufrió censura y cierre durante la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957). En Medellín no se hizo este trabajo.
7. *Pachanga* es el nombre de un baile que se hizo popular durante la década del 60 en la escena musical latinoamericana de Nueva York (Roberts 1979).
 8. Aguardiente es una bebida fermentada, basada en caña o granos, generalmente anisada. Tejo es un juego, muy popular en la región andina, en el cual se arrojan discos metálicos sobre pequeños paquetes explosivos colocados sobre un promontorio de arena. Se ganan puntos cuando el disco cae y hace estallar uno de estos paquetes.
 9. La palabra *orquesta* fue introducida en la conversación por el entrevistador; se trata de un vocablo desusado en relación con grupos de guitarra.
 10. Los Llanos son unas llanuras situadas al oriente de las montañas donde esta Bogotá. Joropo es el aire musical más importante de esta región, muy parecido al joropo venezolano, y se interpreta con guitarras, triples, arpas y maracas.
 11. Los entrevistados, o no eran lo suficientemente viejos o, en los dos casos en que sí lo eran, hablaron de todo ¡menos de música!
 12. *Música guasca* es un término utilizado originalmente para designar varios estilos basados en guitarra, nacidos en el sector rural andino de Cundinamarca y Boyacá, primero, y, posteriormente, para la música de guitarra de los pueblos y campos de Antioquia y la zona cafetera. Presenta algunas afinidades con las rancheras mexicanas.
 13. *Pagando una promesa* es algo que implica prometer a Dios la realización de algo (que tiene su componente de sacrificio) a cambio de un favor. Es una promesa que tiene que cumplirse.
 14. *Popular* es un término que significa "del pueblo" y es un socorrido eufemismo para significar clase obrera o baja.
 15. El corrido es una forma de balada narrada tradicional que se urbanizó en la década del 40 (Béhague 1985: 7).
 16. Sobre estos tres músicos: Arteaga (1991: 56), Betancur Álvarez (1993: 228, 248), Portaccio (1995: 162-175, 304-311), Restrepo Duque (1991: 24-25, 65-67, 77-79), Ruiz Hernández (1983: 109), Salazar Giraldo (1990) y Zapata Cuencar (1962).
 17. Este número fue grabado en Bogotá por Jaime Glottman, agente local de la RCA Víctor, y prensado en Estados Unidos por esta misma compañía. Milciades Garavito interpretó los mismos aires en Bogotá y grabó con Víctor y Odeón.
 18. *La Prensa* (9/2/46) presenta una lista de discos de la Víctor donde está el "Porro Kikiriki" grabado por Efraín Orozco y Su Orquesta con un boletín en el Lado B (Víctor 60-03050).
 19. Sobre Alex Tovar ver Arteaga (1991: 66, 85), Restrepo Duque (1991: 116-118) y Salazar Giraldo (1990). Tovar no estuvo mucho tiempo con Bermúdez y mantuvo su propia orquesta, uniéndose luego a la Sinfónica Nacional. Sus arreglos para orquesta sinfónica de la música de Lucho Bermúdez se interpretaron en Bogotá durante la década del 80.
 20. Bermúdez conoció a Uribe en la Emisora Nueva Granada en 1945. Uribe tocaba con Los Norteños, un trío de guitarra especializado en bambucos, y acompañaba a Matilde Díaz en un par de pasillos que Bermúdez había escrito para ella.
 21. Sobre Barros ver: Navia (1993), Restrepo Duque (1991: 4-9) y Rodríguez Calderón (1982). Puede escucharse en Cumbia, cumbia (World Circuit WCD 016, 1989) una versión de "La Piragua" a cargo de Gabriel Romero.
 22. Entre las emisoras más importantes estaban Radio Santa Fé y Emisora Nueva Granada en Bogotá, y La Voz de Antioquia y Ecos de la Montaña en Medellín. El periódico Bogotá *El Tiempo* publicó una lista de Discos Fuentes en 1949; y en 1950 aparecen listas de Fuentes y Tropical, y Fuentes presenta el formato de long play (*El Tiempo*, 20 de marzo de 1950; 27 de diciembre de 1950).
 23. *El Tiempo* registra sin comentario el primer aniversario de La Hora Costeña. Manuel Zapata Olivella dijo que su hermano Juan realmente había comenzado con el programa en 1940, aproximadamente, y que Ariza se hizo cargo poco después (entrevista).
 24. En 1952 el programa pasó a otra emisora, Mil Veinte, y allí se hizo cargo el locutor barranquillero Miguel Granados.
 25. Discos Tropical anunció "Danza Negra", una cumbia, y "Déjame Gozar Suegra", un porro, interpretados por Francisco Galán y su Orquesta (*El Tiempo*, 20 de marzo de 1950).
 26. *El Tiempo* (31 de diciembre de 1959) tiene un aviso informando que Bovea y Sus Vallenatos tocan en el Country Club de Bogotá, junto con el Trío Los Isleños.
 27. Entre 1949 y 1950 las listas de Discos Fuentes, publicadas en *El Tiempo*, contenían discos de Guillermo Buitrago, Los Trovadores de Barú (uno de los grupos de planta de Fuentes, generalmente con José Barros) y el

- Trío Los Románticos, ninguno de los cuales tenía acordeón. Están dos números con acordeón: "La Zorra Me Anda Buscando" (Fuentes 0105), por Abel Antonio Villa y su Conjunto, que figura como porro en *El Tiempo* y como paseo (vallenato) en el catálogo de Fuentes de 1954; y "Cosas de Nicolás" (Fuentes 0237) un merengue por José María Peñaranda y el Conjunto Típico Vallenato.
28. Luis Carlos Meyer fue vocalista ocasional de la Emisora Atlántico Jazz Band, y durante este período estuvo en Bogotá (tal vez un poco antes que Lucho Bermúdez) y Medellín trabajando con orquestas y emisoras locales. A mediados de los años 40 viajó a México donde, con la Orquesta de Rafael de Paz, saboreó el éxito con "El Gallo Tuerto" de José Barros y el fenomenal "Micaela". El Negrito Jack (su verdadero nombre era Ricardo Romero) parece ser que no era colombiano: Betancur Álvarez (1993: fotografías Pp. 299-300) lo identifica como peruano. *El Tiempo* (12 de julio de 1941) anuncia una presentación de la Orquesta Ritmo "con la atracción del Negrito Jack, el experto percusionista cubano". La Orquesta Ritmo era una agrupación de mediados de los cuarenta, con base en Bogotá, donde tocaban Alex Tovar, Gabriel Uribe y Lucho Bermúdez (Betancur Álvarez 1993: 241).
 29. Las estudiantinas son conjuntos de cuerdas que tocan pasillos, bambucos y demás. No pude identificar la canción "El Vacilon" de 1940, aunque en la década del 50 fue muy popular un chachachá cubano de este mismo nombre. En el capítulo 2 se estudió a Alejandro Wills como exponente de bambucos y pasillos.
 30. "Epa" es una interjección muy común en la música costeña, como lo es "dale *compadre*".
 31. Para imágenes similares de cultura popular jamaicana: Cooper (1993: 7-9).
 32. Gilard (1986: 46, n. 2) identifica a Gers como José Gerardo Ramírez, un periodista caldense que pertenecía al grupo más reaccionario de escritores de la época.
 33. Parece improbable que en el gobierno central tuvieran espacio muchos políticos costeños y, en todo caso, difícilmente hubieran sido políticos "negros" de acuerdo con criterios colombianos. Sobre este tema está por hacerse una investigación histórica, pero una lista provisional de ministros costeños entre 1900 y 1950 elaborada por Eduardo Posada Carbo (comunicación personal) muestra que en la primera administración de López Pumarejo (1934-1938) se nombraron seis ministros costeños, y en

- la segunda (1942-1945) unos cuatro. Tratándose de la élite costeña serían personas "blancas" para la mayoría de los colombianos, aunque uno de ellos, Adán Arriaga, nacido en el Chocó, hoy es visto como *mulato* (Wade 1993 a: 119). De todos modos no se trataba de una situación sin precedentes: en otras administraciones se nombraron dos o tres ministros costeños, en la de Pedro Nel Ospina (1922-1926) fueron seis y cuatro bajo Enrique Olaya Herrera (1930-1934).
34. Estoy en deuda con Eduardo Posada Carbo por haberme llamado la atención sobre estas cartas.
 35. En ese mismo año de 1952 García Márquez también llamó la atención sobre la campaña orquestada contra el mambo por un grupo de venezolanos respetables, quienes sostenían que Pérez Prado era "la propia encarnación del demonio" (García Márquez 1981, 2: 539).
 36. Sobre estas corrientes literarias colombianas: Friedemann (1984), Jackson (1976, 1979, 1988), Prescott (1985 a) y Williams (1985, 1991). Para ese entonces no existía en Colombia una corriente de negritud: aunque sus conceptos y lenguajes fueron elaborados por poetas como Leopold Sedar Senghor y Aime Cesaire en el París de los años 30, la negritud arrancó verdaderamente con el prólogo de Sartre (1948) a la antología de poesía negra que hizo Senghor (Hale 1978: 226; Vaillant 1990: 120).
 37. Las publicaciones de Zapata Olivella son demasiado numerosas para caber aquí. Para referencias bibliográficas: Friedemann (1984). Sobre sus novelas: Jackson (1976, 1979, 1988), Lewis (1987) y Williams (1985). Mi lectura de Zapata difiere de la de Richard Jackson, quien insiste en su postura antirracista militante. Ciertamente es un rasgo de sus escritos, pero no el único (Gilard 1986).
 38. La fecha original de estos textos es 1954, aunque los cuatro últimos se publicaron juntos en 1952 en *Lámpara*, revista de la Esso.
 39. Sánchez (1992: 90) hace una lista de las novelas de ese período que reseñan aspectos de "La Violencia".
 40. Sobre este tema, a través de los siglos los distintos pensadores occidentales han esgrimido, por supuesto, muchas posiciones (Hall, Held y McGrew 1992).
 41. Ver Middleton (1990: 266) quien sostiene que en sus inicios el jazz podía ser considerado por los blancos como "primitivo" (liberación de instintos) y como "moderno" (nervioso, mecánico). Yo sostengo que la modernidad puede construirse desde la liberación contenida en la dinámica de los instintos, antes que desde una cierta cualidad "mecánica" de la

música, pero esto sólo indica la diversidad de maneras de construir los conceptos de modernidad y tradición.

CAPÍTULO SEIS

1. Sobre la salsa y, en general, sobre la música en Colombia durante este período: Arteaga (1990), Caicedo ([1977] 1985), España (1995), Giraldo (1994), Ulloa Sanmiguel (1992) y Waxer (1998). Para la música cubana en los Estados Unidos: Roberts (1979).
2. Entre los baladistas que, desde la década del 60, se dieron a conocer en el mundo de habla hispana están Nelson Ned (n. Brasil 1943) y Roberto Carlos (n. Brasil 1940), quienes también cantaban en español; Leo Dan (n. Argentina 1945), Sandro (n. Argentina 1945), Rafael (n. España 1944), Camilo Sesto (n. España 1946), Julio Iglesias (n. España 1944), José José (n. México 1948) y Juan Gabriel (n. México 1950). Para más detalles sobre el éxito de la balada: Stigberg (1985).
3. Para más detalles: Pearce (1990), Bushnell (1993) y Berquist, Peñaranda y Sánchez (1992).
4. Estoy muy agradecido con Manlio Bedoya, director de Discos Ondina y Preludio de Medellín, por haberme puesto en contacto con *Los Discos*.
5. En la década del 60 Sonolux se fortaleció con el apoyo de De Bedout, una casa editorial de Medellín, y en 1974 pasó a formar parte de la Organización Ardila Lulle, uno de los conglomerados económicos más importantes de Colombia. En 1991 la compañía se trasladó a Bogotá. Sobre la historia de Sonolux y otras compañías disqueras se puede encontrar alguna información en *Escuche* (no. 1 septiembre de 1988), revista de ASINCOL, organismo gremial de esta industria. Ver también: Cano (1986) y Restrepo Duque (1971: 244; 1991). También entrevisté a Oscar Ramírez, director de publicidad de Sonolux.
6. Discos Vergara estuvo funcionando hasta 1979, aproximadamente, cuando fue adquirido por FM Discos y Cintas.
7. Luego de algunos cambios de propiedad, Americana de Discos, una firma de Medellín dirigida por Guillermo Galeano, ostenta los derechos del catálogo Silver.
8. Como ya se mencionó en el capítulo 4, el sello Atlantic comenzó en Barranquilla en 1949 con un grupo de socios y duró hasta 1956 cuando el venezolano Emigdio Velasco, propietario de La Voz de la Víctor, compró la maquinaria y formó el sello Eva.
9. *Semana* (30 de diciembre de 1950, p. 26) observaba que en Colombia existían ocho compañías disqueras con una producción de 110.000 discos mensuales. Dentro de la lista estaban Fuentes, Lyra, Zeida, Silver, Tropical, Atlantic, Vergara y Marango. Esta última tenía su sede en Pereira pero no tengo más información sobre ella.
10. La CBS (absorbida por Sony en 1988) en 1965 estableció una sede en Bogotá, asumiendo un papel protagónico en la bonanza vallenata que se desataría en los años siguientes. Anteriormente restringida a la venta de equipos eléctricos, Philips comenzó a distribuir discos en 1960 y en 1976 adquirió a Fonoton, una compañía fonográfica local fundada por el colombo alemán Hans Reinhold. Durante la década del 60 comenzó a grabar en la capital y se metió en radio con *La Hora Philips*, un programa de variedades que se hizo muy popular. En 1994 Philips fue adquirida por Polygram. También operan en Bogotá la firma venezolana Rodven y la multinacional alemana BMG (Bertelsman Music Group). Entre las compañías disqueras nacionales que tienen presencia en Bogotá está FM Discos y Cintas, fundada en 1978 por Francisco Montoya, quien había trabajado en Ondina y era propietario de Prodiscos, una cadena de almacenes de discos; además, fue quien adquirió el catálogo Vergara.
11. Durante la década del 90 la Sony domina el mercado colombiano con un 38% de las ventas. Conforman el sector de las multinacionales, junto con Philips (ahora Polygram), BMG y Rodven, con una participación del 60% del mercado; y lo que resta se divide entre las compañías nacionales donde figuran Sonolux (Bogotá) y Codiscos (Medellín) con un 10% cada una y Discos Fuentes (Medellín) con un 8%, un 5% cada una para FM Discos y Cintas y la firma Bogotana MTM (Música, Talento y Mercado), y un 1% para Discos Victoria (Medellín). Además, existen otras compañías, más pequeñas, como Disquera Antioqueña (Medellín), Producciones Felito (Barranquilla), Discos Orbe (Bogotá) y Fonocaribe (Bogotá). Agradezco la colaboración de Orlando Parra, director de ASINCOL, para conseguir esta información. Vale la pena anotar que el mercado del disco en Colombia es pequeño, con sus 30 millones de habitantes consumiendo apenas un 3,6% del total latinoamericano para LP, CD y casetes en 1993. Los 85 millones de habitantes que tiene México consumen un 35% y los 150 millones de Brasil un 32%, aproximadamente (Moreno 1994). Por supuesto, el mercado informal de cassettes de contrabando es grande y no está cuantificado, aun cuando algunos cálculos sostienen que los discos piratas ocupan el 16% del mercado colom-

- biano (IFPI Newsletter no. 8, noviembre/diciembre 1990). Una encuesta de 1990 en Bogotá calculaba que las ventas ilegales de cassettes equivalían al 20% del mercado formal en la ciudad (Castillo Vega y Libos Achkar 1990). Se trata de cifras relativamente bajas en comparación con algunos países africanos (Manuel 1993: 30).
12. *El Tiempo* (18 de septiembre de 1950, p. 21) registra la aparición de Bobby Ruiz como nuevo cantante de la orquesta.
 13. En avisos publicados en *La Prensa*, la orquesta de Pacho Galán apareció mencionada catorce veces entre 1954 y 1960.
 14. Todavía se le recuerda por ciertos éxitos como "Guepa Je", "Ligia", "Algo Se Me Va" y "Diciembre Azul". Ver por ejemplo Edmundo Arias y su Orquesta (Sonolux CDO65, 1991).
 15. Estas grabaciones están en *Las 100 mejores bailables de todas las épocas*, Vol. 1 (Discos Fuentes E50001, 1992).
 16. Entre estas orquestas venezolanas: Nelson Henríquez y su Orquesta (Henríquez había tocado con la Billo's), Los Blanco, Nelson (González) y sus Estrellas, Pastor López (quien había tocado con Nelson Henríquez y formó su propio grupo en 1975) y Chucho Sanoja. Ver: España (1995).
 17. Laza fundó la Estudiantina Bolívar en 1932, aproximadamente, con piano, guitarras, flautas y violines, que interpretaban porros, fandangos y pasillos. En 1935 inició la Orquesta Nueva Granada, y en 1938 apareció con un trío en La Voz de Laboratorios Fuentes (*La Prensa*, 30 de diciembre de 1938).
 18. Nacido en Cartagena en 1900, aproximadamente, Garrido estudió algo de música en un colegio de los salesianos. Tocó en Cartagena, Sincelejo y Montería, donde tuvo su propia orquesta, Danubio Azul. Sin embargo, su mejor momento fue en los años 50 y 60 con Laza y con su propia orquesta. Nacido en Soplaviento en 1916, Sarmiento fue un clarinetista que durante los años 40 tocó en Barranquilla con la Emisora Atlántico Jazz Band y con los grupos de planta de Discos Fuentes, la Orquesta Emisora Fuentes y Los Trovadores de Barú.
 19. Para conocer detalles sobre estos músicos: García Usta y Salcedo Ramos (1994), Gómez (1988), Muñoz Vélez (1995) y Ruiz Hernández (1982, 1983).
 20. Por ejemplo "El Cebú", de Rufo Garrido, tiene un sonido mucho más "duro" que el de "Lamento Naufrago", porro de Rafael Campo Miranda. Ambos están en *Éxitos bailables* por Pedro Laza y Sus Pelayeros (Discos Fuentes D10047, 1993).
 21. Consultar la versión de Pedro Salcedo y Su Conjunto en *Música tropical* Vol. 7 (Discos Fuentes D10172, 1992) y la de Los Inmortales en *Cumbia, cumbia* (World Circuit WCD 016, 1989). La fecha de la grabación original (1962) es proporcionada por Restrepo Duque (1991: 40).
 22. Por ejemplo *La Prensa* (27 de enero de 1956) anunció una presentación de Pedro Laza en el Club Alhambra de Barranquilla.
 23. La mayor parte de mi información sobre esta orquesta proviene de entrevistas con Julio Estrada, Alfredo Gutiérrez y Eliseo Herrera. Coinciden a grandes rasgos pero tienen diferencias cronológicas.
 24. La letra comenzaba: "Si Chule le parte los chochos a Chocha, Chocha le bota la chicha a Chule". Chule es una mujer joven, Chocha es una mujer vieja, chicha es una bebida fermentada.
 25. Alfredo Gutiérrez dijo que el primer corte donde se utilizó la combinación cobres-acordeón fue "Majagual", porro de su autoría compuesto en 1960, donde el acordeón alterna con un bombardino barítono. Se puede escuchar en *Álbum de Los Corraleros de Majagual* (Discos Fuentes E30004, 1994).
 26. Fender produjo su bajo eléctrico Precisión en 1953, seguido en 1960 por el bajo Jazz (Sadie 1984, 1: 732). No tengo mayor información al respecto, pero la introducción del primer bajo eléctrico en Colombia, a comienzos de la década del 60, ocurrió bastante tarde.
 27. Este fue el Lado B de su primer disco, titulado "La Mafafa", grabado con un conjunto de acordeón.
 28. Marcos Barraza, promotor musical barranquillero, en 1989 volvió a juntar a Los Corraleros para el Carnaval, y en 1995 estaban de gira con el mismo nombre combinando antiguos integrantes con algunos jóvenes, incluyendo a tres hijos de Alfredo Gutiérrez: Dino, Walfredo y Kike.
 29. Se conoce como "costumbrismo" una tendencia literaria del siglo XIX que insiste en lo local (color y personajes).
 30. Este conjunto se formó con el hermano de Velásquez y Roberto y Carlos Román; realizó presentaciones en algunas ciudades intermedias del interior y tuvo corta duración. Roberto Román murió en 1955.
 31. Consultar por ejemplo: *Los éxitos de Aníbal Velásquez y Su Conjunto* (Discos Fuentes D16053, 1993).
 32. Comenzando a mediados de la década del 30, el órgano Hammond fue fabricado en los Estados Unidos y, en la década del 40, apareció el Solovox, un órgano de cuerdas. El órgano Allen, de 1939, fue el primer

- órgano completamente electrónico, y Hammond produjo su primer órgano electrónico de cuerdas a comienzos de la década del 50. El piano eléctrico salió exitosamente al mercado, por primera vez, a comienzos de los años 70 (Sadie 1984, I: 675-678).
33. El bugalú "combinaba el mambo con el rock and roll negro de los primeros tiempos" (Roberts 1979: 167).
 34. Para comentarios sobre la visita de Ray y las reacciones que provocó, a pesar de que el año anterior su orquesta había sido bien recibida y considerada como la mejor de la feria: Ulloa Sanmiguel (1992: 410).
 35. Daniel Santos fue un cantante puertorriqueño mejor conocido por sus boleros, aunque también cantó música cubana, sobre todo como vocalista principal de La Sonora Matancera desde 1948.
 36. Pueden escucharse algunas de estas canciones en *Las 100 mejores bailables de todas las épocas*, Vol. I (Discos Fuentes E50001, 1992). La Sonora Dinamita continúa siendo muy importante en la cuerda de Fuentes: el catálogo de 1994 contiene seis álbumes suyos, todos disponibles en CD, y el grupo también grabó seis de la serie "30 Pegaditas de Oro".
 37. Por ejemplo la colección *Música tropical* Vol. 7 (Discos Fuentes D10172, 1992), incluye cortes de la década del 50 por Pacho Galán y "La Pollera Colorá" de Pedro Salcedo (1962) al lado de números de los años 70 y 80 que alguien como Ulloa Sanmiguel clasificaría como raspa: "La Colegiala" de Rodolfo (Aicardi) y su Típica RA7, o "Carmenza" de Joe Rodríguez y Su Grupo Latino.
 38. Ambas canciones aparecen en *Las 100 mejores bailables de todas las épocas*, Vol. I (Discos Fuentes E50001, 1992).
 39. Quedaría por investigar si el éxito de la cumbia en el exterior está conectado con el deterioro de las relaciones cubano-norteamericanas después de la Revolución Cubana de 1959. Roberts (1979: Cáp. 7) observa que durante la década del 60 tuvo lugar una disminución de la presencia de la música latina que estaba relacionado con esto, en parte. Sin embargo, los inmigrantes latinos y sus retoños nacidos en Estados Unidos rápidamente colmaron el vacío dejado por los grupos cubanos de antaño. Por demás no está del todo claro si ésto afectó la popularidad de la música cubana en los países latinos. Por ejemplo, en México estaban consolidados los ritmos cubanos tocados por orquestas locales y esta práctica continuó durante el período en cuestión (Stigberg 1978).
 40. Por ejemplo, las estadísticas del Servicio de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos para 1996 muestran que el 1,7% de los inmigrantes a ese país eran colombianos en comparación con el 17,9% de mexicanos, el 4,3% de dominicanos y el 2,9% de cubanos (www.ins.usdoj.gov/stats).
 41. *El Heraldo* (10 de octubre de 1966, Pp. 1, 10) informa sobre uno de estos eventos en Barranquilla.
 42. Sus acordeonistas acompañantes han sido Elberto López, Juancho Rois, Colacho Mendoza, Cocha Molina, y de nuevo Juancho Rois hasta su trágica muerte en 1994.
 43. "Alicia Adorada" es una canción de Juancho Polo Valencia (1922-1978), un acordeonista costeño de la vieja escuela. Para más detalles sobre su vida y la letra de la canción: Restrepo Duque (1991: 58). Sus obras se consiguen en Discos Fuentes (D10242, LP 206236).
 44. Para un relato sensacionalista sobre la relación entre la mafia de la marihuana y el vallenato: Marre y Charlton (1985: Cáp. 7). Documentan reacciones de costeños que consideran que esa relación ha contribuido a deteriorar la calidad de la música vallenata.
 45. Gilard (1987 b) duda que el vallenato haya tenido alguna vez una función narrativa, pero su referencia es un modelo estrecho de la canción narrativa, basado en el corrido mexicano.
 46. Por ejemplo, compare *Escalona y su gran obra musical* (Discos Fuentes E30005, 1994), *Alejo Durán y su época de oro* (Victoria 515296, 1980), y El Binomio de Oro *Mucha calidad* (Codiscos 228-20960, 1983). Sobre los cambios impuestos en la letra de bachata referida a mujeres y a relaciones románticas por compositores enfrentados a mayor autonomía femenina en contextos urbanos: Pacini Hernández (1995: Cáp. 5).

CAPÍTULO SIETE

- I. Son escasos los datos sobre el flujo migratorio costeño a Bogotá y Medellín. En la tabla siguiente se muestran cifras para los departamentos afectados (Cundinamarca y Antioquia) y para las ciudades no hay cifras disponibles (las columnas muestran porcentajes de la población total del departamento respectivo). La diferencia entre departamento y ciudad es mayor para Antioquia y Medellín teniendo en cuenta que Antioquia limita con algunos departamentos costeños y que muchos costeños viven en el sector rural antioqueño.

Numero de migrantes costeños en Bogotá y Medellín

Año	Cundinamarca	Bogotá	Antioquia	Medellín
1951	9,920 (0.62)		21,771 (1.2)	
1964		23,820 (1.4)	54,893 (2.2)	
1973		38,493 (1.5)		12,101 (1.1)
1981		52,520 (1.4)		14,973 (1.2)
1985		57,329 (1.4)		

Fuentes: censos de 1951, 1964, 1973, 1985. Cifras de 1973 para Medellín: *Boletín Mensual de Estadística* no. 314 (septiembre de 1977), tabla 6. Las cifras para 1981 salen del Estudio de Población de ese año, con una muestra aproximada del 10% de la población de varias ciudades: se proporcionan cifras más completas en *Colombia Estadística* (Bogotá: Departamento Nacional de Estadística [DANE], 1985), tabla 3.4. Las cifras para Bogotá se tomaron de una información desagregada especial que me fue proporcionada cortesía del DANE.

Nota: las cifras entre paréntesis son porcentajes de la población total. En términos generales, los migrantes costeños a Bogotá provenían del Departamento del Atlántico, seguido por Bolívar y Magdalena. Los que iban a Medellín eran de Córdoba y Bolívar. En los primeros años predominaban los hombres: 55-60% del total de migrantes costeños en 1951. Para 1973 la razón de sexos estaba más o menos equilibrada. Para Bogotá las cifras del censo de 1985 muestran que en conjunto la migración costeña es un grupo bien educado: tomando como referencia los del Departamento del Atlántico, que era el grupo de costeños más grande de la capital, más de la tercera parte tenía educación universitaria, comparado con solo 12% para la ciudad en su conjunto

2. En la entrevista esta mujer se cuidó de precisar que el Grill Colombia era un sitio de clase alta: para algunos un grill (en este caso un club nocturno) podría ser un lugar de mala reputación.
3. Esta mujer está invocando la idea estereotipada de que la gente del interior del país no revela sus verdaderos sentimientos.
4. Mis asistentes de investigación en Bogotá obtenían entrevistas más cortas de sus informantes de clase obrera, de modo que sus puntos de vista están menos representados aquí.

5. El Combo Di Lido era una orquesta de antioqueños que tocaba música costeña y de otras partes (cubana, por ejemplo) durante la década del 60. Tuvo algunos integrantes costeños, como Francisco Zumaque, conocido músico y compositor nacido en Montería en 1945, quien ahora incursiona en distintos tipos de música, desde lo clásico hasta la salsa.
6. Existe una discusión vieja y algo estéril sobre la escritura del bambuco: si debería ser en 3/4 o en 6/8. Peñalosa sostiene que debía ser en 6/8.
7. Chunchullo (intestinos fritos del cerdo) y sobrebarriga (corte especial de carne) son comidas asociadas con el interior del país.
8. "Mamar gallo" es un uso colombiano con una significación revestida de cierta complejidad. En general implica hacer broma, no tomar las cosas en serio, degradar la autoridad o las pretensiones de la gente, "darle vueltas" a las cosas, reírse a costa de un tercero. El significado literal alude a chupar el gallo, una práctica de los galleros consistente en succionar la sangre de la cabeza y ojos del animal luego de un golpe del pájaro contrario (Alario Di Filippo 1983).
9. Totó la Momposina (su nombre real es Sonia Bazanta) nació en la región costeña pero su familia se trasladó a Bogotá hacia finales de la década del 40, cuando ella tenía cinco años de edad. Tiene un grupo llamado Totó la Momposina y sus Tambores que toca música costeña en un estilo folclórico modernizado.
10. "Josefa Matía" es el nombre de un popular bullerengue de los años 70, compuesto por Efraín Mejía, director de La Cumbia Soledaña.
11. "El Africano" (cumbia de Wilfredo Martínez y Calixto Ochoa) y "El Cucú" (cumbia de Sydney Simien) fueron discos de platino con la Sonora Dinamita en México en 1986 y 1989, respectivamente. Se encuentran dentro de *Las 100 mejores bailables de todas las épocas*, Vol. I (Discos Fuentes E50001, 1992) y en *El show de la Sonora Dinamita* (Discos Fuentes D10156, 1992). "Las Tapas" (cumbia de Ivo Otero), interpretada por Lisandro Mesa y su Conjunto ganó un Congo de Oro en el Carnaval de Barranquilla de 1981 (*Congos de oro del Carnaval de Barranquilla*, Discos Fuentes D16076, 1993).
12. Me refiero a un cierto "corpus" conformado por cubiertas de álbumes y que está contenido en los catálogos de Discos Fuentes, Codiscos, Sonolux, Sony y Discos Victoria. Son catálogos de 1994 pero el surtido de discos se remonta a 1960. Entre las compañías disqueras hay diferencias en su manejo de las modelos femeninas. Cada una de las compañías nacionales hace una compilación anual de sus mejores piezas bailables, y

- en la cubierta siempre presentan una mujer en bikini; y hacen lo mismo con sus compilaciones de salsa, música costeña o merengue. Codiscos tiende a presentar mujeres en las cubiertas de sus álbumes vallenatos, no así otras compañías.
13. Para una reflexión sobre la sexualidad costeña y su relación con la danza: Simón (1994). Streicker (1995) sostiene que en Cartagena existe la impresión de que, en la danza, la sexualidad es expresada de una manera desinhibida por las clases más negras y bajas. Como se observa, no se trata de algo impuesto desde el interior.
 14. Kuznesof (1989) anota que en toda América Latina tuvo lugar una rápida expansión del empleo femenino entre 1940 y 1970. Para el caso colombiano los censos entre 1951 y 1973 muestran una participación femenina del 55% en la migración campo-ciudad; en la industria colombiana el censo de 1945 muestra que las mujeres conformaban entre 40-83% de la mano de obra en las industrias de alimentos, tabaco y textiles (Sandroni 1982). Para el período 1916-1940 los datos muestran que las mujeres trabajadoras en las industrias de Medellín eran principalmente solteras y menores de veinticinco años (Gladden 1988; Bohman 1984). Sobre el servicio doméstico: Chaney y García Castro (1989). Peiss (1984) muestra que, en el Nueva York de comienzos del siglo XX, las mujeres jóvenes y blancas de clase obrera tenían una vida social activa centrada en el cine, las salas de baile, el teatro de vaudeville y los parques de diversiones. Salir significaba, en sus rasgos centrales, asociarse con hombres.
 15. Covar es una palabra utilizada para significar excavar. Amacizarse no parece tener significado literal y su connotación es la de apretar, tal vez porque se parece a *amasar*, apretar para hacer masa.
 16. Ver también Wade (1993 a: 247) donde describo cómo algunos antioqueños se escandalizaron ante el lento estilo de baile de los costeños y los negros de la Costa Pacífica.
 17. Estoy en deuda con la tesis doctoral de Placido (1999) sobre el complejo religioso de María Lionza, que me permitió organizar estas ideas.

CAPÍTULO OCTAVO

1. Se solicitaron datos sobre ventas de discos a los distribuidores Prodiscos en Bogotá, Barranquilla, Medellín y Cali, y Disfocol en Medellín. En Bogotá y gracias a Carlos Varela, empleado de Prodiscos, se obtuvieron

cifras para ventas de CD (obviamente un mercado de clase media), desagregadas en 44 categorías! La combinación de algunas de estas da el siguiente cuadro para Bogotá: tropical (16%), rock y pop (15%), balada (11%), salsa (8%), vallenato (8%), rock y pop latino (6%), boleros y *vieja guardia* (5%) y música clásica (4%); todas las demás categorías lograron 2% o menos, incluyendo música de carrilera, merengue, reggae y música colombiana (bambuco, pasillo y demás). Entre diciembre y octubre la participación de la música tropical se disparó de un 10% al 16%.

En las demás ciudades el personal de las distribuidoras proporcionó estimativos de ventas a nivel ciudad. La oficina de Medellín incluyó ventas al Departamento del Chocó, donde predominan la salsa y el vallenato. La oficina de Barranquilla reconoció que en Cartagena el vallenato tenía menos presencia que en Barranquilla (20% contra 40%, respectivamente), y que tenían mucha fuerza el reggae y la terapia (también llamada champeta). En Cali predominaba la salsa, seguida por la música tropical (incluyendo boleros y merengue), el rock y el pop.

Para Bogotá Castillo Vega y Libos Achkar (1990) interrogaron sobre sus gustos musicales a cuatrocientos compradores de cassettes piratas. Mostraron preferencias hacia la guasca y la ranchera (24%), seguido por la balada (19%), salsa (15%), rock (14%), merengue (13%) y otros; curiosamente casi ni figuraban el vallenato y la música costeña.

ASINCOL, el organismo gremial de la industria fonográfica, me proporcionó los resultados de una encuesta de 1992 ($n=600$) desarrollada en cinco ciudades por una firma encuestadora, contratada por una compañía local que actuaba en representación de una compañía disquera mexicana. La pregunta era "¿Qué clase de música prefiere escuchar?" y entre las categorías utilizadas estaban "Tradicional/típica colombiana" y "Tropical" y no está claro lo que se podría entender con esas categorías o si fueron clasificaciones "*ex post facto*". En particular, es bien problemática la ubicación del vallenato. Para algunos, la categoría de "típica colombiana" podría incluir cumbia, porro y ballenato, en tanto que para otros sólo cabrían pasillos, bambucos, y tal vez guasca. Si predominara esto último, se trataría de una preferencia que está en contravía con las pautas de compra, programación musical e interpretación musical en vivo. Expresados en porcentajes los resultados fueron (Bucaramanga es la quinta ciudad):

Clases de Música Preferidas en Distintas Ciudades

Ciudad	Típico					
	Colombiano	Tropical	Rock	Balada	Bolero	Clásica
Bogotá	20	21	11	15	19	8
Medellín	24	18	9	31	10	8
Cali	25	14	7	27	11	16
Barranquilla	3	36	1	36	16	8
Bucaramanga	25	18	5	28	12	12
Total	22	21	8	25	14	10

- Por supuesto, estas pautas son generalizaciones amplias teniendo en cuenta que, dentro de una programación no musical o en la cual predominan otras clases de música, algunas emisoras tienen programas especiales de música costeña vieja. La información sobre la programación radial fue recogida por Manuel Bernardo Rojas en Medellín, Rosana Portaccio en Bogotá y por mí en Barranquilla, utilizando una lista de emisoras aparecida en Múnera Gutiérrez (1992). Se utilizaron combinaciones surtidas de llamadas telefónicas, visitas personales y audiciones, y el volumen y calidad de la información recogida presentó variaciones entre una emisora y otra.
- Ver también el video *Les rois créoles de la champeta*, por Lucas Silva y Sergio Arria, La Huit Production, París, distribuido por Stacey Benoit, París (fax [33-1]-01-43-95-54). La banda sonora de este video está en CD: *El vacile efectivo de la champeta criolla: A new African music from Colombia* (Palenque Records PAL 1086, 1998). La dirección de Palenque Records: 62, rue Doudeauville, 75018, París.
- Un sombrero vueltiao es de paja y tiene alas anchas con colores negros y naturales entretejidos para formar motivos intrincados.
- Por ejemplo "La Gota Fría" de Emiliano Zuleta adquiere un sabor de balada ligera con una gaita que sobresale al lado del acordeón (luego se hizo otra versión con Julio Iglesias y la gaita vernácula fue reemplazada por la de metal). "Alicia Adorada", el clásico de Juancho Polo Valencia, adquiere un golpe de reggae con el estribillo a cargo de un coro grande y un solo de saxo en la mitad. Otros cortes (por ejemplo "Compae Chipuco" de Chema Gómez y "La Tijera" de Luis E. Martínez) suenan mucho más en el estilo de los vallenatos modernos (Sonolux O1013901937,

1993). *La tierra del olvido*, su segundo álbum, presenta una mezcla parecida de estilos y motivos.

- Antes de esto el vallenato había tenido cierta trayectoria internacional. En su forma típica moderna (el Binomio de Oro, por ejemplo) había penetrado los mercados de Venezuela, la comunidad hispano parlante de Estados Unidos y hasta el Japón. También se había sometido a la hibridación, y el caso más famoso de esto fue el de Roberto Torres, cubano residente en Miami, quien a comienzos de la década del 80 reelaboró canciones vallenatas de los años 50 y 60 con el estilo de las charangas (*Roberto Torres y Su Charanga Vallenata*, Vol. 2, Guajiro Records 4013, 1981).
- Un ejemplo de los primitivos arreglos en salsa de un ritmo costeño por Arroyo es "El Trato" señalado como chandé en el álbum *El super congo* (Discos Fuentes D10120, 1990). El chandé (posiblemente del francés *chanter*) es un ritmo que se asocia con frecuencia a la música del Carnaval de Barranquilla. Otro ejemplo es "A Mi Dios Le Debo Todo" que tiene un golpe de cumbia (*Grandes éxitos de Joe Arroyo y La Verdad* [Discos Fuentes D10150, 1991]). Sobre Arroyo dice Arteaga (1990: 126): "Arroyo nunca ha sido salsa tradicional... Su manera de tocar salsa es muy diferente, muy costeña"; ver también Calvo Ospina (1995: 123) y Steward (1994: 490).
- Mango Records, división de Island Records, produjo una serie de álbumes bajo licencia de Discos Fuentes. El número 11 de la serie, *Tropical Sounds of Colombia* (Mango CIDM 1058 846756-2, 1990) contiene desde la Sonora Dinamita de la década del 80 hasta Los Latin Brothers. Sin embargo, se incluyeron dos cortes antiguos: la "Cumbia Cienaguera" interpretada por Luis E. Martínez, y "Cumbia en Do Menor" interpretada por Lito Barrientos y Su Orquesta. World Circuit Records, también bajo licencia de Discos Fuentes, ha producido dos álbumes de cumbia: *Cumbia, cumbia* (WCD 016, 1989) y *Cumbia, cumbia 2* (WCD 033, 1993). El primero contiene números de los 70 y 80, en tanto que el último se concentra en un período anterior de la música costeña y contiene números grabados entre 1954 y 1972.
- Agradezco a Luz Alejandra Aguilar, de Carnaval S.A., el haberme permitido el acceso a los resultados de un cuestionario diligenciado por todos los participantes de la reunión. Sobre esta reunión se informó con cierta extensión en *El Heraldo*, 10 de julio de 1994.
- Desafortunadamente no existe información procesada sobre la presencia de la música en la programación de los canales regionales, pero una

comparación empírica entre Teleantioquia y Telecaribe ciertamente evidencia la mayor importancia concedida a la música en esta última.

- II. El álbum *Rei Momo* de David Byrne (Luaka Bop/Sire 925990-2, 1989) puede considerarse como un precursor de esta corriente que abarca ritmos de toda América Latina; incluye un corte denominado cumbia aunque en las notas respectivas no se mencionan los orígenes de los distintos ritmos utilizados. Un intento parecido pero más reciente es el álbum de Gloria Estefan *Abriendo puertas* (Epic 4809922, 1995), el cual, de acuerdo con las notas, se inspira en ritmos colombianos (vallenato, cumbia, chandé y currulao), así como en la salsa, el bolero, el son y los ritmos panameños y venezolanos. En las notas se señala el origen nacional de cada ritmo, siendo la cumbia y el vallenato identificados como colombianos aunque se hace una ligera mención de la "Costa Norte" del país.
12. Para un relato de estos procesos y referencias bibliográficas: Wade (1995). Dentro de estas: Arocha (1992), Gros (1991) y Sánchez, Roldan y Fernández (1993).
13. Esto está estipulado en el Artículo 306 de la Constitución de 1991,

CAPÍTULO NUEVE

- I. Aquí me refiero a las críticas merecidas por la "invención de la tradición" que aseveran que todas las culturas son inventadas y que no existe una distinción real entre una cultura inventada y una de verdad: Linnekin y Handler (1984), Hanson (1989, 1991) y Ulin (1995).

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo. 1973. *La música folklórica colombiana*. Bogotá: Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional.
- _____. 1983. *Compendio general del folklore colombiano*. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Abello Banfi, Jaime. 1994. *La televisión regional en Colombia: Filosofía, realizaciones y perspectivas*. En: Cuarenta años de televisión en Colombia, Bogotá: Inravisión.
- Acosta, Álvaro, Manuel Cabrera y César Mendoza. 1991. *La planificación del desarrollo de la costa atlántica, 1950-1980*. Tesis de grado, Universidad del Norte, Barranquilla.
- Alario di Filippo, Mario. 1983. *Lexicón de Colombianismos*. Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango.
- Alvarez Sonia, Evelina Dagnino y Arturo Escobar, eds. 1998. *Cultures of Politics, Politics of culture: Re - visioning Latin American social movements*. Boulder: Westview. Hay traducción castellana: 2001. *Política cultural y cultura política: una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá-Buenos Aires-Madrid-México: Taurus - ICANH
- Alzate, Alberto. 1980. *El músico de banda: aproximación a su realidad social*. Bogotá: Editorial America Latina.
- Amnesty International. 1988. *Colombia Briefing*. Londres: Amnesty International.
- Anderson, Benedict. 1989. *Imagined Communities. reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso. Hay traducción castellana: Comuni-

- dades Imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la ilusión del nacionalismo. Fondo de Cultura Económica. México 1993.
- Anthias, Floya, y Nira Yuval-Davis. 1992. *Racialized boundaries: race, nation, gender, colour and class and the anti-racist struggle*. Londres: Routledge
- Añez, Jorge. [1951] 1970. *Canciones y recuerdos: conceptos acerca del origen del bambuco*. Bogotá: ediciones Mundial.
- Arango Z., Carlos. 1985. *Lucho Bermúdez: su vida y su obra*. Bogotá: Centro Editorial Bochica.
- Araujo de Molina, Consuelo. 1973. *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Araujonoguera, Consuelo. 1988. *Rafael Escalona: hombre y mito*. Bogotá: Planeta.
- Archila Neira, Mauricio. 1991. *Cultura e identidad obrera: Colombia 1910-1945*. Bogotá: CINEP
- Aretz Isabel. 1977. Música y danza en América Latina continental (excepto Brasil). En: *África en América Latina*, Manuel Moreno Fraginals (Ed.), pp. 238-278. México: Siglo XXI Editores; París: UNESCO
- Arnason, Johann P. 1990. Nationalism, Globalization and Modernity. *Theory, Culture and Society* 7 (2-3): 207-236.
- Arocha, Jaime. 1992. *Los negros y la nueva constitución colombiana de 1991*. *América Negra* 3:39-54
- Arteaga, José. 1990. *La Salsa*. Bogotá: Intermedio.
- _____. 1991. *Lucho Bermúdez: Maestro de Maestros*. Bogotá: Intermedio.
- Asad, Talal. 1993. *Genealogies of Religion: Discipline and reasons of power in Christianity and Islam*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Atencio Babilonia, Jaime, e Isabel Castellanos Córdova. 1982. *Fiestas del Negro en el Norte del Cauca: Las adoraciones del Niño Dios*. Cali: Universidad del Valle.
- Austerlitz, Paul. 1995. *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Averill, Gage. 1989. Haitian Dance Bands, 1916-1970: Class, Race and Authenticity. *Latin America Music Review* 10(2): 203-235.
- _____. 1994. "Se kreyol nou ye"/"we're creole": Musical discourse on Haitian Identities. En: *Music and black ethnicity: The Caribbean and South America*, edited by Gerard Béhague, pp. 157-185. New Brunswick, N.J.: Transaction.
- _____. 1997. *A day for the hunter, a day for the prey: Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: University of Chicago Press.

- Bacca, Ramón Illán. 1990. La Narrativa en el Atlántico, 1920-1940: El Mundo de *Cosme*, I. *Huellas* 30: 21-29.
- _____. 1991. La Narrativa en el Atlántico, 1920-1940: El Mundo de *Cosme*, II. *Huellas* 30:21-29.
- Bagley, Bruce y Gabriel Silva. 1989. De cómo se ha formado la nación colombiana: Una lectura política. *Estudios Sociales (FAES)* 4:7-36.
- Banton, Michael. 1987. *Racial Theories*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barber, Karin And Christopher Waterman. 1995. Traversing the global and the local: *Fúji* music and praise poetry in the production of contemporary Yoruba popular culture. En: *Worlds apart: Modernity through the prism of the local*, edited by Daniel Miller. London: Routledge.
- Barkan, Elazar. 1995. Victorian Promiscuity: Greek ethics and primitive exemplars. En: *Prehistories of the Future: The primitivist project and the culture of modernism*, edited by Elazar Barkan and Ronald Bush, pp. 56-92. Stanford: Stanford University Press.
- Barkan, Elazar, and Ronald Bush. 1995. Introduction. En: *Prehistories of the Future: The primitivist project and the culture of modernism*, edited by Elazar Barkan and Ronald Bush, pp. 1-22. Stanford: Stanford University Press.
- Bastide, Roger. 1961. Dusky Venus, black Apollo. *Race* 3:10-19.
- Béhague, Gerard. 1985. Popular music. En: *Handbook of Latin American popular culture*, Harold Hinds y Charles Tatum (Eds.), pp. 3-38. Westport: Greenwood.
- _____. 1991. Reflections on the ideological history of Latin American ethnomusicology. En: *Comparative musicology and anthropology of music*, Bruno Nettl y Philip Bohlman (Eds.), pp. 56-68. Chicago: University of Chicago Press.
- _____, ed. 1994. *Music and black ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick, N.J.: Transaction.
- _____. 1996. Latin American Music, c. 1920-c1980. En: *The Cambridge history of Latin America*, Vol 10, *Latin America Since 1930: Ideas, culture and society*, Leslie Bethell (Ed), pp. 307-363. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, Daniel. 1976. *The cultural contradictions of capitalism*. London: Heinemann. Hay traducción castellana: 1988. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza. Editorial.
- Bell Lemus, Carlos, y Jorge Villalón Donoso. 1992. Historia de Barranquilla: El Período del Frente Nacional y la crisis de los años sesenta. *Ensayos de Economía* 3(1): 75-93.

- Bell Lemus, Gustavo. 1981. Cosme o una introducción al siglo xx de Barranquilla. *Huellas* 2 (4): 30-35.
- _____. 1984. Barranquilla. 1920-1930. *Huellas* II:13-24
- _____. (Ed). 1988. *El Caribe Colombiano: Selección de textos históricos*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- _____. 1991. *Cartagena de Indias: De la colonia a la república*. Bogotá: Fundación Simon y Lola Guberek.
- _____. 1993. Nieto y los Comienzos del Regionalismo Costeño. Prefacio: *Juan José Nieto: Selección de textos políticos - geográficos e históricos*, Gustavo Bell Lemus (Ed), pp. 7-12. Barranquilla: Ediciones Gobernación del Atlántico.
- Bell Lemus, Gustavo, y Adolfo Meisel Roca. 1989. *Política, políticos y desarrollo socio - económico de la costa atlántica: Una visión histórica*. Barranquilla: CERES, Universidad del Norte.
- Bell Lemus, Gustavo, et. Al. 1993. *La región Caribe: Perspectivas y posibilidades*. Barranquilla: Centro de Estudios Regionales, Universidad del Norte.
- Bensusan, Guy. 1984. Cartagena's Fandango Politics. *Studies in Latin American Popular Culture* 3: 127-134.
- Berquist, Charles, Ricardo Peñaranda, y Gonzalo Sánchez, (Eds). 1992. *Violence in Colombia: The contemporary crisis in historical perspective*. Wilmington, Del.: Scholarly Resources.
- Bermudez, Egberto. 1985. *Los instrumentos musicales de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- _____. 1984. Syncretism, Identity and Creativity in Afro - Colombian musical traditions. En: *Music and black ethnicity: The Caribbean and South America*, Gerard Béhague (Ed), pp. 225-238. New Brunswick, N.J.: Transaction.
- _____. 1996. La Música Campesina y Popular en Colombia: 1880-1930. *Gaceta* 32-32: 113-120
- Bermúdez, Egberto, David Puerta, María Eugenia Romero y Gloria Triana. 1987. *Música tradicional y popular colombiana* (textos acompañantes de 12 discos). Bogotá: Procultura.
- Bernal Pinzón, Carmen. 1941. *Historia de Colombia para niños*. Bogotá: Ediciones la Idea.
- Betancur Álvarez, Fabio. 1993. *Sin clave y bongo, no hay son*. Medellín: Ediciones Universidad de Antioquia.
- Beverly, John, José Oviedo y Michael Aronna, (Eds). 1995. *The postmodernism debate in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Bhabha, Homi. 1989. Down Among the Women. *New Statesman and Society*, 3 March.
- _____. 1994. *The location of culture*. London: Routledge.
- Bilby, Kenneth. 1985. The Caribbean as a Musical Region. En: *Caribbean Contours*, Sidney Mintz y Sally Price (Eds), pp. 181-218. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bobadilla, Emilio. [1901] 1994. *A fuego lento*. Barranquilla: Ediciones Gobernación del Atlántico.
- Bohman, Kristina. 1984. *Women of the barrio: Class and gender in a Colombian city*. Stockholm: University of Stockholm Press.
- Bonilla, Liliana, 1990. *Colcultura: un espacio para la cultura: Informe de gestión*. Bogotá: Colcultura.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. London: Routledge and Kegan Paul. Hay traducción castellana: 1988. *La distinción*. Madrid: Altea - Taurus - Alfaguara.
- Brisson, Jorge. 1899. *Viajes por Colombia en los años 1891 a 1897*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Brugés Carmona, Antonio. 1943. Noción del Porro. *El Tiempo*, 28 de febrero, sec. 2, p.2.
- _____. 1945. Vida y Pasión del Porro. *Sábado* 99:11-14.
- _____. 1946. Defensa del Porro. *El Tiempo*, 23 de enero, p. 5.
- _____. 1949. De Francia a las Selvas del Sinú. *Revista de América* 16 (52): 357-362.
- Bullen Margaret. 1993 Chicha in the shanty towns of Arequipa, Perú. *Popular Music* 12 (3): 229-245.
- Burton, Kim. 1994. ¡Cumbia! ¡Cumbia! En: *World music: The rough guide*, Simon Broughton et al. (Eds), pp. 549-556. London: The Rough Guides.
- Bushnell, David. 1993. *The making of modern Colombia: A nation in spite of itself*. Berkeley: University of California Press. Hay traducción castellana: 1996. *Colombia, una Nación a pesar de sí misma: De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Planeta.
- Butler, Judith P. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. London: Routledge.
- Caballero Calderón, Eduardo. 1960. *Historia privada de los colombianos*. Bogotá: Antares.
- Caicedo, Andrés. (1977) 1985. *Que viva la música*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Calvo Ospina, Hernando. 1995. *¡Salsa!: Havana beat, Bronx beat*. London: Latin America Bureau.

- Camargo, Pedro Pablo. 1987. *Crítica a la constitución colombiana de 1886*. Bogotá: Editorial Temis.
- Camargo Franco, Jaime Eduardo. 1992. Chandé, Ritmo de Carnavales. En: *Música tropical y salsa en Colombia*. Discos Fuentes (Eds), pp. 147-172. Medellín: Ediciones Fuentes.
- Candela, Mariano. 1992. Pedro Biava con la época dorada de la música de Barranquilla. *El Herald*, 12 July, pp. 4E-5E.
- _____. s.f. Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band. Barranquilla, Mimeografiado.
- Cano, Ana Maria. 1986. Hernán Restrepo Duque: La Voz de la Música Popular. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (6): 15-29.
- Carranza, Eduardo. 1994. Jorge Artel: El poeta negro. *Sábado* 26 (8 January): 4.
- Carrasquilla, Tomás. 1964. *Obras Completas*. Medellín: Editorial Bedout.
- Carrillo Hinojosa, Félix. 1993. El Vallenato, Ensayo presentado en el concurso de Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Bogotá. Mimeografiado.
- Castillo Vega, Leonardo, y William Libos Achkar. 1990. El mercado ilegal de cassettes en la ciudad de Bogotá y su influencia en la industria fonográfica. Tesis de Grado. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Chaney, Elsa, y Mary Garcia Castro, (Eds). 1989. *Muchachas no more: Household workers in Latin America and the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press.
- CIIR (Catholic Institute of International Relations). 1992. *Colombia: Image and reality*. London: CIIR.
- Clifford, James, y George Marcus, (Eds). 1986. *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cloudsley, Peter. 1993. *A survey of music in Peru*. London: Department of Ethnography, British Museum.
- Collier, Simon, Artemis Cooper, Maria Susana Azzi, y Richard Martin. 1995. *¡Tango!* London: Thames and Hudson.
- Collins, John, y Paul Richards. 1989. Popular Music in West Africa. En: *World music, politics and social change*, Simon Frith (Ed), pp. 14-26. Manchester: Manchester University Press.
- Cooper, Carolyn. 1993. *Noises in the blood: Orality, gender and the "vulgar" body of Jamaican popular culture*. London: Macmillan Caribbean.
- Cordovez Moure, Jose Maria. (1893). 1957. *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*. Madrid: Aguilar.
- Cowan, Jane. 1990. *Dance and the body politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Csordas, Thomas, (Ed). 1994. *Embodiment and experience: The existential ground of culture and the self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daniel Yvonne. 1995. *Rumba: Dance and social change in contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press.
- Davidson, Harry C. 1970. *Diccionario folklórico de Colombia*. 3 vols. Bogotá: Banco de la República.
- Davis, Marta Ellen. 1994. Music and Black Ethnicity in the Dominican Republic. En: *Music and black ethnicity: The Caribbean and South America*, Gerard Béhague (Ed), pp. 119-156. New Brunswick, N.J.: Transaction.
- Delpar, Helen. 1981. *Red Against Blue: The Liberal Party in Colombian Politics, 1867-1899*. Alabama: University of Alabama Press. Hay traducción castellana: 1994. *Rojos contra azules. El Partido Liberal en la política colombiana, 1867-1899*. Santafé de Bogotá: El Ancora Editores.
- Díaz Ayala, Cristóbal. 1981. *Música cubana: Del Areyto a la nueva trova*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Cubanacan.
- Discos Fuentes, (Ed). 1992. *Música tropical y salsa en Colombia*. Medellín: Discos Fuentes.
- DNP and Colcultura. 1990. *La política cultural: Nueva orientación de una política cultural para Colombia*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación and Instituto Colombiano de Cultura. Publicado también en *Gaceta* 8:55-58.
- Duany, Jorge. 1984. Popular music in Puerto Rico: Toward an anthropology of salsa, *Latin American Music Review* 5 (2): 186-216.
- _____. 1994. Ethnicity, identity and music: an anthropological analysis of the Dominican Merengue. En: *Music and black ethnicity: The Caribbean and South America*, Gerard Béhague (Ed), pp.65-90. New Brunswick, N.J.: Transaction.
- Durán Gustavo. 1950. *Recordings of Latin American songs and dances: An annotated and selective list of popular and folk popular music*. 2d ed., revisada por Gilbert Chase. Washington: Pan - American Union.
- Dussán de Reichel, Alicia. 1958. La estructura de la familia en la costa caribe de Colombia. En: *Minutes of Thirty - Third International Congress of Americanists*, 2: 692-703. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eriksen, Thomas Hylland. 1993. *Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives*. London: Pluto.
- Escalante, Aquiles. 1964. *El negro en Colombia*. Bogotá: Facultad de Sociología, Universidad Nacional.

- _____. 1980. Las máscaras de madera en el África y en el Carnaval de Barranquilla. *Divulgaciones Etnológicas* 1:29-36.
- Escobar, Arturo, y Sonia E. Álvarez, (Eds). 1992. *The making of social movements in Latin America: Identity, strategy, and democracy*. Boulder: Westview.
- Espagnat, Pierre d'. 1983. *Recuerdos de la Nueva Granada*. Bogotá: Ediciones Incunables.
- España, Rafael. 1995. *Que viva el chucu - chucu: Crónicas de la música tropical*. Bogotá: Editorial Linotipia Bolívar.
- Espinosa, Luis Manuel. 1991. *Autonomía regional: Del hecho al derecho*. 2d ed. Medellín: Proditécnicas.
- Espriella, Alfredo de la, y Hernando Quintero, eds. 1985. *75 años del Departamento del Atlántico: 1910-1988 bodas de diamante*. Barranquilla. Museo Romántico de Barranquilla.
- Fabian, Johannes, 1983. *Time and the other: How anthropology makes its object*. Nueva York: Colombia University Press.
- Fagan, Ted, and William R. Moran. 1986. *The encyclopedic discography of Victor recordings. 1903 - 1908*. Westport: Greenwood.
- Fals Borda, Orlando. 1976. *Capitalismo, hacienda y poblamiento en la costa atlántica*. Bogotá: Punta de Lanza.
- _____. 1979. *Historia doble de la costa*. Vol.1, *Mompox y Loba*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- _____. 1981. *Historia doble de la costa*. Vol.2, *El presidente Nieto*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- _____. 1984. *Historia doble de la costa*. Vol.3, *Resistencia en el San Jorge*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- _____. 1986. *Historia doble de la costa*. Vol.4, *Retorno a la tierra*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- _____. (Ed) 1988. *La insurgencia de las provincias: Hacia un nuevo ordenamiento territorial para Colombia*. Bogotá: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional - Siglo XXI. Editores
- Fanon, Frantz. 1986. *Black skin, white masks*. London: Pluto.
- Ferro Bayona, Jesús. 1981. Esbozo de una etnología sobre el modo de ser costeño. *Huellas* 2 (2): 40-45.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The hidden musicians: Music making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fortich Díaz, William. 1994. *Con bombos y platillos: Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.
- Foster, Susan Leigh, (Ed). 1996. *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power* Londres: Routledge.
- Foucault, Michel. 1979. *The history of sexuality*. Londres: Lane. Hay traducción castellana: *Historia de la Sexualidad*. Siglo XXI. Editores, México Tomo I, 1977; Tomo II, 1986.
- Franco, Jean. 1967. *The modern culture of Latin America: Society and the artist*. Londres: Pall Mall. Hay traducción castellana: 1985 *La cultura moderna en América Latina*. Grijalbo, México 1985.
- Friedemann, Nina de. 1978. The study of culture on the Caribbean coasts of Colombia. UNESCO, París. Mimeografiado
- _____. 1984. Estudios de negros en la antropología colombiana. En: *Un siglo de investigación social: Antropología en Colombia*, Jaime Arocha and Nina de Friedemann (Eds), pp. 507-572. Bogotá: Etno.
- _____. 1985. *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: Ed. La Rosa.
- _____. 1988. *Cabildos negros: Refugios de Africana en Colombia*. *Montalban* 20:121-134.
- Friedemann, Nina de, y Carlos Patiño Rosselli. 1983. *Lengua y sociedad en el Palenque de San Basilio*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Friedman, Jonathon. 1990. Being in the world: Globalization and localization. *Theory, Culture and Society* 7 (2-3): 311-328.
- Frith, Simon. 1987. The marking of the British recording industry, 1920-64. En: *Impacts and influences: Essays on media power in the twentieth century*, James Curran, Anthony Smith, and Pauline Wingate (Eds). London: Methuen.
- _____. 1996. Music and identity. En: *Questions of cultural identity*, Stuart Hall and Paul du Gay (Eds), pp.108-127. London: Sage.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Márquez, Gabriel. 1981. *Obra periodística*. Vol. I. *Textos costeños*, Jacques Gilard (Ed) Bogotá: Oveja Negra.
- _____. 1982. *Obra periodística*. Vols. 2 and 3, *Entre Cachacos*, Jacques Gilard. (Ed) Barcelona: Bruguera.
- _____. 1991. *Notas de prensa, 1980-1984*. Madrid: Mondadori.
- García Usta, Jorge, y Alberto Salcedo Ramos. 1994. *Diez juglares en su patio*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Gellner, Ernest. 1983. *Nations and nationalism*. Oxford: Blackwell. Hay traducción castellana: 1998 *Nación y nacionalismo*, Madrid: Alianza Editorial.

- _____. 1994. *Encounters with nationalism*. Oxford: Blackwell. Hay traducción castellana: 1998. *Encuentro con el nacionalismo*, Madrid: Alianza Editorial.
- Giddens, Anthony. 1987. *Social theory and modern society*. Cambridge: Polity. Hay traducción castellana: *El capitalismo y la moderna teoría social*. IDEA. Books: Barcelona. 1998.
- _____. 1990. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity. Hay traducción castellana: 1998. *Consecuencias de la modernidad*, Madrid: Alianza Editorial.
- Gilard, Jacques. 1986. Surgimiento y recuperación de una contra-cultura en la Colombia contemporánea. *Huellas* 18:41-46.
- _____. 1987. Crescencio ou don Toba? Fausses questions et vraies reponses sur le "vallenato." *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien, Caravelle* 48:69-80. También publicado como ¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato, *Huellas* 37 (1993): 28-34.
- _____. 1987. Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa? *Huellas* 19:59-67.
- _____. 1991. Voces (1917-1920): Un proyecto para Colombia. *Huellas* 31: 13-22.
- _____. 1994. Le débat identitaire dans la Colombie des années 1940 et 1950. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso Brésilien, Caravelle* 62: II-26.
- Gilman, Sander. 1986. Black bodies, whites bodies: toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature, En: "Race", writing, and difference, Henry Louis Gates, Jr (Ed). pp.223-261. Chicago: University of Chicago Press.
- Gilroy, Paul. 1987. "There ain't no black in the Union Jack": The cultural politics of race and nation. London: Hutchinson.
- _____. 1993. *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. London: Verso.
- Giraldo, Carlos Alberto. 1994. La salsa en Medellín: Sonidos del goce y el dolor urbanos. *El Colombiano*, Dominical, II de septiembre, pp.13-16.
- Giraldo, Juan Leonel. 1989. Antonio María Peñalosa: El hombre de "Te Olvidé". *Revista Diners* 228:84-85.
- Gladden, Kathleen. 1988. Women in industrial development: The case of Medellín, Colombia. *Journal of Popular Culture* 22 (1): 51-62.
- Goldberg, David. 1993. *Racist culture: Philosophy and the politics of meaning*. Oxford: Blackwell.
- Gómez, Laureano (1928) 1970. *Interrogantes sobre el progreso de Colombia*. Bogotá: Colección Populibro.
- Gómez, Nestor. 1988. Pedro Laza: El emperador de la música caliente. *El Diario del Caribe*, 8 de Abril, p. 8B.
- González Henríquez, Adolfo. 1985. Sociología de la música costeña. *Huellas* 14:49-56.
- _____. 1987. La música costeña en la obra de Fals Borda. *Anuario Científico* 6:57-92.
- _____. 1989a. Influencia de la música cubana en el Caribe colombiano. *Huellas* 25: 34-42.
- _____. 1989b. La música costeña en la tercera década del siglo XIX. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 26 (19): 3-12. También en: *Latin American Music Review* 9, no.2 (1988): 187-206.
- _____. 1989c. La rumba costeña en los años 20. *Revista Diner's* 228: 86-91.
- Graburn, Norman. 1995. Tourism, modernity and nostalgia. En: *The future of anthropology*, A. Ahmed and C. Shore (Eds), pp.158-178. London: Athlone.
- Graham, Richard, (Ed). 1990. *The idea of race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas Press.
- Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. (Eds) Londres: Lawrence and Wishart.
- Granados Rafael, 1949. *Historia de Colombia*. Medellín. Editorial Bedout.
- Gros, Christian. 1991. *Colombia indígena: Identidad cultural y cambio social*. Bogotá. CEREC.
- Guilbault, Jocelyne, con Gage Averill, Edouard Benoit, and Gregory Rabess. 1993. *Zouk: Word music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guilbault, Jocelyne, 1994. Créolite and the new cultural politics of difference in popular music of the French West Indies. *Black Music Research Journal* 14 (2): 161-178.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia. 1975. *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Gutiérrez Hinojosa, Tomás Darío. 1992. *Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Guy, Donna. 1991. *Sex and danger in Buenos Aires: Prostitution, family, and nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hale, Thomas A. 1978. Les écrits d' Aimé Césaire: Bibliographic commentée. *Etudes Françaises* 14, no.3-4 (special issue).

- Hall, Stuart. (1986)1996 a. Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity. En: *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*, David Morley y Kuan-Hsing Chen (Eds), pp.411-440. London: Routledge.
- _____. (1986) 1996b. The problem of ideology: Marxism without guarantees. En: *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*, David Morley and Kuan-Hsing Chen(Eds), pp.25-46 London: Routledge.
- _____. 1992. The question of cultural identity. En: *Modernity and its futures*, S. Hall, D. Held, y T. McGrew(Eds), pp.273-326. Cambridge: Polity.
- Hall, Stuart, David Held, y Tony McGrew. 1992. *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity.
- Hall, Stuart, y T. Jefferson, (Eds.) 1976. *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson.
- Hanson, Allan. 1989. The making of the Maori: Culture invention and its logic. *American Anthropologist* 91 (4): 890-902.
- _____. 1991. Reply to Langdon. Levine and Linnekin. *American Anthropologist* 93 (2): 449-450.
- Harvey, David. 1989. *The condition of postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The meaning of style*. London: Methuen.
- _____. 1987. *Cut 'n' mix: Culture, identity and Caribbean music*. London: Methuen.
- Helg, Aline. 1987. *Educación en Colombia, 1918-1957: Una historia social, económica y política*. Bogotá: CEREC.
- _____. 1989. Los intelectuales frente a la cuestión racial en el decenio de 1920: Colombia entre México y Argentina. *Estudios Sociales (FAES)* 4: 37-53.
- _____. 1995. *Our rightful share: The Afro-Cuban struggle for equality, 1886-1912*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Henao, Jesús María, and Gerardo Arrubla. 1967. *Historia de Colombia*. Bogotá: Voluntad.
- Hernton, Calvin. 1970. *Sex and racism*. London: Paladin.
- Hinestroza Llano, Alberto. s.f. *Remembranzas de una historia: Pacho Rada, vida de Francisco el Hombre*, Barranquilla: Gráficas Lucas.
- Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger. 1983. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Honour, Hugh. 1989. *The image of the black in Western art*. Vol. 4, *From the American Revolution to World War I*. Pt. 2, *Black models and white myths*. Houston: Fundacion Menil.
- Hooks, Bell. 1991. *Yearning: Race, gender and cultural politics*. London: Turnaround.
- Hurtado, Teodora. 1996. Las migraciones "norteñas" y el impacto sociocultural sobre la población urbana de Buenaventura. Tesis de Grado. Universidad del Valle, Cali.
- Iriarte, Alfredo, 1988. *Breve historia de Bogotá: Bogotá: Oveja Negra y Fundación Misión Colombia*.
- Jackson, Richard I. 1976. *The black image in Latin American literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- _____. 1979. *Black writers in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- _____. 1988. *Black literature and humanism in Latin America*. Athens: University of Georgia Press.
- Jiménez, Pat. 1986. "En aquel tiempo: eso que llamamos Carnaval". *Diario del Caribe*, 30 de enero-8 de febrero.
- Jones, Leroi (Amari Baraka) 1970. *Black music*. New York: William Morrow.
- Jordan, Winthrop. 1977. *White over black: American attitudes toward the Negro, 1550-1812*. New York: Norton.
- Kastos, Emiro. 1972. *Artículos escogidos*. Bogotá: Banco Popular.
- Keil, Charles. 1985. People's music comparatively: Style and stereotypes, class and hegemony. *Dialectical Anthropology* 10: 119-130.
- Keil, Charles, and Steven Feld. 1994. *Music grooves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Keith, M., and S. Pile, (Eds). 1993. *Place and the politics of identity*. London: Routledge.
- King, John. 1990. *Magical reels: A history of cinema in Latin America*. London: Verso.
- Kuper, Adam. 1988. *The invention of primitive society: The transformation of an illusion*. London: Routledge.
- Kuznesof, Elizabeth. 1989. A history of domestic service in Spanish America, 1492-1980. En: *Muchachas no more: Household workers in Latin America and the Caribbean*, Elsa Chaney and Mary García Castro (Eds.), pp.17-36. Philadelphia: Temple University Press.
- Largey, Michael. 1994. Composing a Haitian cultural identity: Haitian elites, African ancestry, and musical discourse. *Black Music Research Journal* 14 (2): 99-117.
- Larkey, Edward. 1992. Austropop: Popular music and national identity in Austria. *Popular Music* 11 (2): 151-185.

- Lash, Scott, and John Urry. 1993. *Economies of signs and spaces*. London: Sage.
- Leppert, Richard. 1993. *The sight of sound: Music, representation and the history of the body*. Berkeley: University of California Press.
- Levine, Lawrence. 1977. *Black culture and black consciousness: Afro-American folk thought from slavery to freedom*. New York: Oxford University Press.
- Lewis, Marvin A. 1987. *Treading the ebony path: Ideology and violence in contemporary Afro-Colombian prose fiction*. Columbia: University of Missouri Press.
- Linnekin, Joyce, and Richard Handler. 1984. Tradition, genuine or spurious. *Journal of American Folklore* 97 (385): 273-290.
- List, George. 1980. Colombia: Folk music. En: *New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie (Ed), 4: 570-581. Londres: Macmillan.
- _____. 1983. *Music and poetry in a Colombian village*. Bloomington: Indiana University Press. Hay traducción castellana: 1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Llerena Villalobos, Rito. 1985. *Memoria cultural en el vallenato*. Medellín: Centro de Investigaciones, Universidad de Antioquia.
- Londoño, Alberto. 1989. *Danzas colombianas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Londoño, María Eugenia. 1985. Introducción al vallenato como fenómeno musical. En: *Memoria cultural en el vallenato*, Rito Llerena (Ed), pp.125-134. Medellín: Centro de Investigaciones, Universidad de Antioquia.
- Londoño, Patricia. 1988. La vida diaria: Usos y costumbres. En: *Historia de Antioquia*, Jorge Orlando Melo (Ed), pp.307-342. Medellín: Suramericana de Seguros.
- Londoño, Patricia and Santiago Londoño. 1989. Vida diaria en las ciudades colombianas. En: *Nueva Historia de Colombia*, vol. 4, *Educación, ciencias, luchas de la mujer, vida diaria*, Alvaro Tirado Mejía (Ed), pp.313-397. Bogotá: Planeta.
- López de Mesa, Luis. (1934) 1970. *De cómo se ha formado la nación colombiana*. Medellín: Editorial Bedout.
- López de Rodríguez, Cecilia. s.f. *La costa atlántica. Algunos aspectos socioeconómicos*. Bogotá: Fedesarrollo.
- Lotero Botero, Amparo. 1989. El porro pelayero: De las gaitas y tambores a las bandas de viento. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 26 (19): 39-53.
- MacCormack, Carol, and Marilyn Strathern, (Eds) 1980. *Nature, culture and gender*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manuel, Peter. 1988. *Popular musics of the non-Western world: An introductory survey*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 1993. *Cassette culture: Popular music and technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 1994. Puerto Rican music and cultural identity: Creative appropriation of Cuban sources from danza to salsa. *Ethnomusicology* 38(2): 249-280.
- Manuel, Peter, con Kenneth Bilby y Michael Largey. 1995. *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- Marre, Jeremy, y Hannah Charlton. 1985. *Beats of the heart*. London: Pluto.
- Martin, Wendy. 1995. "Remembering the jungle": Josephine Baker and modernist parody. En: *Prehistories of the future: The primitivist project and the culture of modernism*, Elazar Barkan and Ronald Bush (Eds), pp. 310-325. Stanford: Stanford University Press.
- Martin-Barbero, Jesús, 1987a. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. 1978b. Tecnología y cultura: Una relación necesitada de historia. *Aportes* 23:73 - 80.
- Martínez, Luis. 1924. *Geografía de Colombia*. Bogotá.
- Martínez-Alier, Verena. 1974. *Marriage, colour and class in nineteenth century Cuba*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Massey, Doreen, and Pat Jess, (Eds). 1995. *A place in the world? Places, cultures and globalization*. Milton Keynes: Open University Press.
- McCaa, Robert. 1984. *Calidad, clase and marriage in colonial México: The case of Parral, 1788-90*. *Hispanic American Historical Review* 64 (3): 477-501.
- McClary, Susan, and Robert Walser. 1994. Theorizing the body in African American music. *Black Music Research Journal* 14 (1): 75-84.
- McClintock, Anne. 1993. Family feuds: Gender, nationalism and the family. *Feminist Review* 44:61-80.
- _____. 1995. *Imperial leather: Race, gender and sexuality in the colonial context*. London: Routledge.
- Medina, Alvaro. 1978. *Procesos de la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Meisel Roca, Adolfo. 1992. *Economía regional y pobreza: El caso del Caribe colombiano. 1950 - 1990*. Barranquilla: CERES, Universidad del Norte.
- _____. (Ed). 1994. *Historia económica y social del Caribe colombiano*. Bogotá: Ediciones Uninorte y Ecoe Ediciones.

- Meisel Roca, Adolfo, and Eduardo Posada Carbó. 1993. *Por qué se disipó el dinamismo industrial de Barranquilla y otros ensayos de historia económica de la Costa Caribe*. Barranquilla: Ediciones de la Gobernación del Atlántico.
- Mena Lozano, Úrsula, y Ana Rosa Herrera Campillo. 1994. *Políticas culturales en Colombia: Discursos estatales y prácticas institucionales*. Bogotá: Mena y Herrera Editoras.
- Merchant, Carolyn. 1983. *The death of nature: Women, ecology and the scientific revolution*. San Francisco: Harper and Row.
- Middleton, Richard. 1985. Popular music, class conflict and the music-historical field. En: *Popular music perspectives*, David Horn y Philip Tagg (Eds), pp. 24-46. Göteborg y Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- _____. 1990. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Miller, Daniel. 1995a. Consumption as the vanguard of history. En: *Acknowledging consumption: A review of studies*, Daniel Miller (Ed), pp. 1-57. Londres: Routledge.
- _____. ed. 1995b. *Worlds apart: Modernity through the prism of the local*. Londres: Routledge.
- Miñana Blasco, Carlos. 1997. Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo* 9: 7-II.
- Monsiváis, Carlos. 1997. *Mexican postcards*. Londres: Verso.
- Moore, Robin. 1997. *Nationalizing blackness: Afro-Cubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Morales Benítez, Otto. 1984. *Memorias del mestizaje*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Morales González, Verena. 1989. Descripción y análisis de la música popular y folclórica del Sinú como manifestación sociocultural. Tesis de Grado Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín.
- Mora Patiño, Orlando. 1989. *La música que es como la vida*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
- Moreno, Claudia Pilar. 1994. Mercado musical en Colombia: En marcha al ritmo del compact-disc. *Publicidad y Mercadeo* 15 (162): 42-51.
- Mouffe, Chantal. 1979. Hegemony and ideology in Gramsci. En: *Gramsci and Marxist theory*, Chantal Mouffe (Ed), pp. 168-204. London: Routledge and Kegan Paul.
- Múnera Gutiérrez, Luis Fernando. 1992. *La radio y la televisión en Colombia: 63 años de historia*. Bogotá: Apra Editores.
- Muñoz Vélez, Enrique Luis. 1995. Los nostálgicos años veinte. *El Universal*, 29 de enero, p. 4D.

- Nade, Peter. *Gente negra, nación mestiza; las dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Siglo del Hombre. Editores, Ediciones Uniandes, 1997.
- Nairn, Tom. 1977. *The break-up of Britain*. London: New Left Books.
- _____. 1988. *The enchanted glass: Britain and its monarchy*. London: Hutchinson.
- Navia, José. 1993. José Barros se las sabe todas. *El Tiempo*, 28 de febrero, p. 9^a.
- Nederveen Pieterse, Jan. 1992. *White on black: Images of Africa and blacks in Western popular culture*. New Haven: Yale University Press.
- Nettleford, Rex. 1970. *Mirror, mirror: Identity, race and protest in Jamaica*. Kingston: William Collins and Sangster (Jamaica).
- Nicholls, David. 1979. *From Dessalines to Duvalier: Race, colour and national independence in Haiti*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1985. *Haiti in Caribbean context: Ethnicity, economy and revolt*. London: Macmillan; Oxford: St. Antony's College.
- Nichols, Theodore E. 1954. The rise of Barranquilla. *Hispanic American Historical Review* 34 (2): 158-174. Hay traducción castellana: 1988. El surgimiento de Barranquilla. En: *El Caribe colombiano: Selección de textos históricos*. Gustavo Bell Lemus (Ed). Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Noguera Laborde, Rodrigo. 1950. *Constitución de la República de Colombia y sus antecedentes desde 1885*. 2 vols. Bogotá: Pontificia Universidad Católica Javeriana.
- Obeso, Candelario. (1877) 1977. *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Fondo de Publicaciones de la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas.
- Ocampo López, Javier. 1988. *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: El Ancora Editores.
- Ochoa, Ana María. 1997. Tradición, género y nación en el bambuco. *A Contratiempo* 9:34-44.
- O Drasil. (1893) 1994. *Viaje de O Drasil de Bogotá a Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Gobernación del Atlántico.
- Omi, Michael, y Howard Winant. 1986. *Racial formation in the USA from the 1960s to the 1980s*. Nueva York: Routledge.
- Orozco, Martín, y Rafael Soto. 1993. *Carnaval: Mito y tradición*. Barranquilla: Editorial Antillas y Publicaciones Cultura Caribe.
- Ortega, Lorenzo. 1945. Sobre la música nacional. *La Prensa*, 3 de febrero, p. 10.

- Ortiz, Fernando. (1950) 1965. *La africana de la música folklórica cubana*. La Habana: Editorial Universitaria.
- Ortiz Mesa, Luis Javier. 1996. Viajeros y forasteros: Vida cotidiana en Medellín, siglos XIX-XX. En: *Historia de Medellín*. Medellín: Suramericana de Seguros.
- Pacini Hernández, Deborah. 1989. Social identity and class in bachata, an emerging Dominican popular music. *Latin American Music Review* 10 (1): 69-91
- _____. 1991. *La lucha sonora: Dominican popular music in the post-Trujillo era*. *Latin American Music Review* 12 (2): 105-123
- _____. 1992a. Bachata: From the margins to the mainstream. *Popular Music* 11 (3): 359-364.
- _____. 1992b. Reseña de Cumbia, cumbia; *Tropicalísimo*, por Peregoyo y su Combo Vacano; *Rebelión*, por Joe Arroyo; *Cantando!* Por Diomedes Díaz y Colacho Mendoza; y *Vallenato Dynamos*, por los Hermanos Meriño. *Ethnomusicology* 36 (2): 288-296
- _____. 1993. The picó phenomenon in Cartagena, Colombia. *América Negra* 6:69-115
- _____. 1995. *Bachata: A social history of a Dominican popular music*. Philadelphia: Temple University Press.
- Paige, E. 1969. The jukebox story. *Billboard*, 27 de diciembre, pp. 84-90.
- Palacio, Marco. 1986. La fragmentación regional de las clases dominantes en Colombia: Una perspectiva histórica. En: *Estado y clases sociales en Colombia*. Bogotá: Procultura.
- Pardo Tovar, Andrés. 1966. *La cultura musical en Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner.
- Pareja, Reynaldo. 1984. *La Historia de la radio en Colombia, 1929-1980*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social.
- Park, James William. 1985. *Rafael Núñez and the politics of Colombian regionalism, 1863-1886*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Parker, Andrew, et al. 1992. *Nationalisms and sexualities*. London: Routledge.
- Partridge, William. 1974. *Exchange relations in a North Colombian coastal community*. Ann Arbor: University Microfilms.
- Payne, Alexander. 1986. Crecimiento y cambio social en Medellín. *Estudios Sociales*, vol. 1
- Pearce, Jenny. 1990. *Colombia: Inside the labyrinth*. London: Latin American Bureau. Hay traducción castellana: 1990. *Colombia dentro del laberinto*. Santa Fé de Bogotá: Altamira.
- Peiss, Kathy. 1984. "Charity girls" and city pleasures: Historical notes on working class sexuality, 1880 - 1920. En: *Desire: The politics of sexuality*, Ann Snitow, Christine Stansell, y Sharon Thompson (Eds), pp. 127-139. Londres: Virago.
- Peña, Manuel. 1985. From rancharo to jaitón: Ethnicity and class in Texas-Mexican music (two styles in the form of a pair). *Ethnomusicology* 29 (1): 29-55.
- Peñaloza, Antonio María. 1989. La música en el Carnaval de Barranquilla. En: *Memorias de los foros del Carnaval*, Adolfo González Henríquez y Deyana Acosta - Madiedo (Eds). Barranquilla: Cámara de Comercio.
- Peñas Galindo, David. 1988. *Las bogas de Mompox: Historia del zambaje*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Peralta, Victoria. 1995. *El ritmo lúdico y los placeres en Bogotá*. Bogotá: Planeta.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. 1963. *La historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC.
- Pérez Arbelaez, Enrique. 1945. Literatura popular del Magdalena. *Revista de América* 2 (6): 379-384; 4 (12): 360-367
- _____. 1952. La cuna del porro. *Revista de Folclor* 1 (1): 18-98. También publicado como *La cuna del porro* (Bogotá: Ed. Antares, 1953).
- Pérez Ramírez, Gustavo. 1961. *La iglesia en Colombia: Estructuras eclesiásticas*. Fribourg: FERES
- Peristiany, Jean G. 1965. *Honour and shame: The values of Mediterranean society*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Piñeres Royero, Fernando. 1991. Expansión económica e imagen de Barranquilla, 1935-45. *Ensayos de Economía* 2 (1): 37-55
- Placido, Barbara. 1999. Spirits of the nation: identity and legitimacy in the cults of María Lionza and Simón Bolívar. Tesis de doctorado., Universidad de Cambridge.
- Ponce Vega, Eugenio. 1994. Fue un conjunto "cachaco" el primero en ganar. *El Herald*, 6 de Noviembre, p. 6E
- Portaccio, José. 1995. *Colombia y su música*. Vol. 1, *Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y las islas de San Andrés y Providencia*. Vol. 2. *Canciones y fiestas de la región Andina* Vol. 3 *Canciones y fiestas llaneras*, Bogotá: José Portaccio.
- _____. 1997. *Carmen tierra mía: Lucho Bermúdez*. Bogotá: José Portaccio.
- Posada, Consuelo. 1986. *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Posada Carbo, Eduardo. 1982. Identidad y conflicto en la formación de la regionalidad, 1900-1930. *Huellas* 3 (7): 4-13
- _____. 1985. La Liga Costeña de 1919: Una expresión de poder regional. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 22 (3): 34-46.
- _____. 1986. Karl Parrish: Un empresario colombiano en los años veinte. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (8): 3-20.
- _____. 1987a. Iglesia y política en la Costa Atlántica. *Huellas* 19:5-8.
- _____. 1987b. *Invitación a la historia de Barranquilla*. Bogotá: CEREC y Cámara de Comercio de Barranquilla.
- _____. 1988. Estado, región y nación en la historia de la costa atlántica colombiana: Notas sobre la Alianza Regional de 1919. En: *El Caribe colombiano*, Gustavo Bell Lemus (Ed), pp. 49-67. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- _____. 1996. The Colombian Caribbean: A regional history, 1870-1950. Oxford: Oxford University Press. Hay traducción castellana: 1998. El Caribe Colombiano como una historia regional. (1870, 1950). Bogotá: Banco de la Republica.
- Posada Gutiérrez, Joaquín. 1920. *Ultimos días de la Gran Colombia y del Libertador*. Madrid: Editorial América.
- Prado Bellei, Sérgio Luiz. 1995. Brazilian culture in the frontier. *Bulletin of Latin American Research* 14 (1): 47-61
- Prescott, Laurence E. 1985a. *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- _____. 1985b. Jorge Artel frente a Nicolás Guillén: Dos poetas mulatos ante la poesía negra hispanoamericana. En: *Ensayos de literatura colombiana*, Raymond L. Williams (Ed), pp. 129-136. Bogotá: Plaza y Janes.
- Primer Foro de la Costa Atlántica. 1981. Autonomía y Desarrollo. Santa Marta. Mimeografiado.
- Puello Mejía, Carlos Daniel. 1992. Vallenato: Una historia menospreciada por la aristocracia. En: *Música tropical y salsa en Colombia*, Discos Fuentes (Ed), pp. 173-200. Medellín: Ediciones Fuentes.
- Puyo Vasco, Fabio. 1992. *Bogotá*. Madrid: Editorial MAPFRE.
- Quintero Rivera, Angel. 1996. The somatology of manners: Class, race and gerber in the history of dance etiquette in the Hispanic Caribbean. En: *Ethnicity in the Caribbean*, Gert Oostindie (Ed), pp. 152-181. Londres: MacMillan.
- Quiñones Pardo, Octavio. 1948. El alma popular: El porro. *Revista de América* 13 (37): 82-86
- Quiroz Otero, Ciro. 1982. *Vallenato: Hombre y canto*. Bogotá: Editorial Icaro.
- Ramón, Justo. 1948. *Significado de la obra colonial, independencia y república*. Bogotá: Librería Stella.
- _____. 1967. *Geografía de Colombia*. Bogotá: Librería Stella.
- Rasch Isla, Enrique, (Ed). 1928. *Directorio comercial pro-Barranquilla*. Barranquilla: Sociedad de Mejoras Públicas de Barranquilla.
- Reily, Suzel Ana. 1992. Música sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre. *Popular Music* 11 (3): 337-357.
- _____. 1994. Macunaima's music: national identity and ethnomusicological research in Brazil. En: *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*, Martin Stokes (Ed), pp. 71-96. Oxford: Berg.
- Restrepo, Luis Antonio. 1988. El pensamiento social e histórico. En: *La Historia de Antioquia*, Jorge Orlando Melo (Ed), pp. 373-382. Medellín: Suramericana de Seguros.
- Restrepo Duque, Hernán. 1971. *Lo que cuentan las canciones: Un cronicón musical*. Bogotá: Tercer Mundo.
- _____. 1986. *A mi cánteme un bambuco*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
- _____. 1988. Música popular. En: *Historia de Antioquia*, Jorge Orlando Melo (Ed), pp. 527-538. Medellín: Suramericana de Seguros.
- _____. 1991. *Las 100 mejores canciones colombianas y sus autores*. Bogotá: RCN and Sonolux.
- Rey Sinning, Edgar. 1992. *Joselito Carnaval*. Barranquilla: Eds. Costa Caribe.
- Rhodes, Colin. 1994. *Primitivism and modern art*. Londres: Thames and Hudson.
- Rico Salazar, Jaime. 1984. *Las canciones más bellas de Colombia*. Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales.
- Riedel, Johannes. 1986. The Ecuadorean pasillo: "Música popular", "música nacional" or "música folklórica"? *Latin American Music Review* 7 (1): 1-25
- Rivera Reyes, Honorio. 1994. Ethnic representation in Colombian textbooks. En: *The presented past: Heritage, museums and education*, Peter G. Stone and Brian L. Molyneaux (Ed), pp. 398-407. Londres: Routledge.
- Roberts, John Storm. 1979. *The Latin tinge: The impact of Latin American music on the United States*. Nueva York: Oxford University Press.
- Robertson, Roland. 1990. After nostalgia: Wilful nostalgia and the phases of globalization. En: *Theories of modernity and post-modernity*, Bryan Turner (Ed), pp. 45-61. Londres: Sage.
- Rodado Noriega, Carlos, s.f. *El alegato de la costa*. Poligrupo Comunicación.

- Rodríguez Calderón, Rodolfo. 1982. José Barros: Una vida con ritmo de cumbia. *El Espectador* 22 de mayo. P. 7B
- Rousseau, G.S., and Roy Porter, (Eds). 1990. *Exoticism in the Enlightenment*. Manchester: Manchester University Press.
- Rowe, William, and Vivian Schelling. 1991. *Memory and modernity: Popular culture in Latin America*. Londres: Verso.
- Ruiz Hernández, Álvaro. 1982. Por muchas razones hay que llamarlo el "Gran Pedro Laza". *Intermedio* (suplemento de Diario del Caribe), 10 de enero, p. 20
- _____. 1983. *Personajes y episodios de la canción popular*. Barranquilla: Luz Negra.
- Sadie, Stanley, (Ed). 1984. *New Grove dictionary of musical instruments*. Londres: Macmillan.
- Sahlins, Marshall. 1993. Goodbye to tristes tropes: Ethnography in the context of modern world history: *Journal of Modern History* 65:1-25
- Said, Edward. 1985. *Orientalism: Western concepts of the Orient*. Harmondsworth: Penguin.
- Salazar Giraldo, Noel. 1990. *Ayer y hoy en mis canciones*. Manizales: Andina.
- Sánchez, Enrique, Roque Roldán, y María Fernández. 1993. *Derechos e identidad: Los pueblos indígenas y negros en la constitución política de Colombia de 1991*. Bogotá: Coama y Disloque Editores.
- Sánchez, Gonzalo. 1992. The Violence: An interpretive synthesis. En: *Violence in Colombia: The contemporary crisis in historical perspective*, Charles Bergquist, Ricardo Peñaranda, and Gonzalo Sánchez (Eds), pp. 75-124. Wilmington, Del.: Scholarly Resources.
- Sánchez, Hernando. 1996. *Elementos de geografía general y de Colombia*. Medellín: Bedout.
- Sandroni, Paula. 1982. La proletarización de la mujer en Colombia después de 1945. En: *Debate sobre la mujer en América Latina y el Caribe*, vol. 1, *La realidad colombiana*, Magdalena de León (Ed), pp. 72-83. Bogotá: ACEP
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the political economy of passion*. Boulder: Westview.
- Schwarz, Roberto. 1992. *Misplaced ideas: Essays on Brazilian culture*. John Gledson (Ed). Londres: Verso.
- Schwegler, Armin. 1996. "Chi ma nkongo": Lengua y rito ancestrales en El Palenque de San Basilo (Colombia). 2 vols. Frankfurt: Ver vuert Verlag; Madrid: Iberoamericana.
- Seeger, Anthony. 1994. Whoever we are today, we can sing you a song about it. En: *Music and black ethnicity: The Caribbean and South América*, Gerard Béhague (Ed), pp. 1-16. New Brunswick, N.J.: Transaction.
- Segal, Daniel. 1991. "The European": Allegories of racial purity. *Anthropology Today* 7 (5): 7-9
- Segal, Daniel, and Richard Handler. 1992. How European is nationalism? *Social Analysis* 32: 1-15
- _____. 1993. Introduction: Nations, colonies and metropolises. *Social Analysis* 33 (special issue, *Nations, colonies and metropolises*, Daniel Segal and Richard Handler (Eds): 3-8
- Sepúlveda, Saturino. 1979. *La prostitución en Colombia: Una quiebra de estructuras sociales*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Sevcenko, Nicolau. 1995. Brazilian follies: the casting, broadcasting and consumption of images of Brazil on both sides of the continent, 1930-50. Ponencia presentada en la reunión Ways of working in Latin American Cultural Studies, King's College y The Institute of Latin American Studies, Universidad de Londres, 5-7 April.
- Shields, Rob. 1991. *Places on the margin: Alternative geographies of modernity*. London: Routledge.
- Shilling, Chris. 1993. *The body and social theory*. London: Sage.
- Sierra, Luz María. 1994. Un porro a la eternidad. *El Tiempo*, 24 de abril, p. 11A.
- Simón, Alissa. 1994. The Costeño hip movement: A conceptual framework for understanding sexuality in Afro-Colombian folkloric music and dance. Tesis de doctorado, Departamento de Etnomusicología. Universidad de California, Los Angeles.
- Singer, Robert a. 1983. Tradition and innovation in contemporary Latin music in New York city. *Latin American Music Review* 4(2): 183-202.
- Skidmore, Thomas. 1974. *Black into white: Race and nationality in Brazilian thought*. Nueva York: Oxford University Press.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural sounds: Micromusics of the West*. Hanover, N.H., y Londres: Wesleyan University Press and University Press of New England.
- Smart, Barry. 1990. Modernity, postmodernity and the present. En: *Theories of modernity and postmodernity*, Bryan S. Turner (Ed), pp. 14-30. London: Sage.
- Smith, Anthony D. 1986. *The ethnic origin of nations*. Oxford: Blackwell.
- Sojo, José Francisco. 1942. *El Club Barranquilla: Carnavales*. Barranquilla.

- Solano, Sergio Paolo, y Jorge Enrique Conde Calderón. 1993. *Elite empresarial y desarrollo industrial en Barranquilla, 1875-1990*. Barranquilla: Ediciones Uniatlántico.
- Sommer, Doris. 1991. *Foundational fictions: The national romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Spottswood, Richard K. 1990. *Ethnic music on record: A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942*. 7 vols. Vol 4, Spanish, Portuguese, Philippines and Basque. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Steiner, Claudia. 1994. Héroes y banano en el Golfo de Urabá: La construcción de una frontera conflictiva. En: *Territorios, regiones y sociedades*, Renán Silva (Ed), pp. 137-149. Bogotá: CEREC y Departamento de Ciencias Sociales, Universidad del Valle.
- Stepan, Nancy Leys. 1991. "The hour of eugenics": Race, gender and nation in Latin America. Ithaca: Cornell University Press.
- Stigberg, David K. 1978. Jarocho, tropical and "pop": Aspects of musical life in Veracruz, 1971-72. En: *Eight urban musical cultures*, Bruno Nettl (Ed), pp. 260-295. Urbana: University of Illinois Press.
- _____. 1985. Foreign currents during the 60s and 70s in Mexican popular music: Rock and roll, the romantic ballad and the cumbia. *Studies in Latin American Popular Culture* 4:170-187.
- Stocking, George. 1968. *Race, culture and evolution: Essays in the history of anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stokes, Martin, ed. 1994a. *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Oxford: Berg.
- _____. 1994b. Introduction: Ethnicity, identity and music. En: *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*, Martin Stokes (Ed), pp. 1-28. Oxford: Berg.
- Stroler, Anne. 1995. *Race and the education of desire: Foucault's "History of Sexuality" and the colonial order of things*. Durham: Duke University Press.
- Streicker, Joel. 1995. Policing boundaries: Race, class, and gender in Cartagena, Colombia. *American Ethnologist* 22 (1): 54-74.
- Stutzman, Ronald. 1981. El mestizaje: An all-inclusive ideology of exclusion. En: *Cultural transformations and ethnicity in modern Ecuador*, Norman E. Whitten (Ed), pp. 45-94. Urbana: University of Illinois Press.
- Tagg, Philip. 1989. "Black music", "Afro-American music" and "European music". *Popular Music* 8 (3): 285-298.
- Tagg, Philip, Dave Harker, and Matthew Kelly. 1995. *Music media chronology from Anglocentric perspective, version 4.2*. University of Liverpool. Mimeografiado.
- Taussig, Michael. 1987. *Shamanism, colonialism and the wild man: A study in terror and healing*. Chicago: University of Chicago Press. Hay traducción castellana: 2002 *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Bogotá: Norma.
- _____. 1992. *The nervous system*. New York: Routledge. Hay traducción castellana: 1995. *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa
- _____. 1993. *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. London: Routledge.
- _____. 1997. *The magic of the state*. London: Routledge.
- Téllez, Hernando. 1974. *50 años de radiodifusión en Colombia*. Medellín: Ed. Bedout.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club cultures*. Cambridge: Polity.
- Torgovnick, M. 1990. *Gone primitive: Savage intellects, modern lives*. Chicago: University of Chicago Press.
- Triana, Gloria, (Ed). 1990. *Aluna: Imagen y memoria de las Jornadas Regionales de Cultura Popular*. Bogotá: Presidencia de la República, Plan Nacional de Rehabilitación, Colcultura.
- Trujillo, Luis Fernando. 1988. *Estructura general de una cadena radial: Historia, legislación e información*. Bogotá: Ed. Epoca.
- Turino, Thomas. 1990. "Somos el Perú": Cumbia andina and the children of Andean migrants in Lima. *Studies in Latin American Popular Culture* 9:15-37
- _____. 1993. *Moving away from silence: Music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, Bryan S. 1990. Periodization and politics in the postmodern. En: *Theories of modernity and postmodernity*. Bryan S. Turner (Ed), pp. 1-13. London: Sage.
- Turner, Terence. 1994. Bodies and anti-bodies: Flesh and fetish in contemporary social theory. En: *Embodiment and experience: The existential ground of culture and the self*, T. Csordas (Ed), pp. 27-47. Cambridge: Cambridge University Press.
- Twinam, Ann. 1980. From Jew to Basque: Ethnic myths and Antioqueño entrepreneurship. *Journal of Inter-American Studies* 22: 81-107
- Ulin, Robert. 1995. Invention and representation as cultural capital: southwest French winegrowing history. *American Anthropologist* 97 (3): 519-527.

- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. 1991. Modernidad y música popular en América Latina. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* II (2.4): 51-69
- _____. 1992. *La salsa en Cali*. Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Universidad Nacional, (Ed). 1984. *El nacionalismo en el arte: Textos*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Urban, Greg, and Joel Sherzer, (Eds). 1991. *Nation-states and Indians in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- Urueta Carpio, Mike. 1994. *Historia de la radiodifusión en Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uniautónoma.
- Uribe Celis, Carlos. 1992. *La mentalidad del colombiano: Cultura y sociedad en el siglo XX*. Bogotá: Ediciones Alborada y Editorial Nueva América.
- Urry, John. 1990. *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. London: Sage.
- _____. 1995. *Consuming places*. London: Routledge.
- Urueta, José, and Eduardo Gutiérrez de Piñeres. 1912. *Cartagena y sus cercanías*. Cartagena: Tipografía Mogollón.
- Vaillant, Janet. 1990. *Black, French and African: A life of Léopold Sédar Senghor*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Valencia, Pedro Francisco. 1977. *Geografía general-física y de Colombia*. Bogotá: Ediciones Cultural.
- Vergara, José Manuel. 1981. *Alejo Durán*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Vergara y Velasco, Francisco. (1901) 1974. *Nueva geografía de Colombia*. 6 vols. Bogotá: Banco de la República.
- Vigarello, Georges. 1989. The upward training of the body from the age of chivalry to courtly civility. En: *Fragments for a history of the human body*. Pt. 2, Michel Feder et al. (Eds), pp. 148-199. Nueva York: Zone.
- Villegas, Jorge, y Hernando Grisales. 1976. *Crescencio Salcedo: Mi vida*. Medellín: Ediciones Hombre Nuevo.
- Viviescas, Fernando, 1983. Medellín: el centro de la ciudad y el ciudadano. *Revista de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia* 15: 46-56.
- Wade, Peter. 1993a. *Blackness and race mixture: The dynamics of racial identity in Colombia*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____. 1993b. "Race," nature and culture. *Man* 28 (1): 1-18
- _____. 1994a. Man the hunter: Gender and violence in music and drinking contexts in Colombia. En: *Sex and violence: Issues in representation and experience*, Peter Gow and Penelope Harvey (Eds), pp. 115-137. Londres: Routledge.
- _____. 1994b. Negros, indígenas e identidad nacional en Colombia. *Cuadernos de Historia Latinoamericana* 2 (numero especial, *Imaginar la Nación*, Francois-Xavier Guerra y Mónica Quijada[Eds]), pp. 257-288.
- _____. 1995. The cultural politics of blackness in Colombia. *American Ethnologist* 22 (2): 342-358
- _____. 1997. *Race and ethnicity in Latin America*. London: Pluto.
- _____. 1998. Blackness, music and national identity: Three moments in Colombian history. *Popular Music* 17 (1): 1-19.
- _____. 1999. Representations of blackness in Colombian popular music. En: *Representations of blackness and the performance of identities*, Jean M. Rahier (Ed), pp. 173-191. Westport: Greenwood.
- Wagner, Roy. 1981. *The invention of culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wallis Roger and Krister Malm. 1984. *Big sounds from small people: The music industry in small countries*. London: Constable.
- Washabaugh, William. 1998a. Fashioning masculinity in flamenco dance. En: *The passion of music and dance: Body, gender and sexuality*, William Washabaugh (Ed), pp. 39-50. Oxford: Berg.
- _____. 1998b. Introduction: Music, dance and the politics of passion. En: *The passion of music and dance: Body, gender and sexuality*, William Washabaugh (Ed), pp. 1-26. Oxford: Berg.
- _____. 1998c. *The passion of music and dance: Body, gender and sexuality*. Oxford: Berg.
- Waterman, Christopher Alan. 1990. *Jujú: A social history and ethnography of an African popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Waxer, Lise. 1997. Salsa, champeta, and rap: Black sounds and black identities in Afro-Colombia. Ponencia presentada en la reunion annual de la Society for Ethnomusicology, Pittsburgh.
- _____. 1998. *Cali pachanguero: A social history of salsa in a Colombian city*. Tesis de doctorado., University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Werner, R. 1873. La escuadra alemana en la Bahía de Sabaniilla. *Revista de Colombia*, 28 de noviembre, pp. 323-324
- Whitten, Norman. (1974) 1986. *Black frontiersmen: A South American case*. Prospect Heights: Waveland.
- _____. 1981. Introduction. En: *Cultural transformations and ethnicity in modern Ecuador*, Norman E. Whitten (Ed), pp. 1-44. Urbana: University of Illinois Press.

- _____. 1985. *Sicuanga Runa: The other side of development in Amazonian Ecuador*. Urbana: University of Illinois Press.
- Whitten, Norman, and Arlene Torres. 1998. General introduction: To forge the future in the fires of the past: An interpretive essay on racism, domination, resistance, and liberation. En: *Blackness in Latin America and the Caribbean: Social dynamics and cultural transformations*, Norman Whitten and Arlene Torres (Ed), 1:3-33. Bloomington: Indiana University Press.
- Wilk, Richard. 1995. Learning to be different in Belize: Global systems of common difference. En: *Worlds apart: Modernity through the prism of the local*, Daniel Miller (Ed), pp. 110-133. Londres: Routledge.
- Williams, Brackette. 1989. A class act: Anthropology and the race to nation across ethnic terrain. *Annual Review of Anthropology* 18:401-444.
- _____. 1991. *Stains on my name, war in my veins: Guyana and the politics of cultural struggle*. Durham: Duke University Press.
- Williams, Raymond. 1980. *Problems in materialism and culture*. London: Verso.
- William, Raymond L. 1985. *Ensayos de literatura colombiana*. Bogotá: Plaza y Janes.
- _____. 1991. *The Colombian novel, 1844-1987*. Austin: University of Texas Press.
- Wright, Winthrop. 1990. *Café con leche: Race, class and national image in Venezuela*. Austin: University of Texas Press.
- Yelvington, Kevin, (Ed). 1993. *Trinidad ethnicity*. Londres: Macmillan.
- Young, Robert. 1995. *Colonial desire: Hybridity in theory, culture and race*. Londres: Routledge.
- Yuval-Davis, Nira, and Floya Anthias, (Eds). 1989. *Woman-nation-state*. Nueva York: St. Martin's.
- Zambrano, Fabio. 1988. *Historia de Bogotá: Siglo xx*. Bogotá: Fundación Misión Colombia, Villegas Editores.
- _____. 1991. Región, nación e identidad cultural. En: *Imágenes y reflexiones de la cultura en Colombia: Regiones, ciudades y violencia*, Foro Nacional Para, Con, Por, Sobre, De Cultura (Ed), pp. 145-157. Bogotá: Colcultura.
- Zamudio, Daniel. (1936) 1961. El folklore musical en Colombia. *Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional* 20 (200-203): 3-13, 1-8, 1-8, 73-81.
- _____. 1978. El folklore musical en Colombia. *Textos sobre música y folklore*. Vol. 1, Colombia, Hjalmar De Grieff y David Feferbaum (Ed). Bogotá: Colcultura.
- Zapata Cuencar, Heriberto. 1962. *Compositores colombianos*. Medellín: Carpel.
- Zapata Olivella, Delia. 1962. La cumbia: Síntesis musical de la nación colombiana: Reseña histórica y coreográfica. *Revista Colombiana de Folclor* 3 (7): 189-204
- Zapata Olivella, Manuel. 1960-1962. Los pasos del folklore colombiano. *Boletín Cultural de la Biblioteca Luis Angel Arango* 3 (8), 4 (3,4,7,8), 5 (1,5,11).

ÍNDICE

- Abello Banfi, Jaime, 284
- Academia Nacional de Música, 42
- Acordeón (música de): costeño
vallenato, 9, 82-85, 227
creciente popularidad de, 230
juglares tocando, 108, 116
grabaciones de, 125, 228
Ver también Vallenato
- Acosta, Rafael, 193, 195
- Aicardi, Rodolfo, 216, 221
- "Alicia Adorada", 232
- América Latina: nacionalismo
Musical, 9, 10
nacionalismo Musical de
comienzos del siglo XX, 10
el nacionalismo relacionado con
la ideología del mestizaje, 11
procesos de transformación y
apropiación en, 9
identidades raciales en, 19
- Anderson, Benedict, 4, 34, 185
- Añez, Jorge, 67, 68
- Angulo, Moisés, 280
- Antioqueños: élites, 141-142
en la industria fonográfica, 197,
198
como tipos regionales, 48
- Arango, Álvaro, 212
- Araujonoguera, Consuelo, 229
- Archila Neira, Mauricio, 89, 142
- Arcos, Pilar, 123
- Ardila Lulle grupo, 278
- Argain, Lucho (Lucho Pérez
Cedron), 222
- Argentina: cumbia en, 225
tango en, 23-24
- Argentina (música): en Bogotá y
Medellín (1920, 1930), 143
penetración en la Costa, 132, 133
- Arias Edmundo, 202, 203
- Ariza, Enrique, 160
- Armani, Edmundo, 126, 156
- Arroyo, Alfredo, 243
- Arroyo, Joe, 281
- Artel, Jorge, 60, 171, 177
- Atlantic (compañía disquera), 124
- Austerlitz, Paul, 183
- "Ave Pa Ve", 203

- Averill, Gage, 8
- Bambuco: bambuco fiestero, 153
 bambuco yucateco, 67
 como música nacional colombiana, 68
 naturaleza criolla de, 68
 como música folclórica, 69
 letras de, 68
 en discurso de identidad nacional, 65, 68
 orígenes y criollización de, 68
 popularización de, 65, 68
- Banda de la Policía, Barranquilla, 109
- Banda Española, 66
- Bandas: Jaz Band Atlántico, 104
 Jazz Band Barranquilla, 104
 Jazz Band Colombia, 104
 bandas locales en Barranquilla (1920-1940), 104, 116
 tocando música costeña (1950-1960), 188, 190
 popularidad de cobres, 64
 Ver también Bandas de Viento
- Barranquilla: programación de radio AM y FM (1990), 274
 Carnaval, 60, 86, 87, 133
 cambios (1930), 141
 teatros para cine, 101
 diferencias de clase, 89
 segregación de clases por la élite, 89, 90
 estructura de clases, 89
 primeras emisoras, 119, 120
 clubes sociales elitistas, 89
 Grupo de Barranquilla, 178
 población inmigrante, 59, 88
 líder en sonidos musicales, 59
- vínculo con la modernidad, 59, 60
 rescate de la música costeña vieja, 281, 282
 papel en la historia económica colombiana, 54, 58
 en los clubes sociales, 90, 93
- Barros, José, 125, 158, 280
- Bastide, Roger, 25
- Behague, Gerard, 21
- Bell, Daniel, 182
- Bell Lemus, Gustavo, 62, 285
- Bermúdez, Egberto, 74, 84
- Bermúdez, Lucho, 126, 130, 134
- Betancur, Belisario, 51, 199, 201
- Betancur Álvarez, Fabio, 151
- Bhabha, Homi, 5, 6, 7
- Biava, Pedro, 56, 107, 110
- Blanco Solís, Miguel Ángel, 120
- "Bochica", 158
- Bogotá: programación de radio AM y FM (1990), 274
 élite antioqueña en, 141
 comienzos de música costeña (1950), 153
 cambios, 140, 141
 teatros para cine, 101
 antes de la música costeña, 140
 músicos costeños en, 155
 costeños en, 245
 élite de, 141
 introducción de música vallenata, 160
 música y baile (1920, 1930), 144
 percepción de costeños en, 242
 racismo experimentado por costeños en, 246
 emisoras, 119
- industria fonográfica (1930), 195
 papel en historia económica colombiana, 56, 57
- Bogotazo, 153
- Bolaños, Chico, 83
- "Borracheza", 130
- Botero, Antonio, 193
- Botero, Lazaro, 193
- Botero, Tomas, 149
- Bovea, Julio, 117, 119, 123
- Bovea y Sus Vallenatos, 117, 130
- Briceño, Alcides, 67, 68
- Brisson, Jorge, 140
- Bruges Carmona, Antonio, 170
- Brunswick, compañía disquera, Barranquilla, 98
- Buenaventura: nuevos estilos musicales en, 58
 papel en historia económica colombiana, 56, 57
- Builes, Miguel Ángel, 170
- Buitrago, Gabriel, 123
- Buitrago, Guillermo, 117, 125
- Bullerengue, 80
- Burgos, María Angelica, 243
- Bushnell, David, 42
- Caballero Calderón, Eduardo, 46
- Cabell, René, 145
- Café Moreno, 280
- Caicedo, Andrés, 218, 219
- Caicedo, Estefanía, 281
- "Calentándose Va", 128
- Cali: comienzos de música costeña (1950), 153, 154
 población negra, 10
 papel en historia económica colombiana, 57
- Calor (album), 287
- Camacho Carreño, José, 171
- Camacho y Cano, Angel María, 105
- Campo Miranda, Rafael, 93, 123
- Cano, Ana María, 217
- "Canoita" (bambuco), 66
- "Canta el Corazón", 215
- Capo, Bobby, 126
- Capriles, Renato, 204
- "Capullo y Sorullo", 222
- Cardona, Otoniel, 195
- Caribe región costera:
 comercialización de la música en, 34
 identidad costeña, 57, 64
 niveles de pobreza y analfabetismo, 57
 música y baile de, 27, 31
 proyecto de rescate de lo nuestro, 39
 composición racial, 53, 54
 población racialmente mezclada, 44
 Ver también la Costa
- Carnaval, Barranquilla, 60, 86
- Carranza, Eduardo, 171
- Carrasquilla, Tomás, 141
- Carreño, Manuel Antonio, 49
- Cartagena: concurso anual de belleza, 60
 primeras emisoras, 120
 Festival de Música del Caribe (1982), 276
 como líder en sonidos musicales, 58
 emisoras en, 120
 industria fonográfica en, 123
 papel en historia económica colombiana, 54, 55

- Castaño, Dominga, 258
 Castro, Cesar,
 Castro, Henry, 162
 Ceballos, Elvira, 263
 "Celia", 215
 Cepeda Samudio, Álvaro, 179
 Cervantes, Chico, 207, 208
 Chacuto, Felix, 218
 Champeta, o terapia, 275, 276
 Chandé, 80
 Chase, Gilbert, 131
 Chile, 225
 Choperena, Wilson, 205
 Chucu-chucu, 189, 203
 "Chule vende chica", 208
 Ciénaga, 109, 117, 120
 Cine: influencia en Colombia (1920-1940), 95
 Clásicos de la provincia, 278
 Clase: imágenes en música costeña, segregación en Bogotá y Medellín, 142 Ver también Clase élite, clase baja, clase media
 Clavijo, Jaime, 245
 Clubes nocturnos, Bogotá y Medellín, 142, 143
 Codiscos compañía disquera, 195
 Collazos, Eduardo, 69
 Colombia: crecimiento económico (1940-1950), 181, 182 crecimiento económico (1950-1960), 192 pueblos indígenas de la región amazónica, 53 como nación multicultural, 289 consumo musical, 275 música del interior andino, 67, 69 tropicalización de, 15, 39 Ver también Barranquilla, Bogotá, Cali, región costera del Caribe, Cartagena, Medellín
 Colombiano de Cultura Instituto (Colcultura), 52, 53
 Colorado, Jairo, 245
 Columbia compañía disquera, Barranquilla, 98
 Comercialización: de la música de la Costa Caribe, 34, 39 de los medios colombianos, 38
 "Compai Diodoro", 129
 Compañía de Radiodifusión, 122
 Conjuntos de gaitas, 76, 77
 Constitución: centralista (1886), 42 nueva colombiana (1991), 288
 Coronel, Juan Carlos, 281, 286
 "Cosita Linda", 201
 Costa Azul, 244
 Cultura costeña, 58, 60 defendida por intelectuales costeños, 176, 177 como centro del Grupo de Barranquilla, 177, 178 potencial de negritud, 178
 Costeños estilos de baile, 262
 Costeña Liga, 61, 62
 Costeña música: ausencia en Bogotá y Medellín (antes de 1950), 146, 151 ambivalencia de, 182, 184 asociada con diversión, buenos tiempos y sexualidad, 153 cambios (1950-1980), 199 cambios en producción y consumo, 131, 139 cambios (1960-1970), 188, 193 chucu-chucu como nombre para, 189 ritmo clásico, 206, 207 en el interior colombiano (1950), 153 compuesta por Lucho Bermúdez, 112 contrarreacciones en el interior colombiano, 170 grabaciones iniciales de, 123 edad de oro (1950-1960), 188 impacto en secres elitistas, 96 influencia de la radio en la popularidad de, 119 internacionalización de la cumbia, 222, 225 reconocimiento internacional de, 190 modernizada, 215-220 disponibilidad nacional (1990) ruidosa, 239-241 orígenes, 73-84 de Orquesta A Número Uno, 105 popularidad en el interior de Colombia, 262 popularidad del porro, 74 la raspa como nombre de, 189 reacción en el interior colombiano, 164 grabaciones, 96-98 rescate de lo viejo, 277-282 papel de la radio en popularidad de, 119, 123 rumba criolla, 153-155 salsa como competencia, 190 la conexión venezolana, 204-205 Ver también Cumbia: Porro
 Costeños músicos: en el interior colombiano, 155-156
 Costeños: defensa de su música, 173 pautas familiares en la sociedad, 261, 262 migración a Bogotá y Medellín, 263 rasgos de personalidad, 245 apariencia física, 263 como tipos regionales, 48 opiniones de personas en Bogotá, 240-245 opiniones de personas en Medellín, 245-248
 Costeños, 48
 Criollos, 48
 Cristancho, Francisco, 158
 Cruz, Bobby, 218
 Cuadrado, Egidio, 278
 "Cuatro Preguntas" (bambuco), 65
 Cubana música: en Bogotá y Medellín (1920-1930), 145 grabaciones iniciales, 145 penetración en la Costa, 132
 Cuervo, Luis Angel, 65
 Cugat, Xavier, 101
 Cultura: desarrollo en Colombia de Musical (1930), 42, 43 imágenes de la Costa ligadas al Caribe, 60 política de promoción, 49-52 reconocimiento de diversidad cultural, 52, 53 Ver también cultura costeña.
 Cultura, colombiana: contemporánea, 16 desarrollo en educación sistema nacional de, 46-48

- política gubernamental relacionada con, 49-60
culturas regionales como parte de, 52-53
- Cumbia: como danza de cortejo, 82
identificación con Colombia, 224
internacionalización de, 222
música e instrumentos para, 314
música para "La Pollera Colorá", 316-318
mitología de, 81-82
nombre popular para música costeña, 189, 190
referido como música gallega, 189
respuesta de parte del interior colombiano, 172
baile tradicional, 261
arreglo Musical típico, 80, 81
"Cumbia del Caribe", 203
Currulao, 73, 77, 80, 169
- "Dame Tu Mujer, José", 129
- Danza: esfuerzo corporal, 31
danza, 63, 65
estilos en Colombia rural y urbana del siglo XIX, 63, 65
- de Andrade, Mario, 9
de Betancur, Teresa, 149,
de Briceño, Stella, 240, 241
de Coronel, Mercedes, 137
de Grandy, Miguel, 123
de la Espriella, Alfredo, 115
de la Paz Montes, José, 77
Delgado, Cecilia, 258
Derechos: para las minorías indígenas, 290
- bajo la nueva Constitución colombiana, 290
- de Lima, Emirto, 120
del Vecchio, Pascual, 160
de Marquez, Ligia, 147, 148
d' Espagnat, Pierre, 140
Diáspora, Atlántico negro, 19
Díaz, Diomedes, 232
Díaz, Leandro, 83
Díaz, Matilde, 126, 139, 160, 245
Díez Montoya, Alfredo, 195
Discos Curro, 125, 196
Discos Fuentes, 56, 159, 196
Discos Tropical, 56, 159, 228
Discos Vergara, 160, 195
Discos Victoria, 195
Disquera Antioqueña (compañía disquera), 195
Diversidad: de cultura ligada a la integración nacional, 52, 53
efectos de, 36
ligada a la jerarquía, 48, 49
política cultural, 52
como tema de la cultura nacional colombiana, 48
en los escritos de López y Gómez, 46, 47
- Dolores, Zarante José, 77
Dominicana (República), 7, 8
Durán, Alejandro, 83, 116
Durán, Gustavo, 131
- Ecos de la Montaña, 122
- Educación (sistema): en la formación de la cultura nacional colombiana, 47
oportunidades en la Costa, 95
"El Africano", 259
- El Binomio de Oro, 232, 235
El Carmen de Bolívar, 74, 108
"El Gallo Tuerto", 158
"El General Rojas", 228
Eliécer Gaitán, Jorge, 151, 192
Élite, Barranquilla, 89, 92, 181
Élite, Bogotá, 140
Élite, la Costa, 115
Élite, Medellín, 140
El Negrito Figurin. Ver Medina Sócrates
El Negrito Jack, 162
El Negrito Jackie, 108
"El Payaso", 215
"El Pollo Pelongo", 130
"El Testamento", 320
Emisora Atlántico, 120
Emisora Atlántico Jazz Band, 110
Emisora Claridad, 160
Emisora Nueva Granada, 120, 158
Emisoras Nuevo Mundo, 196
Emisoras Unidas, 122
Emisora Variedades, 121
"Es Algo Que Tiene Gracia", 153
Escalona, Rafael, 83, 86, 130
Escobar, Alberto, 66, 67
Estrada, Julio "Fruko", 151
Estrellas del Caribe, 144-145
Estudiantina Añez, 67
Estudiantina Murillo, 66
"Etnia", 270
Eva (sello disquero), 124
- Fals Borda, Orlando, 74
Fandango, 77
Ferro, Jesús, 284
"Fiesta de Negritos", 319
Forero, Esthercita, 123, 137
- Fortich, Gustavo, 79, 154
Fortich Díaz, William, 78, 299
Fortou, Emilio, 56, 123, 187
Frometa, José María "Billo", 203
Fuenmayor, Alfonso, 179
Fuenmayor, José Felix, 179
Fuentes, Antonio, 56, 124, 187
Fuentes, José María "Curro", 125
Fuentes, Wilson, 251
- Gabriel, Peter, 78
Gabriel Romero y su Orquesta, 222
Gaita, 77, 125
Gaitán, Jorge Eliécer, 60, 151
Galán, Armando, 201
Galán Francisco "Pacho", 114, 125
giras internacionales, 222
inventa merecumbé, 200, 202
papel en difusión de música costeña, 202, 203
- Galván Paternina, Diógenes, 76
Garavito, Milciades, 152
García Márquez, Gabriel, 60, 170
Gardel, Carlos, 150
Garrido, Rufo, 205, 207
Garzón, Darío, 69
Gaviria, César, 200
Gellner, Ernest, 4
Gender: jerarquía en Barranquilla, 93
desigualdad en Colombia, 262
relacion con el nacionalismo, 23
- Gers, José, 166
Gilard, Jacques, 84, 86, 170
Gilroy, Paul, 24
Glottman, Jaime, 158
Gómez, Laureano, 45
Gómez, Manuel, 162

- Gómez, Salvador, 253
- Gómez, Simón, 104
- González, Adolfo, 284
- González, Alberto, 116
- Goubert, María Eugenia, 243
- Grabaciones de música de acordeón, 116
- de Camacho y Cano, 105
- de música colombiana (fines 1920-1950), 116
- de música costeña en el interior colombiano, 137
- por Guillermo Buitrago, 117
- de José Peñaranda, 118
- ventas de discos en Barranquilla (1920-1940), 114, 120
- del Trío Los Romanceros, 116
- del Trío Nacional, 126
- Gramófono: en cafés y bares, 100
- Panatrope, 98
- ventas en Barranquilla (1920-1940), 98
- Granados Arjona, Miguel, 254
- "Grito Vagabundo", 129
- Grupo de Barranquilla, 179
- Grupos, musicales: bandas tocando música costeña (1950-1960) tocando y cantando música costeña vieja, 116
- tocando música costeña modernizada, 214
- Grupo Niche, 282
- Grupo Victoria, 105
- Guabinas, 67
- Guarachas: de Anibal Velásquez, 213
- Guarnizo, Pedro, 245
- Guerra, José del Carmen "Cheito", 114
- Guerrero, Cipriano, 123
- Guilbault, Jocelyn, 31
- Gutiérrez, Alfredo, 207, 232
- Gutiérrez, Gustavo, 84
- Gutiérrez Piñeres, Virginia, 77
- Guzmán, Roberto, 79
- Hall, Stuart, 13
- "Hambre del Liceo", 129
- Handler, Richard, 4
- Hegemonía: concepto de transformista (Williams), 13
- la noción de Gramsci de, 12
- valores hegemónicos, 135
- transformista, 236
- Hernández, Rafael, 105
- Herrera, Eliseo, 207
- Heterogeneidad: en la escritura de Caballero Calderón, 46
- expresada en los textos escolares, 46, 47
- en la identidad nacional, 4
- retención de, 300
- Hollopeter, Samuel, 56
- Homogeneidad: expresada en textos escolares, 46, 47
- carencias en el nacionalismo colombiano, 296
- en la identidad nacional, 4, 22
- tensión entre heterogeneidad y, 186, 188
- Identidad de clase: en Barranquilla, 90
- en Bogotá, 140
- en la Costa, 89
- en Medellín, 140
- Identidad, costeña, 56, 60
- Identidad, nacional: en negritud, 8
- ligada a la identidad racial en Colombia, 21, 24
- en política cultural, 1, 49
- heterogeneidad y homogeneidad, 21, 24
- ligada a la identidad racial y al nacionalismo, 22, 25
- mestizaje en América Latina, 20
- la música en el discurso, 68
- relacionado con, 1, 3, 46
- relacionada con la cultura nacional, 2, 48, 50
- representaciones de lo blanco, 43
- transformación en Colombia, 4
- Identidad, racial: ambigüedad del costeño, 245
- en Colombia, 20, 38
- de músicos costeños en el interior colombiano, 161
- como procesos de género de la Costa, 57, 62
- ligada al nacionalismo y a la identidad nacional, 21
- relación entre sexualidad y, 25
- pauta espacial en Colombia, 40
- como proceso transnacional, 22
- Ideologías, hegemónica, 14, 15
- Inmoralidad: percepción de música costeña, 104
- Indígenas, 53
- Indios, 54
- Industria fonográfica: antioqueña
- despliegue de sexualidad femenina, 142
- crecimiento de (1950), 143
- en Medellín, 142, 145
- discos disponibles (1930), 143
- papel en la popularidad de la música costeña, 144
- Instrumentos: para la música y el baile de cumbia, 80, 82
- en Orquesta Nuevo Horizonte, 86
- para el paseo vallenato, 314
- para el porro, 76
- para la rumba criolla, 153
- usados en la música costeña modernizada, 214, 215
- para el vallenato, 82, 85
- Integración nacional: diversidad de culturas ligadas a, 52, 54
- Iriarte, Alfredo, 139
- Jardín Aguila, 122
- Jazz Band Atlántico, 104
- Jazz Band Barranquilla, 104
- Jazz Band Colombia, 104
- Julio Torres y sus Alegres Vallenatos, 160
- "La Araña Picua", 129
- La Billo's Caracas Boys, 203
- "La Colegiala", 216
- La Costa: cambios en producción y consumo Musical (1920-1950)
- defensa de la región, 176
- durante La Violencia, 181
- el pico como institución en, 251
- popularidad de la champeta o terapia, 275
- ciudades portuarias de Cartagena, Santa Marta y Barranquilla, 54, 56
- pueblo de Aracataca, 108
- pueblo de Ciénaga, 110

- pueblo de El Banco, 158
 pueblo de El Carmen de Bolívar, 74,76
 pueblo de Fundación, 108
 pueblo del Palenque de San Basilio, 161
 pueblo de Plato, 108
 pueblo de San Pelayo, 75
 pueblo de Soledad, 109
 pueblo de Valledupar, 83
 tradición en identidad de, 58
 verificación tradición en, 82
 pueblo de Patillal, 83
 La Cumbia Soledaña, 277
 "La Fiesta de San Roque", 128
 "La Hija de Mi Comadre", 129
 "La Momposina", 286
 "La Múcura", 126
 "La Piña Madura", 129
 "La Piragua", 158
 "La Pollera Colorá", 206
 "La Pringamoza", 123
 "Las Cosas de la Vida", 202
 Las Hermanas Díaz, 155
 "Las Mujeres A Mi No Me Quieren", 129
 La Sonora Cordobesa, 207
 La Sonora Dinamita, 221
 La Sonora Matancera, 204
 "Las Tapas", 259
 Lastra, Julio, 110
 "La Subienda", 222
 Laure, Mike, 223
 "La Vaca Vieja", 128
 La Violencia, 61,151,181
 Laza Pedro, 205,221
 Lecuona, Ernesto, 113
 Lemaitre, Daniel, 112
 Lira Antioqueña, 68
 Lira Colombiana, 67
 Lleras Restrepo, 228
 Londoño, Patricia, 264
 Londoño, Santiago, 264
 Londoño Cárdenas, Fabio, 168
 López, Fernando, 232
 López de Mesa, Luis, 44
 López Michelsen, Alfonso, 228,229
 López Pumarejo, Alfonso, 43,228
 Los Black Stars, 215,217
 Los Bobby Soxers, 215
 Los Bukis, 224
 "Los Camarones", 106,161
 Los Caporales del Magdalena, 212
 Los Corraleros de Majagual, 222
 Los Dardos, 213
 Los Golden Boys, 215
 Los Graduados, 216,217
 Los Hermanos López, 231
 Los Hermanos Zuleta, 231
 Los Hispanos, 215,216
 "Los Lunares" (vals), 65
 Los Magdalenos, 228
 Los Melódicos, 204
 "Los Novios", 211
 Los Nueve de Colombia, 224
 Los Piratas de F. Maya, 98
 Los Teen Agers, 215
 Los Trovadores de Barú, 119
 Los Vallenatos del Magdalena, 213
 Lucho Rodríguez y su Orquesta, 200
 Lyra (discos), 193
 "¿Mamá, que será lo que quiere el negro?", 259
 Manuel, Peter, 10,35
 Mapalé, 80,161,245
 "Marbella", 112, 130
 "María Varilla", 76
 Marin, Adolfo, 67
 Martín, Wendy, 26
 Martín-Barbero, Jesús, 35
 Martínez, Irene, 281
 Martínez, Luis, 116,119,125
 Martínez, Moisés, 253
 Meca, Josefina, 145
 Medellín: programación radial AM y FM, 274
 comienzos de la música costeña (1950), 153
 como capital de la música costeña, 188,190
 como centro de la industria fonográfica, 193
 cambios (1930), 140
 en la historia económica colombiana, 56,57
 antes de la música costeña, 140
 músicos costeños (1950), 155
 costeños en, 245
 escuelas de bailes basadas en música de porro, 39
 sector de Guayaquil, 145
 sector Lovaina, 244
 música y baile (1920-1930)
 música de comienzos del siglo xx, 67
 percepción de los costeños en, 245
 popularidad de bambucos y pasillos en, 67
 emisoras, 120
 industria fonográfica (1950), 143
 rumba criolla, 155
 Medina Sócrates, 117
 Meisel Roca, Adolfo, 62
 Mejía, Rafael, 281
 Mendoza, Colacho, 229
 Merecumbé: "Cosita Linda", 201
 popularidad de, 203
 Merengue: dominicano, 7,202
 popularidad de, 225
 Mestizaje o mezcla: en música costeña, 88
 definida, 1
 forma democrática (Zapata Olivella), 176
 percibida en el baile y la música de la cumbia, 81
 hibridaciones, 22
 una idea de la cultura nacional colombiana, 48
 de la Costa, 57,63
 en América Latina, 20,22
 en los escritos de López, 46
 nociones de sangre y esencia, 25
 reconceptualización de, 269
 relaciones que atraviesan, 93
 fronteras de raza y clase, 92
 en textos escolares, 47,49
 tropos que evocan imágenes de, 269,270
 en la obra de Zapata Olivella, 176
 Mexicana, música: adaptaciones de la cumbia, 224
 en Bogotá y Medellín, 145
 penetración en la Costa, 132
 México: bolero en, 23
 cumbia en, 224
 Meyer, Luis Carlos, 162
 Mesa, Lisandro, 207
 "Mi Cucú", 259

Middleton, Richard, 31,34
Mier, Adolfo, 74
"Mi Honda Herida", 124
"Minstrels, vagabundos (juglares), 108
Miranda, Carmen, 101
Modernidad: ventajas y desventajas para la música colombiana, 14,20
balance entre tradición y, 3,9
Barranquilla 586-60
en identidad de la Costa, 58
relación de primitivismo con, 304-306
Mogollón, José Vicente, 112
Molina, Freddy, 84
Mompoxina (album), 286
"Mompoxina", 158
Monsiváis, Carlos, 23
Montaner, Rita, 101
Moore, Robin, 10
Morales Abadía, 68
Morales Benitez, Otto, 46
Morales Pino, Pedro, 68
Moran, Pedro, 254
Moscote, Francisco "El Hombre", 83
Mouffe, Chantal, 13
"Muchacha Cartagenera", 128
Multiculturalismo, Colombia, 289
Muñoz, Gabriel, 232
Murillo, Emilio, 66,154
Música: música afro-cubana, 122
de Alfredo Gutiérrez, 212
para la diáspora negra del Atlántico, 18-20
cambios en Barranquilla y la Costa (1920-1940), 96-98
inicios de la radio, 120
de Edmundo Arias, 203

efecto de Comercialización en Colombia, 35-38
surgimiento de ritmos populares nacionales, 9-10
influencia extranjera en la Costa (1920-1940), 94,96
orígenes de latinoamericana, 21
papel en el nacionalismo colombiano, 42
estilos en Colombia rural y urbana del siglo XIX, 64,66

Música, colombiana popular, 64
bambuco, 68
danza, 68
pasillo, 69

Músicaailable, 189

Música de carrilera, 151

Música gallega, 217

música norteamericana: en Bogotá y Medellín (1920-1930), 95,98
penetración en la Costa, 96

Música guasca, 151

Musicales, estilos: con
Comercialización, 35
con diversificación, 35
estandarización, 35

Música tropical: cumbia en México, 224
referida a música costeña, 189

Musical, capitalismo: de la región costera del Caribe, 34,36

Nacionalismo: sujeto a identificaciones raciales en Colombia, 22
de música colombiana, 22
surgimiento en Colombia, 42
etnográfico, 17
como discurso de género, 23

rostro de Jano, 6,7
cultural latinoamericano, 9
Musical latinoamericano, 9,10
colombiano postmoderno, multicultural, 272
relacionado con la ideología del mestizaje, 270
en textos escolares, 46,47
mujeres en discursos nacionalistas, 20,23

Nederveen Pieterse, Jan, 25

Nene y sus Traviesos, 281

Nueva York: música afrocubana, 122
porro música colombiana, 123

Nieto, Juan José, 61

Nieto Caballero, Agustín, 169

Nobile, Eugenio, 126

"No Como Conejo", 128

Núñez, Rafael, 42,168

Obligado, Rafael Ver Camacho y Cano, Ángel María

Obregón, Alejandro, 60

Ochoa Calixto, 207

Oñate, Jorge, 231

Ondina Fonográfica (compañía disquera), 195,196

Orquestas: en Barranquilla (1920-1940), 104,116

Orozco, Efraim, 153

Orozco, Rafael, 232

Orquesta A Número Uno, 105

Orquesta Casino de la Playa, 104

Orquesta Cristancho, 145

Orquesta Cubana Topacio, 102

Orquesta de Edmundo Arias, 202

Orquesta de José Planeta Pitalúa, 111

Orquesta del Caribe, 112,113

Orquesta de los Hermanos Lorduy, 105

Orquesta de Lucho Bermúdez, 156

Orquesta de Pacho Galán, 106

Orquesta de Roberto Lambraño, 137

Orquesta Emisora Fuentes, 125

Orquesta Garavito, 153,158

Orquesta Melodía, 125

Orquesta Nueva Granada, 158

Orquesta Nuevo Horizonte, 104

Orquesta Pájaro Azul, 110

Orquesta Panamericana, 126

Orquesta Ritmo, 145,156

Orquesta Sinfónica Nacional, 228

Orquesta Sonolux, 195

Orquesta Sosa, 102

"Pachito Eché", 157

Pacini Hernández, Deborah, 7,8

Panamá Jazz Band, 104

"Paran Pan Pin", 103

Paredes, Nacho, 207

Parrish, Karl, 55

Pasillos: danza, 64

popularidad de, 66

popularización de, 67

"Patacon Pisao", 281

Patiño, Arturo, 66

Pedro Laza y sus Payeros, 205

Pedro Salcedo y su Conjunto, 206

Pellet Buitrago, Elías, 51

Peñalosa, Antonio María, 108,110

Peñaranda, José María, 119

Peralta, Victoria, 140

Pérez Arbelaez, Enrique, 172

Pérez Prado, Damaso, 169

Perla Guido, 110,112

Pernett, Carmencita, 122,130

- Perón, Rosita, 119
 Perú, 225
 Petro, Noel, 281
 Pianeta Pitalua, José, 105
 Pianolas, 99
 Piña, Carlos, 281
 Pinzón, Adalberto, 145
 Piratas de Bocachica, 125
 Pitre, Fermin, 160
 "Playa", 94, 95
 Podestar, Adolfo, 247
 Política: élites políticas costeñas, 61
 de cultura y representación en Colombia, 3, 4
 con género y sexualidad en Colombia, 3, 4
 Polo Valencia, Juancho, 235
 Pons, María Antonieta, 101
 Popular sello (discos), 125
 Popular, música, Colombia, 64
 Porro: en Carnaval de Barranquilla sustituido por cumbia, 226
 derivado de conjunto de gaitas, 76, 77
 surgimiento y orígenes de, 74
 evolución de, 174, 175
 reacciones del interior colombiano, 168, 170
 de Lucho Bermúdez, 113
 letras, 126, 128
 música e instrumentos, 72, 74
 porro marcado, 246, 248
 porro paseado, 245
 arreglos musicales típicos de, 79
 "Porro Operático", 198
 Portaccio, José, 78
 Portaccio, Rosni, 252
 Posada Carbo, Eduardo, 62
 Posada Gutiérrez, Joaquín, 72
 "Prende la Vela", 112
 Primitivismo, 26, 28
 Prostitución: en Bogotá y Medellín, 143, 145
 Puente, Tito, 203, 205
 Pulido, Juan, 98
 Pumarejo, Tobías Enrique, 84
 Quiñónez Pardo, Octavio, 172
 Quintero, Gustavo "El Loco", 215
 Raza: jerarquía en Barranquilla, 94
 identificación en Colombia, 22
 significado de, 20
 jerarquía racial en colonias europeas, 25
 Racismo: de López de Mesa, 43
 problemas de los costeños con, 246
 la atención de Zapata Olivella hacia, 176, 177
 Rada, Pacho, 83, 116
 Radio Barranquilla, 120
 Radiodifusión: papel en popularidad de música costeña, 119
 programas especiales de música costeña, 120
 Radio Nacional, 228
 Radio Santa Fé, 122
 Radio (aparatos de): en Barranquilla (1930-1940), 16, 119, 123
 en la Costa (1930-1940), 160
 Radio (emisoras): programación AM y FM (1990), 274
 Atlántico, 110
 inicios, 69, 119, 120
 Ecos de la Montaña, 122
 Emisora Atlántico, 120
 Emisora Fuentes, 111
 Emisora Nueva Granada, 122
 Emisora Variedades, 121
 La Hora Costeña, 253
 La Voz de Antioquia, 122
 La Voz de Barranquilla, 120
 La Voz de Laboratorios Fuentes, 121
 La Voz de la Patria, 123
 La Voz de la Víctor, 121
 Radio Barranquilla, 120
 Radio Cartagena, 111
 Radio Nacional, 155
 Radio Santa Fé, 122
 Ramírez, Gloria, 263
 Ramírez, Lucía, 245
 Ramírez, María Helena, 242
 Ramírez, William, 247
 Ramírez Ayaso, Alejandro, 76
 Ramírez Johns, José, 195
 Ramírez Johns, Julio, 195
 Ramón, Justo, 48
 Raspa, 189, 219
 Ray, Ricardo "Richie", 218
 Razón y emoción: en identidad de la Costa, 60
 Reily, Suzel Ana, 9
 Restrepo Duque, Hernán, 152
 Rivera, Quintero, 166
 Rivero, Carmen, 223
 Rodríguez, Efraín, 106
 Rodríguez, Francisco Tomás, 106
 Rodríguez, Lucho, 106
 Rodríguez, Pompilio, 106
 Rodríguez, Tito, 198
 Rodríguez, Tomasito, 106
 Rojas Pinilla, Gustavo, 50
 Rolong, Pedro, 110
 Romero, Gabriel, 221
 Romero, Israel, 232
 Ropain, Ramón, 201
 Rosado, Ezequiel, 105
 Rosales, Víctor Justiniano, 67
 Rueda, Luis Alfredo, 243
 Ruiz, Bobby, 162
 Ruiz, Darío, 247
 Ruiz Hernández, Álvaro, 154
 Rumba criolla, 153
 Salcedo, Crescencio, 126
 Salsa: como competidor en Colombia, 202
 consumidores dominicanos de, 8
 popularidad de, 225
 Samper, Ernesto, 280
 Samper, José María, 65
 Sánchez, Hilda María, 245
 "San Fernando", 198
 Sanin Cano, Bartolomé, 65
 San Pelayo, 75
 Santa Marta: emisoras, 120
 papel en historia económica colombiana, 54, 55
 Santamaría, Pelón, 67
 Santos, Daniel, 205
 Sarmiento, Clímaco, 205
 Savigliano, Marta, 24
 "Sebastián Rompete El Cuero", 112
 Segal, Daniel, 4
 Segregación: en Carnaval de Barranquilla, 91, 94
 en Bogotá y Medellín, 142
 clasista en Barranquilla, 89
 "Se Va El Caimán", 119
 Sevilla, Ninon, 101

- Sexualidad: atribuida al negro, 26
de la música costeña, 238
de los costeños, 260
en la cumbia, 82
en identidad costeña, 60
relación entre identidad racial y,
25-27
- Shilling Chris, 31
- Sierra, Emilio, 151, 153
- Silver (sello disquero), 195
- Simón, Alissa, 81
- Sindici, Oreste, 42
- Sommer, Doris, 23
- Sonolux (compañía disquera), 193
- Sonora Antillana, 203
- Sonora Curro, 196
- Sosa, Luis, 83, 85
- Stigberg, David K, 224
- Tango, 23, 24
- Tapias, Antonio, 246
- Taussig, Michael, 4, 5
- "Te Olvide", 196
- Toledo, Bob, 126
- "Tóqueme el Trigemino, Doctor",
103, 120
- Torbellinos, 67
- Torres, Julio, 160
- Totó la Momposina, 74
- Totó la Momposina y sus
tambores, 227
- Turismo, la Costa, 57, 58
- Tovar, Alex, 156
- Tovar, Rigo, 224
- Trío Los Romanceros, 116
- Trío Matamoros, 98
- Trío Nacional, 114
- Trivio, 166, 167
- Tropos: *alma de blanco*, 269
corazón de negro, 269
evocando imágenes del
mestizaje, 269, 270
salió lo del negro, 269
- Tropicalización de Colombia, 15
- Trovadores de Barú, 127
- Turner, Bryan, 87
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro, 220
- Urbina, Samuel, 244
- Urbino, Simón, 104
- Uribe, Daniel, 67
- Uribe, Gabriel, 157, 216
- Uribe, Jaime, 116
- Uribe, Luis, 67
- Uribe, Samuel, 67
- Uribe Bueno, Luis, 157
- Uribe Celis, Carlos, 43
- Uribe Holguin, Guillermo, 69
- Urry, John, 295
- Urueta Carpio, Mike, 72
- Valderrama, Ema, 146
- Valdés, Miguelito, 103
- Valencia, Emilia, 202
- Valencia Guillermo León, 228
- Valencia, Roberto Antonio, 154
- Valledupar: origen de la música de
acordeón vallenata, 83, 84
- Vallenato: música de acordeón, 81
surgimiento como estilo musical
coherente, 226
Festival de la Leyenda
Vallenata, 229, 235
popularidad creciente (1970),
228
en guitarra, 228

- letras de, 232, 234
- estilos modernizados, 233
- instrumentos y música para el
paseo vallenato, 314
- música para "El Testamento", 320
- mitología de, 82, 84
- disponibilidad nacional (1990),
274
- popularidad en Colombia (1970),
203, 205
- popularidad de, 81, 82
- grabaciones de El Binomio de
Oro, 232
- Vargas Germán, 179
- Vasco, Jairo, 245
- Vasallo Manfroni, Clemente, 121
- Velasco Emigdio, 120
- Velásquez, Aníbal, 214
- Velásquez, José "Cheito", 213
- Velásquez, Juan, 213
- Vergara, Gregorio, 195
- Vergara (sello disquero), 197
- Versificación, 82, 83
- Víctor (compañía disquera),
Barranquilla, 98
- Villa, Abel Antonio, 116
- Villa Alba, Eduardo, 160
- Villalobos, María del Carmen, 245
- Vinyes, Ramón, 141
- Violencia: relacionada con drogas
(1970 hasta el presente), 181
- política (1940-1950), 192
- "Vivan Los Novios", 152
- Vives, Carlos, 279, 281
- Voces (revista), 140, 141
- La Voz de Antioquia, 122
- La Voz de Barranquilla, 120
- La Voz de Laboratorios Fuentes, 121
- La Voz de la Patria, 123
- La Voz de la Víctor, 120
- Vulgaridad: de cierta música coste-
ña, 102, 104
- Wade, Peter, 25, 27
- Washabaugh, William, 26
- Williams Brackette, 11
- Williams Raymond L, 179
- Wills, Alejandro, 66
- Zagarra, Carlos, 104
- Zamora, Manuel, 76
- Zamudio, Daniel, 43
- Zapata, Oliva, 148
- Zapata Cuencar, Humberto, 152
- Zapata Olivella, Delia, 256
- Zapata Olivella, Manuel, 255
- Zeida (sello disquero), 195
- Zuleta, Emiliano, 83, 231
- Zuluaga, Arturo, 248
- Zuluaga, Tulio, 280
- Zúñiga, Tony, 207