

ESTADO DEL ARTE DE LOS INICIOS DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA / Assessment of the Beginnings of the Historiography of Colombian Mopular Music /

Estado da Arte dos Inícios da Historiografia da Música Popular na Colômbia

Carolina Santamaría Delgado

Maestra en Música, con énfasis en clavecín, Pontificia Universidad Javeriana. Ph.D. en Etnomusicología, Universidad de Pittsburgh. Estudios Latinoamericanos y Estudios Culturales certificados. Becaria Fulbrighth. Profesora, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana. Correo electrónico: santamariac@javeriana.edu.co

El artículo es resultado del proyecto "Sistema de información bibliográfica sobre la investigación musical en Colombia" llevado a cabo por el Grupo de Investigaciones Musicales y financiado con recursos propios de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana.

Resumen

El artículo presenta un estado de la investigación en un campo que se encuentra en vías de institucionalizarse en el país. Se comienza por definir el uso de los términos "historia" y "música popular" y explicar el porqué de la relación conflictiva entre ambos en el contexto latinoamericano, de Colombia en particular. La singularidad del desarrollo de la historiografía musical en el país explica la gran diversidad en los métodos de recolección de datos, en los formatos y en los estilos de escritura. El presente texto busca atribuir cierto orden a una tradición de escritura, en gran medida empírica y diversa, que pocas veces ha sido considerada como campo de estudio coherente. El artículo surge del trabajo de recolección bibliográfica emprendido con el proyecto "Sistema de información bibliográfica sobre la investigación musical en Colombia" del Grupo de Investigaciones Musicales del Departamento de Música de la Universidad Javeriana.

Palabras clave autor:

Historiografía musical, música popular colombiana, diversidad metodológica, sistematización bibliográfica.

Palabras clave descriptor:

Música popular colombiana, historia y crítica, música, historiografía, sistemas de almacenamiento y recuperación de información.

Abstract

This article presents a state of the art in a field of scholarship still to be institutionalized in Colombian academia. In the first place, the author establishes the definition of the terms "history" and "popular music" and explains the conflictive relation between both of them in the Latin American context, in particular in Colombia. The singular evolution of music historiography in the country explains the diversity of methodologies used in the collection of data, as well as in the formats and writing styles. The article aims to provide order to a diverse and mostly empirical writing tradition that has rarely been considered a coherent field of study. This work comes out from a project of bibliographic compilation titled "Sistema de información bibliográfica sobre la investigación en Colombia" (System of Bibliographic Information about Music Scholarship in Colombia), carried out by the Grupo de Investigaciones Musicales from the Music Department, Universidad Javeriana.

Keywords:

Music Historiography, Colombian Popular Music, Methodological Diversity, Bibliographic Systematization.

Keywords plus:

Popular Music, Colombian, History and Criticism, Music, Historiography, Information Storage and Retrieval Systems.

Resumo

O artigo apresenta um estado da arte da pesquisa num campo que se encontra no processo de institucionalização no país. Para começar, se definem os termos "história" e "música popular" e se explica o porquê da relação conflitiva entre ambos no contexto latino americano, e na Colômbia em particular. A singularidade do desenvolvimento da historiografia musical no país explica a grã diversidade nos métodos de coleta de dados nos formatos e nos estilos de escritura. O presente texto busca atribuir certa ordem a uma tradição de escritura, na grã medida empírica e diversa, que poucas vezes tem sido considerada como campo de estudo coherente. O artigo surge do trabalho de coleção bibliográfica emprendido como projeto "Sistema de informação bibliográfica sobre a pesquisa musical na Colômbia" do grupo de pesquisas Musicais do Departamento de Musica da Universidade Javeriana.

Palavras-chave:

Historiografia musical, música popular colombiana, diversidade metodológica, sistematização bibliográfica.

Palabras descriptivas:

Agregar palabras descriptivas: Música popular colombiana, História e crítica, Historiografia, sistema de armazenamento, Information Retrieval

En el uso cotidiano y en los medios de comunicación, los términos “historia” y “música popular” parecen tener significados bastante claros. No obstante, una vez bajo la lupa del análisis académico esos mismos términos se revelan como absolutamente polisémicos, puesto que encierran usos, contextos y genealogías diversas. Es por esto que la introducción del presente artículo tendrá como principal objetivo definir el alcance del uso de ambos términos y explicar el porqué de su relación un tanto conflictiva, cuestiones que no solo buscan delimitar el campo de estudio sino elucidar ciertas zonas grises que podrían dar pistas para posteriores profundizaciones y reestudios.

Como disciplina académica, la historia de la música comenzó a desarrollarse en Europa desde finales del siglo XVIII con figuras como Nikolaus Forkel (1749-1818). Como lo explica Gary Tomlinson (“Musicology”), a partir de ese momento se establecieron principios que buscaban asegurar la científicidad del estudio histórico de la música siguiendo el modelo historiográfico analizado luego por Michel de Certeau (*The Writing*). Este autor describió los límites que se fijaron en el siglo XIX entre la historiografía y la etnografía: la primera escudriña fuentes escritas y la segunda fuentes orales; la historia expone el cambio a través del tiempo, la etnografía retrata un espacio atemporal de la “cultura”; la primera asume la transparencia de la identidad, mientras la segunda se acerca al sujeto desde la diferencia de la alteridad; la historia supone la conciencia del conocimiento histórico del sujeto, mientras la etnografía analiza los fenómenos colectivos de una cultura colectiva inconsciente (De Certeau, citado en Tomlinson). Con tal descripción, Tomlinson busca hacer evidente el eurocentrismo inherente a la metodología y a la construcción narrativa de la historia en occidente. Lo que quiero indicar al traer a colación a Tomlinson es que en una cultura predominantemente oral y audiovisual como la latinoamericana (véase Martín-Barbero *De los medios*; Ochoa “Sonic”) y ante la ausencia de partituras y otras fuentes primarias escritas, la historiografía de las expresiones musicales en muchos casos se fundamenta en el uso de crónicas no especializadas y de metodologías etnográficas cercanas a la antropología. Esto es

particularmente cierto en el caso de las músicas no académicas, cuyo saber experto y cuyas prácticas no han estado institucionalizados a través del medio escrito. La poca institucionalización de estos saberes y prácticas hace que la expresión “músicas no académicas” sea terriblemente indefinida, por lo cual se hace necesario puntualizar qué vamos a considerar “música popular” en este estudio.

Autores como Ana María Ochoa (“El sentido”) y George Yúdice (“Introduction”) han llamado la atención sobre la diferencia de sentido de la expresión “lo popular” en América Latina en relación con las expresiones anglosajonas *popular culture* y *popular music*. Estas últimas están eminentemente relacionadas con la cultura de masas producida industrialmente y diseminada por los medios. Por el contrario, el vocablo castellano implica, de manera conflictiva, músicas que han abarcado lo rural y lo urbano, lo folclórico y lo masivo. En este texto voy a utilizar el término “música popular” en el sentido anglosajón, es decir, para referirme a músicas de producción masiva. En muchos casos, como sucede con el bambuco colombiano, se trata de estilos musicales de origen rural o tradicional que a lo largo del siglo XX atravesaron procesos simultáneos de urbanización, masificación y folclorización. Casos como este hacen que el sentido de la expresión castellana “música popular” sea bastante inestable y esté marcado por contradicciones y conflictos. En conclusión, el principal criterio usado en este texto para considerar un estilo como “popular” será su vínculo con la modernidad, entendida esta como el acceso del repertorio a la mediación de las industrias culturales –la radiodifusión, la industria fonográfica, la industria cinematográfica y la televisión.

Por último, es importante exponer brevemente las causas de la diversidad metodológica e ideológica de la mayoría de los trabajos expuestos en este estado del arte. En Colombia, como en muchos otros países latinoamericanos, durante buena parte del siglo XX los textos académicos de historia de la música se ocuparon principalmente de las expresiones musicales eruditas mediadas por el manuscrito y la partitura, incluyendo la música catedralicia de la Colonia, la música sinfónica

de los compositores nacionalistas y la vanguardia artística de los años 60.¹ De hecho, el estudio histórico de expresiones musicales populares es un campo relativamente joven de la historiografía musical moderna, que apareció gracias al surgimiento paralelo de los estudios de música popular y los estudios culturales británicos. Dicho de otro modo, la historia de la música popular comenzó a ser reconocida por los académicos y las instituciones apenas hace unos veinte años, lo cual no significa que antes de esa fecha no hubiera nadie interesado en historiar la evolución de expresiones musicales populares. Todo lo contrario: desde mediados del siglo han sido muchos los autores en Colombia que se han preocupado por recoger y preservar esas memorias. Músicos, periodistas, empresarios de la industria musical, coleccionistas y aficionados, así como antropólogos, sociólogos y literatos. Esto hace que exista una gran diversidad en los métodos de recolección de datos, y en los formatos y los estilos de escritura. El presente texto busca por lo tanto atribuir cierto orden a una tradición de escritura, en gran medida empírica y diversa, que pocas veces ha sido considerada como campo de estudio coherente. El principio estructural del artículo será el orden cronológico en que fueron apareciendo los diferentes estudios.

Este trabajo se enfocará en identificar y analizar el aporte de los escritos sobre aspectos de la historia de la música popular en Colombia realizados desde 1950 hasta la fecha, teniendo en cuenta el punto de vista de los autores y el contexto social e intelectual en el que estos desarrollaron su trabajo. El campo de la investigación musical en Colombia ha crecido exponencialmente en los últimos diez años, por esta razón no se pretende cubrir en detalle toda la producción de este último período. En particular, se prestará mayor atención a estudios extensos como libros, tesis y resultados no publicados de investigación. Sin duda, en el caso de ciertos estilos musicales, como el vallenato y la salsa, la dinámica investigativa ha sido tan extensa que ameritaría estudios particulares. En el caso de las músicas del Caribe colombiana

no, existen de hecho dos estados del arte bastante completos, el primero realizado por Adolfo González Henríquez (“Los estudios”) sobre las músicas populares, y uno comprehensivo de las músicas tradicionales y populares escrito por Jorge Nieves Oviedo (“Estado de la investigación”), a los que con alguna frecuencia se hará referencia en el texto. Por esta razón, el presente artículo no profundiza demasiado en los pormenores de la tradición investigativa de las músicas de esa región del país.

Este texto es uno de los resultados del trabajo de recolección bibliográfica emprendido con el proyecto “Sistema de información bibliográfica sobre la investigación musical en Colombia”.² Este proyecto busca establecer una herramienta bibliográfica digital para acceder a las referencias, cada una de las cuales incluirá un comentario crítico. Un prototipo inicial de la base de datos digital debe estar listo para consulta gratis a través de la página de la Biblioteca General de la Universidad Javeriana a mediados del año 2009, después de superar algunos problemas técnicos que todavía subsisten. Quisiera agradecer a los participantes en el proyecto, a mi colega Óscar Hernández, a Lucila Herrera, de la Biblioteca General de la Universidad Javeriana, así como a los estudiantes Juan Fernando Álvarez y Rafael Oliver.

Los pioneros

El comienzo de la recolección de datos históricos sobre el desarrollo de la música popular en Colombia coincide con los inicios de la industria discográfica colombiana. Aunque ya para 1935 Antonio Fuentes había comenzado a grabar músicos populares de manera más bien experimental, no fue sino hasta 1949 que se establecieron varios sellos discográficos en Bogotá y Medellín, principalmente. La primera publicación colombiana centrada exclusivamente en el tema de la música popular procede de la misma época, el ya clásico libro de Jorge Áñez (1892-1952) *Canciones y recuerdos*, cuya primera edición es de

1 Sobre la evolución de la historiografía de la música en Colombia, véanse los textos de J. Pérez (“Génesis”, “La música”).

2 Proyecto llevado a cabo por el Grupo de Investigaciones Musicales del Departamento de Música en alianza con la Biblioteca General, financiado con recursos internos de ambas unidades de la Universidad Javeriana, sede Bogotá.

1951. Más que un estudio histórico académico, se trata de una crónica del desarrollo de la música popular andina colombiana en la primera mitad del siglo XX, contada por uno de sus protagonistas. Miembro de la segunda generación de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino, entre 1912 y 1916, Áñez residió en Estados Unidos entre 1917 y 1934, donde logró establecer una exitosa carrera como músico popular. Junto con el cantante panameño Alcides Briceño conformó el dueto Briceño y Áñez, que durante la década de 1920 participó en numerosas grabaciones discográficas con sellos norteamericanos. Años más tarde, el autor se trasladó de nuevo a Bogotá, donde fundó la emisora Ecos del Tequendama. El libro recoge historias, anécdotas y discusiones estéticas y políticas que ocuparon durante décadas al medio musical bogotano, aunque también se proyectaron hacia otras partes del país. El autor hace un énfasis particular en la discusión sobre el origen y el posterior desarrollo del bambuco y otros géneros tradicionales andinos que por entonces hicieron su transición hacia la música popular urbana. No hay que perder de vista el interés nacionalista que se esconde en esa entextualización de la historia del bambuco —es decir, la purificación epistémica o “blanqueamiento” y aceptación que recibe la música andina colombiana a través del acto de la escritura (véase Ochoa “Sonic Transculturation”; Santamaría “Bambuco”). Aunque no fue concebido como un texto académico, y por lo tanto carece de suficiente rigor investigativo, este libro constituye una fuente de información valiosísima como retrato del ambiente musical bogotano de la época. El texto está acompañado por algunos ejemplos musicales y tiene una sección de cancionero al final, que incluye textos de varias canciones que gozaban de gran popularidad hacia mediados del siglo.

A pesar del entusiasmo de Áñez por preservar la memoria de la música popular masiva, a mediados de siglo el interés de los investigadores estaba enfocado en el estudio del folclor y la música erudita. Fue en esta época cuando comenzaron a surgir estudios como *Cantas del Valle de Tenza*, compilado por Joaquín R. Medina y José Vargas Tamayo y editado por la Comisión Na-

cional del Folclore (1949), y aparecieron varias ediciones de la *Historia de la Música en Colombia* de José Ignacio Perdomo Escobar (1945, 1963, 1975). No obstante, los trabajos sobre biografías de compositores e intérpretes colombianos de diferentes regiones realizadas por el historiador Heriberto Zapata Cuéncar (1910-1982) preservaron muchos datos que han sido de gran ayuda para investigadores posteriores (véanse las obras referenciadas de Zapata Cuéncar). Lo interesante del trabajo de este autor es que en un mismo texto reúne biografías de compositores eruditos, de rigurosa formación académica, y de compositores amateur, quienes escribieron solo una o dos canciones populares. Tal estrategia narrativa oculta una diferenciación fuente de profundos conflictos entre músicos durante todo el periodo (para más detalles sobre este tema, véase Cortés *La música nacional*; Santamaría “Bambuco”).

Paralelamente al trabajo de Zapata Cuéncar, el periodista y empresario de la industria musical Hernán Restrepo Duque (1927-1991) estaba compilando su primer libro sobre la música popular en el país, *Lo que cuentan las canciones* (1971). Siguiendo el ejemplo de Áñez y muy de acuerdo con su amplia experiencia como periodista del espectáculo en medios radiales y escritos, el autor escogió el formato de la crónica para recoger las historias de músicos y poetas populares que gozaron de gran aceptación en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX. Usando un estilo coloquial, que infortunadamente se ve afectado muchas veces por la ausencia de una estructura y una línea argumental clara, el libro de Restrepo Duque relata aspectos importantes de la carrera artística y las giras de músicos itinerantes, como el dueto Wills y Escobar y el poeta y cantor Julio Flórez. Años más tarde, el autor publicó otro título específicamente centrado en los orígenes y evolución del bambuco, *A mí cánteme un bambuco* (Restrepo 1986). En este, Restrepo Duque reitera la posición asumida por Áñez acerca del origen europeo del género, que niega cualquier relación con las tradiciones musicales de raíz africana, reafirmando así una postura racista que salió a flote durante la década de los 50, cuando la música tropical de la Costa Atlántica comenzó a ganar popularidad entre

el público colombiano (véase *Wade Music, Race; Santamaría "Bambuco"*). El mismo autor, junto con Miguel Escobar Calle, editó *Tartaryn Moreira: cancionero, verso y prosa* (1985), en el que recoge textos escritos por el poeta popular paisa, musicalizados por compositores antioqueños y grabados por artistas como Obdulio y Julián, Carlos Mejía, y el argentino Agustín Magaldi. Póstumamente aparecieron dos nuevos títulos del autor, *Lo que cuentan los boleros* (1992) y *La música popular en Colombia* (1998). En el primero, Restrepo Duque compiló de manera casi enciclopédica las reseñas biográficas de numerosos exponentes del bolero en Colombia y en América Latina. El segundo título es en realidad una reelaboración de apartes publicados anteriormente en *Lo que cuentan las canciones*.

Al mismo tiempo que los autores anteriores se dedicaban al estudio de los orígenes del bambuco y la popularización de géneros como el bolero, el trabajo de una folclorista de Valledupar dio origen a una nueva rama local de la investigación en expresiones musicales populares en la Costa Atlántica. El libro *Vallenatología* (1973) de Consuelo Araújo de Molina (1940-2001) es el primer estudio monográfico de la música vallenata. A diferencia de los autores anteriores, el texto de Araújo no está fundamentado directamente en la crónica periodística —a pesar de que ella ejercía como columnista en varios periódicos— sino en las preocupaciones del folclorismo europeo del siglo XIX. Tal orientación está respaldada por el prólogo, escrito por el folclorista Guillermo Abadía Morales. Araújo toma elementos históricos para defender la canonización folclórica del género; habla de tres escuelas, el vallenato-vallenato, el vallenato-bajero y el vallenato-sabanero. La autora se vale de datos históricos para intentar demostrar que el área de nacimiento y desarrollo del género está alrededor de la ciudad de Valledupar. Más allá de su innegable aporte para el conocimiento del vallenato, el libro también deja ver los intereses políticos de la élite vallenata asociados a la creación del departamento del Cesar, que en 1967 logró separarse de la antigua provincia del Magdalena. La intención política es evidente en la edición del libro, puesto que al prólogo de Abadía Morales le sigue una presen-

tación adicional escrita por Alfonso López Michelsen (1913-2007), primer gobernador de ese departamento y luego presidente de la República. Pese al interés de la autora en la folclorización, implícitamente reconoce que existe un proceso paralelo de popularización gracias a la entrada del género en la industria fonográfica, indicando la existencia de un vallenato más “primitivo” y otro más “moderno”.

La década de los 80: la ampliación de los horizontes

Entre 1950 y 1970, la mayor parte de los estudios pioneros sobre música popular en Colombia tuvieron como epicentro expresiones musicales y gustos estéticos propios de las audiencias urbanas de la zona andina del país; el caso de *Vallenatología* parece ser la excepción que confirma la regla. Sin embargo, este escenario comenzó a ampliarse poco a poco desde antes de la década de 1980, aunque, como vimos con el caso del vallenato, algunos de estos estilos musicales sobre los cuales se empezó a escribir estaban atravesando simultáneamente procesos de legitimación folclórica y de mediatización e industrialización, razón por la cual en algunos textos un género puede ser tratado como “folclor” y en otros como “música popular”. No obstante, la tensión e indeterminación entre ambas denominaciones no impidió que se incrementara el número de autores que se ocupó de recolectar memorias acerca de estos géneros musicales. El aumento de autores se verá reflejado también en la ampliación de estilos de escritura, formaciones disciplinarias y criterios de análisis.

En el año 1983 aparecieron varios textos sobre la música de la región Caribe, como *Personajes y episodios de la canción popular* del periodista radial barranquillero Álvaro Ruiz Hernández. En este libro el autor reúne anécdotas cortas de músicos populares colombianos y extranjeros ampliamente conocidos en los medios de Cartagena y Barranquilla, recogidas a lo largo de treinta años de experiencia como locutor y productor de radio. A diferencia de las crónicas de Restrepo Duque, las de Ruiz Hernández no tienen el rigor del coleccionista de música popular y, por tanto,

muestran una menor intención de servir como recopilación de la memoria histórica. No obstante, el libro pone de manifiesto la importancia de los medios en la difusión de la música popular en las ciudades de la Costa y el gran interés de las audiencias locales por conocer aspectos de la vida de músicos como Guillermo Buitrago, Alci Acosta, Leo Marini y Bienvenido Granda, entre otros. También enfocado en las músicas de la Costa Atlántica, *Vallenato, hombre y canto* de Ciro Quiroz Otero (1983) retoma algunos elementos de la postura folclorista expuesta por Araújo de Molina, pero, como observa González Henríquez (2000), va más allá, al cuestionar las “tesis oficiales” del vallenato desde criterios interpretativos de las ciencias sociales. Poco después aparecieron otros dos textos sobre el *vallenato*, *Memoria cultural del vallenato* de Rito Llerena Villalobos (1985) y *Canción vallenata y tradición oral* (1986) de Consuelo Posada. Este último es un estudio literario de las formas orales de versificación popular que relacionan la poesía del vallenato con la tradición de la poesía popular española. Como se puede apreciar, en un lapso de un poco más de diez años el vallenato se convirtió en el centro de atención de numerosos investigadores. Sin embargo, en toda esta literatura persiste el conflicto narrativo entre mito e historia, que de cierta manera es el mismo entre vallenato como folclor o como música popular: ¿la raíz está en la figura mítica de Francisco el Hombre, o en las figuras históricas de los músicos de acordeón que en la década de los 40 comenzaron a ser tenidos en cuenta por las élites y los medios de comunicación? (para esta discusión, véase Wade *Music, Race*; Ochoa “García Márquez”).

Paralelamente al desarrollo del interés en el repertorio vallenato, algunos autores del interior continuaron manteniendo su enfoque en la música popular diseminada en las décadas anteriores a través de los medios de comunicación. Desviándose un poco de la línea de la tradición de la crónica periodística establecida en Medellín por Restrepo Duque, el crítico de cine Orlando Mora publicó dos ensayos centrados en la música popular, *Que nunca llegue la hora del olvido* (1986) y *La música que es como la vida* (1989). En ambos libros el autor rememora la importancia

que tuvo la música dentro de la cultura popular de Medellín entre las décadas de los 50 y el 70. Las crónicas de Mora tienen una factura literaria mucho más cuidadosa que los textos de Restrepo Duque. A pesar de que sus memorias no evidencian mucho afán por recopilar datos históricos, son muy reveladoras con respecto a identificar los valores y los significados adscritos a la música popular por las audiencias urbanas colombianas de mediados de siglo. En el segundo libro, sin embargo, el autor incluye una sección orientada a la recuperación de datos históricos titulada “Retratos”, en donde recoge una serie de entrevistas realizadas por él mismo a músicos locales y foráneos importantes en la época, como Álvaro Dalmar, Lucho Bermúdez, Esthercita Forero, Luis Uribe Bueno, Frank Domínguez, José Antonio Méndez, Armando Manzanero, Susana Rinaldi y Mario Clavell.

La década de los 90: biografías, tertulias, crónicas e historias

La producción bibliográfica sobre la música popular siguió creciendo y diversificándose en los años 90. En esta época aparecieron varios libros del periodista José Arteaga (1990, 1991 y 1994) quien comenzó a demostrar su interés en el tema de la salsa y la música tropical como estudiante de Comunicación Social en la Universidad Javeriana de Bogotá. El texto de *La salsa* (1990) surgió precisamente de su tesis de pregrado, donde describe todos los ritmos que existían en el Caribe antes de que la salsa cristalizara y cómo estos se fusionaron y evolucionaron hasta llegar a convertirse en el estilo que conocemos hoy. El enfoque periodístico de Arteaga, más interesado en la divulgación masiva que en la producción de un discurso académico, parece un tanto superficial si se lo compara con el trabajo contemporáneo de Alejandro Ulloa. En su libro *La salsa en Cali* (1992), Ulloa explora el rol central de la salsa en la cultura popular caleña, preguntándose por la manera como se relaciona la historia de la salsa con la historia de la ciudad. Por esa razón, el estudio comienza con una visión general de la evolución de la música cubana basado en el trabajo de autores de la isla, pasando por la influencia de los

boricuas residenciados en Nueva York, hasta llegar al punto central de su discusión, la adopción de todos estos géneros bailables del Caribe en la ciudad de Cali. El trabajo de Ulloa está fundamentado en una revisión cuidadosa de archivos históricos, en un extenso trabajo etnográfico y en el análisis de la influencia de los medios, y busca hacer una aproximación sociológica y cultural al complejo fenómeno de la salsa. Este estudio puede ser considerado el primer trabajo académico comprehensivo sobre la historia y desarrollo de un género musical popular en Colombia, llevado a cabo siguiendo metodologías provenientes de la historia, la sociología y la comunicación social. La investigación de Ulloa ha sido base fundamental para el desarrollo de estudios sobre la salsa en Colombia, sobre algunos de los cuales se hablará más adelante.

Entre los textos que desarrollan un poco más el tema de la música de la Costa Atlántica colombiana a principios de la década está la *Breve historia de la música popular costeña* (1992), de Roque Jiménez Urriola. Se trata de un relato muy corto y esquemático sobre el desarrollo de ese repertorio, basado sobre todo en los comentarios sobre las canciones que tuvieron mayor repercusión en Barranquilla durante el siglo XX. Sin embargo, el texto recoge datos interesantes, por ejemplo el listado completo de todos los ganadores del Congo de Oro en el Festival de Orquestas del Carnaval de Barranquilla, y de los principales éxitos de cada año a partir de 1980. Otro texto de la misma época es *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas* (1992) de Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, el cual posee dos secciones claramente demarcadas, la primera de ellas es un estudio histórico de la cultura del Valle de Upar y la segunda, una descripción de su folclor. Se trata de un trabajo mucho más extenso y mejor documentado que el pionero *Vallenatología*, pero se basa exactamente en los mismos principios ideológicos.

Por otro lado, el creciente interés en la músicaailable se ve reflejado en *Sin clave y bongó no hay son*, del antropólogo Fabio Betancur Álvarez (1993). Inspirado por las pesquisas de Restrepo Duque, el autor examina el movimiento de músicos populares itinerantes a lo largo del Caribe a principios del siglo XX. Su investigación, de corte

sociológico e histórico, intenta desenmarañar las relaciones entre diversas tradiciones musicales populares que comenzaron a emerger a finales del siglo XIX y comienzos del XX en la región. El autor estudia el desarrollo y las características principales de la música cubana, especialmente en el caso del complejo musical del son, explorando luego las relaciones entre el son y géneros de canción colombiana como el bambuco y el pasillo. Para esto, se basa más que todo en los encuentros que se dieron a principios de siglo entre músicos y poetas colombianos con colegas cubanos en La Habana. Betancur muestra, por ejemplo, que existían bambucos dentro de la producción musical de la famosa trovadora cubana María Teresa Vera (1895-1965). Su especulación está bien sustentada en numerosa documentación histórica y entrevistas, pero lastimosamente no profundiza mucho en detalles técnicos musicales. El texto da mucho más espacio al desarrollo de aspectos históricos, críticos y de catalogación de la música cubana, que al rastreo de los nexos entre Colombia y Cuba, tema que solo toca a fondo en la última de las cinco secciones del libro.

El libro del periodista Fernando España *Que viva el chucu-chucu!* (1995) constituye una de las primeras aproximaciones a la evolución de la música tropical colombiana y venezolana de las décadas de los 60 al 80. La crónica de España le sigue los pasos a orquestas venezolanas como Los Melódicos y la Billo's Caracas Boys, las conexiones de estas con los conjuntos de Pacho Galán y Lucho Bermúdez, además de sus relaciones con otras, como la Sonora Matancera, Nelson y sus Estrellas, el Combo de las Estrellas, Fruko y sus Tesos, entre otras. El texto de España es muy anecdótico y casi podría decirse que autobiográfico, pues una buena parte del relato se enfoca en su relación subjetiva con ese repertorio musical. A pesar de no ser un estudio histórico académico, tiene el mérito de llamar la atención sobre un tema poco explorado en la literatura sobre la música popular colombiana.

El estudio del vallenato vuelve a ser centro de atención en el corto libro del escritor de Villanueva, Guajira, Hernán Baquero Bracho, titulado *El vallenato en el tiempo y las voces de siempre* (1996), donde retoma algunas de las discusiones sobre

el género. A diferencia de otros autores, Baquero Bracho no tiene como objetivo hacer una arqueología de los orígenes del vallenato, sino que se concentra en la evolución de diferenciaciones estilísticas que identifica como “vallenato clásico”, “vallenato contemporáneo-romántico,” “vallenato contemporáneo-costumbrista”, “vallenato contemporáneo-picaresco” y “vallenato moderno”. Quizás el aporte más significativo del texto de este autor sea que está escrito desde un punto de vista diferente al usual, no centrado en Valledupar sino en la sede del reconocido Festival Cuna de Acordeones.

Con los libros de José Portaccio Fontalvo (1997, 2000) sobre Lucho Bermúdez y Matilde Díaz, respectivamente, volvemos al interés mostrado por otros autores en el uso del formato narrativo de la biografía. En *Carmen tierra mía: Lucho Bermúdez* (1997) Portaccio tomó como principal fuente de información una extensa entrevista con el maestro obtenida en 1984, complementada con otras entrevistas a personas allegadas al músico, como sus dos esposas y su hija. Apartes biográficos de estos y otros personajes aparecen referenciados dentro del cuerpo de la narración, procedimiento que infortunadamente le resta continuidad a la narración principal. El autor acude también a entrevistas y artículos publicados en la prensa para precisar fechas y corroborar algunos datos obtenidos en las entrevistas. Dada su naturaleza biográfica, el texto no profundiza mucho en aspectos técnicos musicales de la obra de Bermúdez. No obstante, provee datos muy importantes relacionados con la conformación de la orquesta de Lucho en diferentes etapas, y es bastante riguroso al momento de documentar las grabaciones realizadas por la agrupación en las décadas de los 40 al 60, así como otras versiones grabadas por diferentes artistas. Pese a sus muchas virtudes, el texto tiene carencias que afectan la coherencia de la obra, como la irregularidad en la inclusión de referencias documentales, la discontinuidad cronológica que resulta del uso textual de gran cantidad de apartes de la entrevista, y la falta de un juicioso trabajo de edición final que depurara la narración eliminando repeticiones innecesarias e incluso contradicciones. El libro presenta gran cantidad de fotos y fragmentos

de partituras del maestro, pero es habitual que algunas partituras aparezcan mutiladas y con frecuencia la baja resolución hace que se pierda la efectividad de las ilustraciones. A este autor también pertenece *El bolero en la Costa Atlántica colombiana* (2001), en donde recoge aspectos biográficos sobre los compositores, cantantes y músicos costeños que incursionaron en el desarrollo de ese género musical.

Mariano Torres Montes de Oca (más conocido como Mariano Candela) también incursiona en el tema de la biografía, aunque su objetivo principal está en la reconstrucción colectiva de la historia musical de Barranquilla. En 1998 publica tres volúmenes titulados *Tertulias musicales del Caribe colombiano: memorias*. Los libros transcriben varias tertulias realizadas en Barranquilla por el Centro de Documentación Musical del Río Magdalena y el Caribe Colombiano con la colaboración de la Universidad del Atlántico. Torres Montes de Oca, coordinador del Centro, fue quien condujo las discusiones en estas tertulias realizadas entre 1997 y 1998. En estas reuniones abiertas al público, en las que participan músicos populares, especialistas, coleccionistas de música popular y periodistas, se busca reconstruir la historia de la actividad musical de la ciudad a través de sus recuerdos. Cada tertulia se enfoca en la actividad de un músico local y se concentra en las historias que rodearon la composición de la canción más famosa de su repertorio. La conversación entre los participantes y las intervenciones del público han sido transcritas cuidadosamente respetando la espontaneidad y sencillez propia del carácter costeño, lo que hace su lectura fácil y muy entretenida.

El análisis de la producción de textos sobre temas históricos de esta década se cierra con dos textos. El primero es el libro *Historia de la música en Colombia: a través de nuestro bolero* (1998), del abogado barranquillero Alfonso de la Espriella Ossio. En sus objetivos y su organización, este texto retoma estrategias narrativas ya vistas en las crónicas y compilaciones biográficas de Restrepo Duque, pero infortunadamente el resultado final es mucho menos satisfactorio. A pesar de que el título pone un énfasis especial en el estudio del bolero, el autor incluye sin muchas distincio-

nes apartes sobre todo tipo de estilos y géneros que pasaron por los micrófonos de la radio y los discos en las ciudades de la Costa Atlántica. Tal ausencia de línea argumentativa hace que el texto sea una fuente de consulta bastante confusa y que aporte pocas cosas nuevas a la discusión. El segundo texto, también publicado en 1998, es el libro *Clavelitos con amor: la música cantinera* del payanés Carlos Humberto Illera Montoya. En este, el autor busca reivindicar la estética y a los intérpretes del repertorio de música cantinera o “música para tomar aguardiente”, también llamada música de carrilera o de despecho. Aunque no se trata de un estudio histórico, la segunda sección, dedicada a las biografías de los intérpretes, puede ofrecer un primer acercamiento al tema. Como en el caso del texto de Fernando España sobre el chucu-chucu, el de Illera Montoya tiene el mérito de acercarse por primera vez a un repertorio poco estudiado.

La década de 2000: nuevas metodologías y profundización en algunos temas

A las investigaciones sobre la música popular realizadas por antropólogos y sociólogos que comenzaron a aparecer en la década anterior, en los últimos años se han sumado las contribuciones de investigadores formados en el campo de la historia, la antropología, la musicología y la etnomusicología. El nuevo siglo se inauguró con un libro importante del antropólogo británico experto en relaciones raciales Peter Wade, *Music, Race, and Nation* (2000). Este es el primer trabajo de envergadura de corte antropológico e histórico sobre la influencia que ha tenido la música tropical del Caribe colombiano en el resto de la nación desde mediados del siglo XX. El autor toma el caso de géneros como la cumbia, el porro y, más adelante, el vallenato, para argumentar los conflictos de raza y clase implícitos al momento de su adopción por parte de las élites blancas y mestizas del centro del país. El estudio comienza enmarcando teóricamente conceptos como nación, identidad nacional, heterogeneidad, raza, género, sexualidad y capitalismo musical. Luego describe el contexto cultural de la Costa Atlántica y su música dentro de la nación colombiana, y

pasa a relatar las transformaciones en el consumo y significado de la música a lo largo de cuatro espacios geográficos y/o momentos históricos particulares: en la Costa desde 1930 hasta 1950, su adopción en las ciudades del interior entre 1940 y 1950, la edad dorada de la música en los años 50, y la “nostalgia multicultural” de los años 90. Adicionalmente, el autor incluye un capítulo acerca del rechazo inicial y posterior aceptación de los costeños y su música en las sociedades del interior del país durante el periodo de 1950 hasta 1980. Curiosamente parece existir una brecha en la narración con respecto a la década de los 80, que no está claramente explicada por el autor. El estudio de Wade se fundamenta en el análisis cuidadoso de gran cantidad de documentos, incluyendo artículos y notas en periódicos, crónicas, carátulas de discos y una muy impresionante y extensa lista de entrevistas. El libro carece sin embargo de un análisis cuidadoso de las transformaciones en los materiales musicales, por lo cual el lector tiene que imaginarse cómo sonaba una cumbia tradicional antes de ser adaptada al formato de la *big-band*. Para solucionar de alguna manera este problema, el autor incluye algunas transcripciones en un apéndice al final y una corta discografía.

Por su cercanía con el tema tratado por Wade, vale la pena destacar un artículo de Mariano Montes de Oca titulado “Nación y música costeña: algunas tensiones en el siglo XX” (2003) en el cual identifica de manera certera las tensiones existentes entre las élites nacionales, en primer lugar, y locales, en el caso de Barranquilla y otros centros urbanos de la Costa, en relación con la identidad nacional en la música popular. El texto presenta las consideraciones centralistas y racistas de los músicos “cultos” del interior, como Guillermo Uribe Holguín y Daniel Zamudio, con respecto a la música nacional durante el primer cuarto de siglo. Posteriormente analiza cuestiones de raza y clase detrás de la renuencia de las clases acomodadas de la Costa a incluir la música y la danza popular costeña en celebraciones como el Carnaval de Barranquilla. La ausencia de los músicos académicos radicados en la Costa en la discusión de lo nacional (con la importante excepción de Emirto de Lima) contrasta con la

persistencia de intelectuales y artistas como Antonio Bruges Carmona, Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Márquez por hacer que la música costeña fuera reconocida por la cultura nacional del altiplano. Por otro lado, la influencia de la industria musical y el desarrollo de los medios de comunicación masiva contribuyeron a la reivindicación y reconocimiento de géneros como la cumbia y el vallenato. Para la década de los 70, mientras las políticas homogenizadoras del Frente Nacional volvieron sobre los imaginarios andinos, a nivel internacional el país manejaba una imagen tropical a través de su música popular. En otro artículo, Wade (“Nacionalismo musical”) busca criticar la narrativa histórica que ve una ruptura entre lo tradicional y la música popular costeña de mediados del siglo XX, para lo cual cuestiona la oposición binaria entre conceptos: tradicional/moderno, nacional/transnacional, auténtico/“inventado”. Tal narrativa, dice el autor, oscurece la complejidad y riqueza de la evolución de todas las músicas costeñas, influenciadas desde principios de siglo por fenómenos como la migración de gentes dentro de la cuenca del Caribe y la influencia de la tecnología de grabación y los medios. Según Wade, todas las músicas locales del Caribe “ya eran modernas” para principios del siglo XX. La argumentación del autor es bastante buena, pero se echa de menos un análisis detallado de los fenómenos sonoros. Precisamente parte del problema de la narrativa modernizadora que cuestiona Wade es la falta de estudios cuidadosos acerca de la evolución y las características propias de expresiones musicales diversas como el porro, que no es uno sino muchos estilos diferenciados por varios elementos, entre ellos el formato instrumental (porro de *big-band*, porro de banda, porro de gaitas).

El libro de la etnomusicóloga canadiense Lise Waxer sobre la salsa en Cali es otro de los textos fundamentales de principios de la década. En *The City of Musical Memory* (2002), Waxer establece un diálogo con el trabajo de Alejandro Ulloa sobre el mismo tema, profundizando en aspectos como la entrada de la música antillana a la ciudad, el rol de las viejotecas y el auge de grupos de salsa en vivo durante la década de los 80. En los primeros capítulos Waxer hace una

reconstrucción detallada de la manera como entraron los discos de música cubana a la ciudad a través del puerto de Buenaventura, usando una gran cantidad de datos recogidos en archivos y en entrevistas. Más allá de su gran habilidad para trazar el proceso de llegada de los discos de esta música a través de los barcos mercantes, la mayor virtud de la reconstrucción histórica de Waxer está en la manera como toma estos elementos para interpretar los factores sociales, políticos y económicos que hicieron posible que la música antillana se consolidara en la cultura popular caleña. Luego explora uno de los aspectos más apasionantes del fenómeno, la manera como la gente común se apropió de la salsa en su vida cotidiana a través de prácticas sociales donde el baile es un elemento central, como las “empanadas bailables” y los “agüelulos” de los adolescentes, o donde se cultiva la escucha informada del repertorio, como las viejotecas de la gente mayor. Waxer también indaga en el surgimiento de la escena local de la música en vivo en la década de los 80, tomando en cuenta la influencia de la economía ilegal del narcotráfico, que, como es bien sabido, benefició directa o indirectamente a todos los sectores de la capital del Valle. La autora incluye un recuento detallado de la formación y el desarrollo de la carrera artística de importantes orquestas caleñas como Niche y Guayacán. El trabajo de Waxer fue el resultado de varios años de investigación y trabajo de campo en Cali como miembro de un grupo salsero de mujeres —experiencia que la llevó a escribir acerca de cuestiones de género en la salsa caleña (“Las Caleñas”)—. El carisma y liderazgo de Lise fueron un gran aliento para el estudio de la salsa en Estados Unidos, Colombia, Venezuela y la cuenca del Caribe (véase *Situating Salsa*), por lo cual su prematura desaparición en 2002 constituyó un tremendo golpe para la continuación del desarrollo de la investigación en ese campo.

Aunque infortunadamente no ha sido publicada aún, vale la pena reseñar la obra del historiador Fernando Gil Araque, quien lideró el trabajo del grupo de investigación en Musicología Histórica de la Universidad Eafit de Medellín. El informe de investigación *Ecos, con-textos y des-conciertos* (2003) recoge el trabajo de análisis y cataloga-

ción de partituras y manuscritos legados a la biblioteca de esta universidad por la empresa textil Fabricato. A través del cuidadoso estudio de esta documentación y de la consulta de diversas fuentes de la época, los investigadores reconstruyeron la historia de los concursos de música colombiana patrocinados por esta empresa antioqueña a finales de la década de los 40 y comienzos de la siguiente. Tales concursos fueron transmitidos en directo a través de programas radiales a todo el país como estrategia de propaganda de la textilera. Como complemento del texto, la investigación incluye reseñas biográficas de compositores e intérpretes participantes en los concursos, así como grabaciones históricas recuperadas de los archivos de la Radiodifusora Nacional y algunas maquetas sonoras de obras que no han sido grabadas. Por su contribución en la recuperación de la memoria histórica de la música andina colombiana y de las piezas presentadas en el concurso, así como por su rigor en la metodología y el análisis, el trabajo de Gil Araque se destaca como una de las investigaciones más interesantes realizadas hasta el momento sobre la historia de ese repertorio.

El libro de Jaime Cortés titulado *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)* (2004), además de compartir con el trabajo anterior el enfoque histórico, coincide también en el tema de la música andina colombiana. El estudio de Cortés, resultado de su trabajo de tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte, es una bien lograda investigación sobre la colección de partituras que publicó el periódico liberal *Mundo al Día* por un periodo de casi quince años. El periódico bogotano respaldó los esfuerzos de un grupo de músicos populares, encabezado por Emilio Murillo y Jerónimo Velasco, por impulsar un movimiento nacionalista musical. Además de realizar un estudio concienzudo de la colección, el autor hace una valoración de la importancia que tuvo la misma como parte de la orientación política e ideológica del periódico, así como dentro del contexto histórico de la sociedad capitalina de principios de siglo. Además de cerca de una decena de imágenes facsímiles de partituras, el texto incluye numerosa documentación gráfica que contribuye ampliamente a

ilustrar la importancia de ciertos personajes y la influencia que tuvieron los nuevos medios de comunicación como la radio. A modo de apéndice se incluye una lista detallada de todas las piezas publicadas en la serie, pero infortunadamente no queda claro cómo puede el lector acceder a las partituras o a las grabaciones comerciales que se hicieron de las mismas o de versiones para otras agrupaciones instrumentales. A pesar de este inconveniente, el trabajo histórico de Cortés es absolutamente impecable.

El trabajo biográfico-enciclopédico realizado por Jaime Rico Salazar es de cierta manera una prolongación del trabajo de Restrepo Duque con los intérpretes y compositores que incursionaron en el mercado discográfico latinoamericano durante el siglo XX. Coleccionista de música popular como Restrepo Duque y colaborador del mismo durante algunos años, Rico Salazar publicó en 2004 el extenso libro *La canción colombiana*, un compendio biográfico de compositores e intérpretes importantes de la música popular colombiana. Pese a la relevancia que le otorga en su título, el autor no define claramente el término "canción colombiana". No obstante, se aprecia el especial énfasis que hace el autor por cubrir el campo de la música popular de producción industrial, dejando por fuera el repertorio tradicional anónimo o aquel anterior al desarrollo de la tecnología de grabación. El libro está dividido en tres secciones. La primera comienza con las biografías de compositores e intérpretes populares pioneros, comenzando con Pedro Morales Pino (una de las más extensas y detalladas reseñas biográficas del libro) siguiendo con figuras importantes de principios de siglo, como Wills y Escobar, Jerónimo Velasco y Luis A. Calvo. Posteriormente, el autor distribuye las biografías de los músicos tomando como elemento determinante el departamento colombiano en el cual nacieron. La segunda sección es una reedición de la sección sobre Colombia incluida en las ediciones anteriores del libro del mismo autor titulado *Cien años de bolero* (1987 y 2000). La tercera y última sección es un cancionero, en el cual aparecen los textos de 500 canciones con su correspondiente cifrado. Esta sección está organizada alfabéticamente según el apellido de los

intérpretes que hicieron versiones populares de las piezas. El libro muestra un trabajo exhaustivo de investigación y documentación por parte del autor, pero lastimosamente no siempre hace referencia explícita a las fuentes primarias utilizadas, lo que sin duda obstaculiza la confrontación de información para futuras investigaciones. Debido al énfasis en la descripción biográfica, el autor discute pocos aspectos musicales específicos, como formas, estilos vocales o géneros, aunque en muchos casos describe con precisión algunos formatos instrumentales. Prácticamente todos los perfiles biográficos vienen acompañados por fotografías en blanco y negro de los artistas. Como complemento sonoro del material escrito, el autor hace referencia a la colección de 24 CD titulada *Joyas de la canción colombiana*, editada por el mismo Rico Salazar a través del Club Internacional Coleccionistas de Discos y Amigos de la Canción Popular. La colección recupera piezas importantes del repertorio en formato digital que hasta entonces solo se podían escuchar en antiguos acetatos de coleccionistas.

El artículo “On How Bloque de Búsqueda Lost Part of Its Name” (2004), de Héctor D. Fernández L’Hoeste, hace parte de una importante antología sobre el rock en América Latina. Aunque el objetivo de su estudio es la banda de rock bogotana de los años 90 llamada Bloque de Búsqueda, luego de que esta se hubiera convertido en una banda de culto para públicos especializados, el artículo de Fernández L’Hoeste tiene el mérito de recoger, quizás por primera vez, una corta pero detallada historia del desarrollo de bandas de rock en Bogotá y Medellín. La perspectiva histórica del artículo se concentra en describir las particularidades estilísticas de las agrupaciones de una y otra ciudad, asociadas a diferentes grupos socioeconómicos y a búsquedas expresivas contrastantes, razón por la cual el autor piensa que para el caso colombiano no se puede hablar de un “rock nacional”, como en el caso de Argentina. La mayor virtud del artículo está en su excelente análisis de las tensiones entre lo local y lo global en la entrada de grupos latinoamericanos como Bloque de Búsqueda en el mercado norteamericano. La interesante polaridad Bogotá-Medellín, que observa el autor en la representación de lo

nacional colombiano en el rock, es un tema que también se aborda con cierta profundidad en el trabajo reseñado a continuación, que se enfoca en un repertorio completamente diferente.

La autora de estas líneas presentó en 2006 su disertación de Doctorado en Etnomusicología titulada “Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953”. El objetivo de este trabajo no es construir una historia integral de la música popular en Medellín, sino presentar una interpretación de la evolución histórica de los hábitos de escucha creados alrededor de tres géneros musicales populares en la ciudad – el bambuco, el tango y el bolero– durante un periodo de un poco más de treinta años. En otras palabras, se trata de estudiar un proceso histórico que mira un intercambio material (producción, distribución y consumo de la música popular) para interpretar sus posibles significados desde el punto de vista de la cultura. El punto de partida del estudio toma las tensiones sociales y políticas de la época y propone las dinámicas del consumo de música popular en la ciudad como un espacio donde se pueden leer esos mismos conflictos referidos a la construcción de identidades en disputa: la identidad nacional, la identidad urbana de Medellín y la búsqueda de una identidad latinoamericana cosmopolita. Para esto se estudian aspectos como la venta y distribución de discos, los usos de la música en espacios como el café, la cantina y la heladería, los rituales sociales alrededor del receptor de radio y de las rockolas o “pianos”, así como las transmisiones radiales de música grabada en las emisoras comerciales de la ciudad y la presencia de cantantes nacionales e internacionales en los radioteatros. La principal debilidad del trabajo está en que los capítulos funcionan bien de manera independiente, pero la conexión entre unos y otros es un poco débil, lo que le resta contundencia al resultado final. Esto se debe a que el estudio originalmente buscaba mostrar los conflictos sociales como metáfora o reflejo de las causas de la violencia rural que afectó al país desde finales de los años 40 casi hasta los 60. A pesar de que evidentemente las tensiones sociales marcaron fronteras de clase, raza y género en el consumo musical urbano, no existen conexiones

concretas entre este escenario y la realidad rural de La Violencia, y esto hace que el texto en conjunto pierda coherencia. Este y otros aspectos menos importantes buscan ser corregidos en la próxima edición de un libro basado en esta investigación.

El musicólogo Egberto Bermúdez publicó en dos entregas un extenso artículo titulado “Del humor y el amor: Música de *parranda* y música de *despecho* en Colombia” (2006 y 2007), en el que traza la evolución histórica de dos géneros populares propios de Antioquia y su área de influencia cultural, que han ganado inusitada vigencia a principios del siglo XXI debido a que constituyen fuentes importantes de la obra del famoso cantante Juanes. En primera entrega describe en profundidad aspectos importantes de la cultura antioqueña – religiosidad, valores morales, relación entre sexos, influencia del proceso de urbanización, etc.– y detalla de manera independiente los géneros musicales que se hicieron populares en la región en la primera mitad del siglo XX gracias a los discos y la radiodifusión. La segunda entrega del artículo se enfoca en el análisis textual del tema del despecho y en su uso habitual dentro del repertorio de la canción europea desde el siglo XVI. Luego describe el sentimentalismo propio del repertorio del despecho a través de los diferentes estilos de canción latinoamericana que fueron popularizados por la industria musical antioqueña (bolero, tango, pasillo, etc.). Aunque su reflexión es muy interesante, se pierde un poco el argumento en medio de la narración debido a la enumeración detallada de canciones e intérpretes de variadas procedencias y épocas disímiles. Luego el autor analiza las características musicales específicas del género conocido como parranda, del cual afirma que “su característica principal es la superposición de patrones rítmicos con diferentes acentuación en su acompañamiento”. Por último enumera los principales compositores e intérpretes del despecho y la parranda, describiendo brevemente los elementos más importantes del estilo de cada uno. Como conclusión, el autor dice que, de acuerdo con su análisis, no existen elementos que permitan apoyar la teoría de que en los años 30 y 40 se diera un cambio drástico hacia la modernidad en la canción lati-

noamericana. Bermúdez ve más bien la continuidad del legado colonial matizado por el contacto con procesos de adopción de géneros de canto y baile europeos, influencias de la poesía y la asociación con el teatro y la industria del entretenimiento. Su conclusión es un tanto sorprendente, sobre todo si se tienen en cuenta otras maneras de entender el problema, como el concepto de matriz cultural (Martín-Barbero), en el cual un objeto cultural mantiene aspectos formales arcaicos pero a la vez está abierto a la transformación, incluso de manera radical. Dicho de otra manera, por más que un *Lied* de Robert Schumann y una canción de Darío Gómez compartan la misma temática y algunos elementos formales, las diferencias estilísticas y las sensibilidades estéticas a las que apela cada uno producen unos resultados sonoros tan disímiles que es difícil entender las diferencias como simples matices.

El enfoque de Bermúdez contrasta con el análisis de las dinámicas de estabilidad y cambio que examina el libro *De los sonidos del patio a la música del mundo* (2008) de Jorge Nieves Oviedo. Aunque su propósito no es principalmente histórico, el texto de Nieves Oviedo enmarca de manera creativa la dinámica transformativa de las músicas populares en la región Caribe colombiana durante el siglo XX. A través de la elaboración de conceptos desarrollados en los estudios de la cultura en América Latina, como la noción de mediación de Jesús Martín-Barbero, la hibridación de Néstor García Canclini y la reconfiguración de las músicas locales en tiempos de globalización de Ana María Ochoa, Nieves describe la multiplicidad de prácticas y significados asociados a las músicas populares en la región. Uno de los principales propósitos del texto es cuestionar las visiones folcloristas de algunos especialistas en relación con géneros populares como el vallenato, géneros que han estado desde hace mucho ligados a las dinámicas de las tecnologías de grabación y los medios de comunicación. El autor critica posiciones como la asumida por los organizadores del Festival de la Leyenda Vallenata, que solo consideran como tradicional y, por tanto, apropiado, el formato de trío (acordeón, guacharaca y caja). La rigidez de la norma contrasta con la gran flexibilidad que ha caracterizado la

actividad de los músicos, la creatividad de intérpretes y compositores y el continuo desarrollo de los géneros del Caribe. Nieves propone entender las músicas de la región Caribe colombiana dentro de las dinámicas de intercambio propias de toda la cuenca caribeña. El autor propone entender la cumbia y el porro como matrices culturales que se transforman y se modifican al ser adaptados y reconfigurados por diferentes formatos instrumentales y comunidades sonoras. Como en el caso del artículo de Wade sobre el porro (“Nacionalismo musical”), la ausencia de estudios musicales detallados de cada una de las diferentes manifestaciones de estos géneros hace que las conexiones que propone el autor estén todavía abiertas a discusión.

Por último, mencionaré brevemente el loable esfuerzo del sello editorial barranquillero La Iguana Ciega por recoger y publicar biografías de músicos importantes de la Costa Atlántica colombiana y de músicas de tradición oral. La colección de biografías incluye el estudio de Fausto Pérez Villareal sobre Nelson Pinedo (2006), los textos de Adlai Stevenson sobre Antonio Peñaloza (2004) y Pacho Galán (2006) y la investigación del periodista Mauricio Silva sobre Joe Arroyo (2008). La recopilación de estos escritos constituye sin duda alguna un gran aporte al estudio de estas figuras y se muestra como una evidencia irrefutable de la creciente actividad investigativa alrededor del estudio de la música popular en Colombia.

Conclusiones

A pesar de que la historia de la música popular está apenas en vías de convertirse en un campo académico institucionalizado, hemos visto cómo el interés en la historia de la música popular en Colombia ha llevado a muchos autores a incursionar en el tema. Los documentos referenciados aquí muestran una gran diversidad de formatos de escritura y variedad de enfoques que evidencian los diferentes puntos de vista de músicos, coleccionistas, historiadores, antropólogos, periodistas y académicos de diferentes campos disciplinares. Es interesante ver cómo a partir de los años 90 se incrementó el número de investigaciones lleva-

das a cabo con metodologías académicas, como el trabajo de archivo y el estudio etnográfico, lo que demuestra la progresiva aceptación del estudio de la música popular dentro de los espacios académicos colombianos. En la mayoría de los casos también se puede apreciar el diálogo establecido entre investigadores contemporáneos con los trabajos de sus antecesores, aspecto que se evidencia en el uso crítico pero respetuoso de los estudios anteriores como fuentes importantes para la investigación. No obstante, el conjunto de los estudios tiene ciertas lagunas, en particular en lo relativo al análisis minucioso de los elementos musicales específicos que han dado forma a las transformaciones sonoras de la música a través del tiempo, aspecto en el cual influye la falta de formación técnica musical de muchos de los autores. Son muchos los trabajos que se quedan cortos en la descripción y análisis de los materiales sonoros –lo cual es entendible, dada la cantidad de trabajo que se debe invertir en una reconstrucción histórica y, en algunos casos, la dificultad para acceder a grabaciones históricas, aunque con las ventajas de la tecnología digital ese es un problema que tiende cada vez más a desaparecer–. No obstante, esas carencias en el análisis musical deberán tenerse en cuenta como aspecto determinante para el diseño de nuevos estudios.

Aunque sin duda existen muchos temas por estudiar, algunos se vislumbran como focos de atención debido a su trascendencia para la reconstrucción de capítulos importantes de la historia de la música popular en Colombia. Se hace urgente investigar a fondo las dinámicas de la industria musical costeña y de la industria paisa a mediados del siglo XX. Todavía no existe, por ejemplo, un estudio sobre la tremenda importancia de Discos Fuentes en la popularización e internacionalización de la música tropical; lo mismo sucede con el caso de otros sellos discográficos ubicados en Medellín, quienes no solo contribuyeron a popularizar el “sonido paisa” del chucu-chucu sino también a naturalizar en el paisaje sonoro nacional el sonido de los duetos bambuqueros, como Garzón y Collazos, los cuales han sido considerados por muchos colombianos como ejemplo del sonido del bambuco

“tradicional”. Se encuentra también un vacío en el estudio histórico del desarrollo del rock y del pop en el país, que permita entender a fondo la génesis de estilos y tendencias que dieron como resultado figuras transnacionales como Carlos Vives, Shakira y Juanes, así como grupos alternativos como Aterciopelados. En contraste con estas figuras massmediáticas, no obstante, también se hace necesario estudiar en profundidad la multiplicidad de estilos musicales locales que se mueven en mercados pequeños, como en el caso de la carranga, o que simplemente están fuera del *mainstream*, como la llamada música popular o cantinera. Por último, aunque ya se ha empezado a trabajar sobre la importancia de la radio en la difusión de la música popular, se hace necesaria una reflexión igual de cuidadosa acerca de la relación entre música y televisión. Como se puede apreciar, hay mucho por hacer, pero ya podemos contar con una base desde donde partir.

Obras citadas

- González Henríquez, Adolfo. “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”. J. Martín-Barbero, F. López De la Roche, A. Robledo, eds. *Cultura y región*. Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, 2000.
- Medina, Joaquín R. y José Vargas Tamayo. *Cantas del Valle de Tenza: del folklore boyacense*. Bogotá: Comisión Nacional de Folklore, Instituto de Etnología y Arqueología, Ministerio de Educación, 1949.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1987.
- Nieves Oviedo, Jorge. “Estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano”. Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano, 2005. <<http://www.ocaribe.org/index.htm>>.
- Ochoa, Ana María. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá, 2000. <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Ochoa.pdf>>
- _____. “García Márquez. Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato”. *Popular Music* 24/2 (2005): 207-22.
- _____. “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”. *Social Identities* 12/6 (2006): 803-25.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la Música en Colombia*. 3 ed. Bogotá: ABC, 1963.
- Pérez, Juliana. “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”. *Fronteras de la Historia* 9 (2004): 281-321.
- _____. “La música del pasado: historia de un saber (1876-2000)”. Ponencia Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales, Bogotá, abril de 2007. <<http://www.acofartes.org.co/documents/Lamusicadelpasado.pdf>>
- Tomlinson, Gary. *Musicology, Anthropology, History. The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Nueva York: Routledge, 2003. 31-44.
- Yúdice, George. “Introduction to the English translation”. N. G. Canclini. *Consumers and Citizens: Globalization, and Multicultural Conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Obras reseñadas

- Áñez, Jorge. *Canciones y recuerdos: Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1951.
- Araújo de Molina, Consuelo. *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo, 1973.
- Arteaga, José. *La salsa*. Bogotá: Intermedio, 1990.
- _____. *Lucho Bermúdez, maestro de maestros*. Bogotá: Intermedio, 1991.
- _____. *Música del Caribe*. Bogotá: Voluntad, 1994.
- Baquero Bracho, Hernán. *El vallenato en el tiempo y las voces de siempre*. Colombia: Antillas, 1996.
- Bermúdez, Egberto. “Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I)”. *Revista Cátedra de Artes* 3 (2006): 81-108. Pontificia Universidad Católica de Chile.

- _____. "Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (II)". *Revista Cátedra de Artes* 4 (2007): 63-90. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Betancur Álvarez, Fabio. *Sin clave y bongó no hay son: música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1993.
- Cortés, Jaime. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- De la Espriella Ossío, Alfonso. *Historia de la música en Colombia: a través de nuestro bolero*. Bogotá: Norma, 1997.
- España, Rafael. *Que viva el chucu-chucu!: Crónicas de la música tropical*. Bogotá: Linotipia Bolívar, 1995.
- Fernández L'Hoeste, Héctor D. "On How Bloque de Búsqueda Lost Part of Its Name: The Predicament of Colombian Rock in the U.S. Market". D. Pacini Hernandez, H. Fernández L'Hoeste, E. Zolov, eds. *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock en Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004. 179-99.
- Gil Araque, Fernando. *Ecos, con-textos y des-conciertos: La composición y la práctica musical en torno al concurso música de Colombia 1948-1951 patrocinado por Fabricato*. Informe de investigación. Medellín: Eafit, 2003. Inédito.
- Gutiérrez Hinojosa, Tomás Darío. *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza & Janés, 1992.
- Illera Montoya, Carlos Humberto. *Clavelitos con amor: la música cantinera: cultura y estética popular*. Popayán: Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Cauca, 1998.
- Jiménez Urriola, Roque. *Breve historia de la música popular costeña*. Barranquilla: Antillas, 1992.
- Llerena Villalobos, Rito. *Memoria cultural del vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1985.
- Mora, Orlando. *Que nunca llegue la hora del olvido*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1986.
- _____. *La música que es como la vida*. Medellín: Autores Antioqueños, 1989.
- Nieves Oviedo, Jorge. *De los sonidos del patio a la música del mundo: Semiosis nómadas en el caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello y Observatorio del Caribe Colombiano, 2008.
- Pérez Villarreal, Fausto. *Nelson Pinedo: el almirante del ritmo*. Barranquilla: La Iguana Ciega, Fundación Cultural Nueva Música, 2006.
- Portaccio Fontalvo, José. *Carmen tierra mía: Lucho Bermúdez*. Bogotá: Tercer Mundo, 1997.
- _____. *Matilde Díaz, la única*. Bogotá: Disformas Triviño, 2000.
- _____. *El bolero en la Costa Atlántica colombiana: obra de investigación sobre los compositores, cantantes y músicos costeños que han incursionado en el campo del bolero*. Bogotá: s. e., 2001.
- Quiroz Otero, Ciro. *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Ícaro, 1983.
- Restrepo Duque, Hernán. *Lo que cuentan las canciones: cronicón musical*. Bogotá: Tercer Mundo, 1971.
- _____. *A mí cánteme un bambuco*. Medellín: Autores Antioqueños, 1986.
- _____. *La música popular en Colombia*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1998.
- Restrepo Duque, Hernán y Miguel Escobar Calle. *Tartaryn Moreira: cancionero, verso y prosa*. Medellín: Extensión Cultural Departamental, 1985.
- Rico Salazar, Jaime. *La canción colombiana: Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Bogotá: Norma, 2004.
- Santamaría Delgado, Carolina. "Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953". Tesis doctoral en Etnomusicología, University of Pittsburgh, 2006.
- Silva Guzmán, Mauricio. *El centurión de la noche: el Joe Arroyo, una vida cantada*. Barranquilla: La Iguana Ciega, Fundación Cultural Nueva Música, 2008.
- Stevenson Samper, Adlai. *Peñalosa en tono mayor*. Barranquilla: La Iguana Ciega, Fundación Cultural Nueva Música, 2004.
- _____. *Pacho Galán: el rey del merecumbé*. Barranquilla: La Iguana Ciega, Fundación Cultural Nueva Música, 2006.
- Torres Montes de Oca, Mariano, comp. *Tertulias musicales del Caribe colombiano: memorias*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 1998.

- _____. "Nación y música costeña: Algunas tensiones en el siglo XX". *Huellas* 67 y 68 (2003): 12-7. Universidad del Norte.
- Ulloa, Alejandro. *La salsa en Cali*. Cali: Universidad del Valle, 1992.
- Wade, Peter. *Music, Race, and Nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- _____. "Nacionalismo musical en un contexto transnacional: La música popular costeña en Colombia". *Colombia y el Caribe*, XIII Congreso de Colombianistas, Universidad del Norte-Asociación de Colombianistas. Barranquilla: Uninorte, 2005.
- Waxer, Lise A. "Las caleñas son como las flores: The Rise of All-Women Salsa Bands in Cali, Colombia". *Ethnomusicology* 45/2 (2001): 228-259.
- _____. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2002a.
- _____, ed. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Nueva York: Routledge, 2002b.
- Zapata Cuéncar, Heriberto. *Compositores colombianos*. Medellín: Carpel, 1962.
- _____. *Gonzalo Vidal*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1963.
- _____. *Centenario de Pelón Santamarta, 1867-1967: Vida, andanzas y canciones del autor de Antioqueñita*. Medellín: Granamerica, 1966.
- _____. *Compositores vallecaucanos*. Medellín: Granamerica, 1968.
- _____. *Compositores nariñenses*. Medellín: Granamerica, 1973a.
- _____. *Compositores antioqueños*. Medellín: Granamerica, 1973b.
- _____. *Cantores populares de Antioquia*. Medellín: Copiyepes, 1979.

■ Fecha de recepción: 8 noviembre 2008

■ Fecha de aceptación: 22 enero 2009