



**DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS**

**Sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la  
música tropical de los años sesenta en Medellín**

**Requisito parcial para optar al título de  
DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS  
DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**2018**

**ESTUDIANTE: Juan Sebastián Ochoa Escobar  
DIRECTOR DE LA TESIS: Óscar Hernández, Juan Carlos Valencia**

## Contenido

Listado de Imágenes.....	3
AGRADECIMIENTOS .....	5
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1 APROXIMACIÓN TEÓRICA, METODOLÓGICA Y ESTADO DEL ARTE .....	22
Teorizaciones sobre lo tradicional y lo masivo .....	22
Propuesta de abordaje: de los procesos de producción a la producción como proceso .....	48
Hacia un análisis del poder en el mundo de la música tropical .....	55
METODOLOGÍA Y MÉTODO .....	73
Metodología: objetivar el lugar de enunciación .....	73
Cuatro claves metodológicas.....	75
Método de la investigación .....	79
ESTADO DEL ARTE .....	91
Panorama general de la investigación musical en Colombia .....	92
Las investigaciones sobre músicas populares-tradicionales en la región Caribe colombiana.....	99
Las investigaciones sobre músicas populares-masivas y sobre la música tropical .....	103
Otras investigaciones sobre la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en la música. ....	117
Lo que implica el estado del arte para esta investigación .....	121
CAPÍTULO 2 EL SONIDO SABANERO .....	124
¿Qué es el “sonido sabanero”? .....	125
Antecedentes del sonido sabanero de los años sesenta. ....	129
Los conjuntos y músicos sabaneros en los sesenta .....	153
De las corralejas a los clubes sociales de provincia .....	178
A qué suena lo sabanero .....	187
De lo popular-tradicional a lo popular-masivo y viceversa.....	226
CAPÍTULO 3 EL SONIDO PAISA.....	234
¿Qué es el “sonido paisa”?.....	235
Antecedentes del sonido paisa: la babel musical .....	239
Los conjuntos juveniles paisas en los sesenta .....	241
De las murgas a los clubes sociales y los estudios de grabación .....	268
A qué suenan los conjuntos juveniles paisas.....	278

La modernidad fetichizada del sonido paisa .....	303
<b>CAPÍTULO 4 EL MUNDO DE LA MÚSICA TROPICAL EN MEDELLÍN .....</b>	<b>309</b>
Funcionamiento de las disqueras .....	311
El papel de la radio .....	334
Los comentaristas de discos .....	338
Las discotiendas .....	342
La tecnología .....	346
La configuración del mundo de la música tropical en los sesenta .....	350
<b>CAPÍTULO 5 LO TROPICAL CARNAVALESCO .....</b>	<b>357</b>
Lo carnavalesco en Bajtín .....	360
Lo carnavalesco en el sonido sabanero .....	364
Lo carnavalesco en el sonido paisa .....	370
Algunas características de lo tropical carnavalesco .....	376
Lo carnavalesco como gestión de la cotidianidad .....	390
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>395</b>
<b>TRABAJOS CITADOS .....</b>	<b>406</b>

## Listado de Imágenes

Imagen 1 (De mi autoría) Circularidad en la industria musical.....	25
Imagen 2: Primera presentación radial del programa <i>40 Años de la Música Costeña</i> . Tomado de El Colombiano, 22 de diciembre de 1967 (p. 5) .....	108
Imagen 3: Carátula Alegre Festival (tomada de la web). .....	163
Imagen 4: Los Caporales del Magdalena. Tomado de <i>El Colombiano</i> , 22 de diciembre de 1968 (p. 23). .....	164
Imagen 5: “Balance artístico-radial de 1964”, El Colombiano, el 5 de enero de 1965 (p. 15). .....	168
Imagen 6: Carátulas de Corraleros de Majagual con Alfredo Gutiérrez y con Lisandro Meza (tomadas de la web).....	171
Imagen 7: Carátula del disco Bombardino y Acordeón, de Aníbal Velásquez. Fuente: Carlos Javier Pérez. ....	191
Imagen 8: Base Corraleros Alfredo.....	193
Imagen 9: Base Corraleros Lisandro .....	194
Imagen 10: Carátula y contracarátula LP “Nuevo Ritmo”, Corraleros de Majagual.....	194
Imagen 11: Coro “El borracho conversón” (Los Corraleros de Majagual) .....	198
Imagen 12: “Tres puntá” (Los Corraleros de Majagual).....	198
Imagen 13: “La pava congona” (Andrés Landero) .....	200
Imagen 14: Los Corraleros con guitarrón .....	205
Imagen 15: Patrones de acompañamiento del bajo .....	207
Imagen 16: Base bongó son .....	216
Imagen 17: Base conga.....	216
Imagen 18: Base conga paseaíto .....	224
Imagen 19: El Colombiano 1963-11-14 p.21 .....	244
Imagen 20: Carátula Los Teen Agers .....	251
Imagen 21: Contracarátula Los Teen Agers .....	253
Imagen 22: 14 Cañonazos Bailables Vol. 6 .....	266
Imagen 23: El Disco del Año Vol. 4 .....	267
Imagen 24: El Colombiano 1936-12-19 p. 01 .....	269
Imagen 25: Los Hispanos en 1964. Tomada de Jaime Uribe (2015, pág. 19). .....	269
Imagen 26: Periódico El Colombiano, 1 de octubre de 2008, donde indican que el 1 de octubre de 1958 salió esta nota. ....	272
Imagen 27: El Colombiano, 1958-10-05 p.17 .....	273
Imagen 28: El Colombiano, 1962-12-02 p. 21.....	273
Imagen 29: El Colombiano 1966-11-20 p. 23 .....	273
Imagen 30: El Colombiano 1966-12-08 p. 21 .....	273
Imagen 31: El Colombiano 1969-11-11 p. 20 .....	274
Imagen 32: Acompañamiento bajo 1 .....	287
Imagen 33: Acompañamiento bajo 2 .....	287
Imagen 34: Acompañamiento bajo Jairo Jiménez .....	288
Imagen 35: Acompañamiento bajo “Mis zapatos viejos” .....	288
Imagen 36: Introducción “La Chismosa” (Los Golden Boys) .....	295

Imagen 37: Introducción “Fantasía nocturna” .....	298
Imagen 38: Base rítmica sonido paisa .....	300
Imagen 39: <i>El Colombiano</i> 1960-12-01 p. 6, sección 2 .....	314
Imagen 40: <i>El Colombiano</i> , 1967-01-31 p. 20.....	331
Imagen 41: <i>El Colombiano</i> , 1966-01-26 p. 11: .....	331
Imagen 42: <i>El Colombiano</i> , 1964-11-06 p. 22.....	333
Imagen 43: <i>El Colombiano</i> , 1963-12-23, p. 22.....	342
Imagen 44: <i>El Colombiano</i> , 1970-12-9, p. 26.....	344
Imagen 45: <i>El Colombiano</i> , 1962 -11-16, p. 11.....	347
Imagen 46: <i>El Colombiano</i> , 1969-11- 09, p. 12.....	348
Imagen 47: Ruta de una canción del Top 40 .....	351
Imagen 48: El mundo de la música tropical:.....	353
Imagen 49: Carátula y Contracátula Los Hispanos, LP La Gorda y El Casamiento. ....	373
Imagen 50: Carátula <i>De Ataque</i> , con Los Hispanos .....	375
Imagen 51: carátula <i>Juanito preguntón</i> , Los Graduados .....	375

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco en general a todos los coleccionistas y aquellos aficionados que se han tomado la molestia de escribir sobre la música tropical colombiana. En especial a Albergo Burgos, autor de los libros más importantes que hay de memoria de este movimiento musical. A todos aquellos músicos y melómanos que amablemente accedieron a que los entrevistara. A Manuel “Mañe” Rodríguez, quien fue la primera persona que me impulsó a conocer las músicas tradicionales y populares colombianas, y quien es uno de sus mayores conocedores. A melómanos, escritores e investigadores hechos a pulso como Alfonso Hamburguer, Rafael Oñate Rivero, Fausto Pérez Villarreal, José Portaccio Fontalvo, Rafael Bassi, Sergio Santana, Edgar Cortés, Consuelo Cepeda, José García Monsalve, entre otros. Aunque a la mayoría no los conozco personalmente, su trabajo, hecho con la dedicación que solo un fanático puede tener, resulta de enorme valía por ser de las pocas fuentes interesadas en dejar huella de una época importante para la cultura popular de Colombia. Agradezco especialmente al coleccionista Carlos Javier Pérez quien, mostrando una generosidad no muy usual en su medio, me ayudó diligentemente en la consecución de discografía especializada; conocerlo fue una luz de esperanza para el éxito de esta empresa investigativa. A Juan Pablo Lopera por su asistencia en la consecución de documentación. A Gloria Millán y Alejandro Tobón, quienes amablemente me ayudaron en la búsqueda de material discográfico relevante. A Édgar Cortés, quien me facilitó varias entrevistas realizadas a prestigiosos músicos sabaneros. A mi hermano Federico, quien me ayudó en algunas entrevistas y me revisó juiciosamente varios borradores de este texto. A Luis Felipe Jaramillo quien amablemente me facilitó algunos documentos de archivo de la empresa Discos Fuentes. A Óscar Hernández, quien me brindó una excelente asesoría de tesis, vital para terminar esta investigación de manera exitosa. Y principalmente a mi esposa Carolina Santamaría, quien me brindó todo el apoyo necesario para no desfallecer en este arduo proceso.

Encontré en el librito de un disco de Puerto Candelaria, una agrupación que me gustan mucho y de la cual tengo la fortuna de haber visto en vivo varias veces y ser amigo de algunos de sus músicos, un apartado para “agradecemos a...” y otro para “no agradecemos a...”. Al igual que ellos, me atrevo aquí a hacer mi propio apartado de no agradecimientos.

No le agradezco a todos aquellos que, por prejuicios clasistas, racistas o de otra índole, han despreciado o subestimado las músicas tradicionales y populares colombianas. No le agradezco a las instituciones de educación musical que persisten en mantener el modelo de conservatorio

eurocéntrico, desconocedor de las múltiples realidades en las que nos encontramos como nación.  
No le agradezco a todos aquellos que persisten en anular la diversidad y en acallar las diferencias.

*Dedicado a Eliseo Herrera, Calixto Ochoa, Chico Cervantes y Gustavo “El Loko” Quintero, grandes músicos tropicales que murieron en los años en que realicé esta investigación.*



## INTRODUCCIÓN

Buñuelos y natilla. Chorizo, morcilla y arepas. Una que otra cerveza. Y, eso sí, pólvora. Mucha pólvora. Estábamos pasando la noche de un 31 de diciembre en La Estrella, municipio aledaño a Medellín, parte del Área Metropolitana. Mientras en la capital antioqueña la pólvora estaba prohibida (aunque la ciudad entera explotaba y se iluminaba toda la noche sin parar), al salir de allí no había ninguna restricción y su consumo se multiplicaba. En medio del estruendo de voladores, papeletas y todo tipo de juegos pirotécnicos se escuchaba una música tropicalailable, básicamente el mismo repertorio que se repetía año tras año insistentemente. Durante cinco o seis horas seguidas el equipo de sonido reprodujo docenas de canciones, la mayoría de ellas bastante viejas, y todos los asistentes las cantábamos o tarareábamos sin parar. En ese momento me pregunté, como músico y curioso que soy, ¿qué agrupaciones estaban sonando?, ¿cómo se llamaban las canciones?, ¿quién las compuso?, ¿cuándo se grabaron?, ¿qué músicos estaban detrás de toda esta enorme producción musical? Si bien la mayoría del repertorio yo lo había escuchado antes, y podía reconocer allí algunas pocas canciones de Guillermo Buitrago, en general no sabía nada sobre esta música que constituía una especie de banda sonora decembrina de Colombia y era parte integral de los rituales festivos familiares de fin de año. Empecé entonces a preguntarles a los amigos y familiares asistentes sobre las canciones que estábamos escuchando y, para mi sorpresa, resultó que los demás tampoco sabían mayor cosa sobre esta música, aunque la bailaban y cantaban sin parar. ¿Por qué nos sabemos estas canciones y las repetimos cada diciembre, pero no hablamos sobre ellas? Resulta ser una música altamente valorada desde lo emocional pero de la que poco se habla.

De quienes sí se suele hablar con frecuencia es de las emblemáticas figuras de Lucho Bermúdez (1912 – 1994) y Pacho Galán (1906 – 1988), eximios directores y compositores de orquestas de baile quienes tuvieron su auge principalmente en la década del cincuenta. Cuando comencé a plantear esta investigación, inicialmente pensé en hacer un estudio detallado de la obra de Lucho Bermúdez. Sin embargo, al poco tiempo descarté esa idea porque encontré un libro recién publicado sobre él (Santana y Bassi, Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes 2012), y porque resultaba muy difícil conseguir las grabaciones y documentación de su obra completa. Pero en este ejercicio de escuchar música tropical de mediados del siglo XX, conocí otras orquestas y músicos magníficos que no tienen el mismo reconocimiento pero que también realizaron grandes grabaciones. Me refiero a las orquestas de Clímaco Sarmiento, Pedro Laza y sus Pelayeros y La Sonora Cordobesa. En esta misma búsqueda, me encontré con nombres como Los Corraleros de

Majagual, Los Hispanos, Los Graduados, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Calixto Ochoa, Gustavo “el loko” Quintero y Rodolfo Aicardi, y comprendí que eran precisamente estos músicos y conjuntos quienes interpretaban buena parte de esa música tropical decembrina que había escuchado esa noche en La Estrella, en su mayoría músicas que emergieron y se consolidaron en los años sesenta. De estas músicas es que trata la presente investigación.<sup>1</sup>

Es importante precisar qué entendemos aquí por *música tropical*. Como bien lo señala Wade (2002), con el auge de la industria fonográfica en Colombia a mediados del siglo XX, empresas como Discos Fuentes grabaron numerosos artistas interpretando muy diversas músicas tradicionales de la región Caribe colombiana, y haciendo a partir de ellas todo tipo de reinterpretaciones, fusiones, adaptaciones e innovaciones. Ante la enorme diversidad sonora de estas músicas con cierto aire “costeño”, las compañías disqueras se vieron en la necesidad de encontrar una etiqueta de mercado abarcadora con el cual venderlas. Fue en este contexto que se utilizaron dos nominaciones: “cumbia” y “música tropical”, como sinónimos de músicas populares bailables con sonoridades venidas del Caribe colombiano. Sin embargo, y con el fin de evitar confusiones, en esta investigación utilizaré el término *música tropical*, ya que el término “cumbia” remite también a otros significados dependiendo del contexto de su uso (baile, evento musical, ritmo y género).

Si bien la producción y masificación de las músicas del Caribe colombiano comenzó al finalizar la década de los treinta y se consolidó en las siguientes, y para la década del cincuenta las figuras de Lucho Bermúdez y Pacho Galán se habían convertido en íconos de esa producción musical, la verdadera explosión en la producción discográfica colombiana, con especial énfasis en las músicas bailables del Caribe colombiano, surgió en la década de los sesenta.<sup>2</sup> Esto se explica al menos por dos factores: 1) entre 1960 y 1961 Discos Fuentes, Sonolux y Codiscos, las tres más grandes disqueras del país en el momento, construyeron grandes estudios de grabación y plantas prensadoras en Medellín. Esto generó un incremento notable en la cantidad de música grabada y prensada en el país. Y 2), la aparición del radio transistor en Colombia, entre finales de la década del cincuenta y comienzos de la del sesenta, lo cual aumentó el consumo y la demanda de producción musical. En este contexto, surgieron a finales del cincuenta y en la década del sesenta numerosas agrupaciones de *música tropical* como Los TeenAgers (1957), Pedro Laza y sus

---

<sup>1</sup> Todas (o casi todas) las canciones que menciono en este texto se encuentran disponibles y de fácil acceso en plataformas web como Youtube.

<sup>2</sup> Incluso, buena parte de la música que grabó Lucho Bermúdez con su orquesta a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta lo hizo en Argentina, Cuba y México.

Pelayeros (1958), La Sonora Dinamita (1960), Los Golden Boys (c. 1961), Los Corraleros de Majagual (1962), Los Hispanos (1964) y Los Graduados (1969), entre otras, y precisamente en 1961 se inauguró la serie 14 Cañonazos Bailables, de Discos Fuentes, referente importante de la música tropical en el país.<sup>3</sup> Aunque la mayoría de estas grabaciones se realizaron en Medellín-puesto que allí tenían sus sedes y estudios de grabación las principales disqueras del país (Discos Fuentes, Sonolux, Codiscos, Ondina, Silver, entre otras)-, los músicos participantes provenían en su mayoría de la región Caribe colombiana o eran jóvenes antioqueños. En términos macro podemos hablar de dos tendencias, la de los músicos caribeños y la de los paisas (término coloquial con el que se alude a los antioqueños). En cuanto a los caribeños podemos mencionar agrupaciones como Pedro Laza y sus Pelayeros, La Sonora Cordobesa, Clímaco Sarmiento y su Orquesta y Los Corraleros de Majagual, los cuales interpretaban principalmente porros, paseaítos, cumbias, gaitas, fandangos y merecumbés, una tradición musical más propia de las sabanas de los departamentos de Córdoba y Sucre y diferente a la tradición vallenata de los departamentos del Cesar y la Guajira. En cuanto a los paisas están conjuntos como Los Golden Boys, Los Teen Agers, Los Hispanos y Los Graduados, quienes interpretaban música tropicalailable en un estilo particular, más sencillo y esquemático, influenciado especialmente por el formato instrumental de los conjuntos de *rock and roll* de la época. Para distinguir entre estas dos tendencias musicales propongo llamar a la primera “sonido sabanero” y a la segunda “sonido paisa”.<sup>4</sup> Si bien utilizo unos términos regionales para denominar los dos tipos de repertorio objeto de estudio (sabanero y paisa), estas músicas no son usualmente usadas como marcadores identitarios de las personas de estas regiones. Es decir, no es común que

---

<sup>3</sup> Esta investigación asume el estudio de los fonogramas como fuentes de conocimiento y objetos válidos de estudio e indagación. Me sumo a la propuesta de Rincón, quien dice: “En cuanto a las nuevas técnicas de reproductibilidad, éstas resultaron, entonces, susceptibles a algo inusitado: fijar hechos sin recurrir a la escritura. De la experiencia de la “memoria fotográfica” se pasó a asimilar la memoria a la cámara fotográfica y luego a las distintas técnicas de grabación de sonidos.” (C. Rincón 2010, 27). Este estudio se trata, en parte, de una historia de los fonogramas, los fonogramas como fuente primaria para construir memoria y pensar la historia.

<sup>4</sup> Las definiciones y caracterizaciones detalladas del “sonido sabanero” y el “sonido paisa” se presentan en capítulos posteriores. Por ahora, vale decir *grosso modo* que lo sabanero se define como música tropical realizada por músicos de la región Caribe colombiana, pero en contraposición a la música vallenata (en términos regionales sería una oposición entre las músicas de los departamentos de Córdoba y Sucre -y en menor medida Atlántico y Bolívar- y las músicas del Cesar y la Guajira), y el “sonido paisa” como la música tropical interpretada por conjuntos juveniles antioqueños en la década del sesenta.

públicos antioqueños defiendan “el sonido paisa” como parte de su “verdadera identidad” o que reflejen su “modo de ser”, y lo mismo sucede con el sonido sabanero.<sup>5</sup>

Ahora, si bien en los sesenta hubo un auge importante en la producción y consumo de música tropical colombiana en el país, con especial énfasis en el sonido sabanero y el sonido paisa, a finales de esta década y comienzos de la siguiente estos repertorios comenzaron a perder relevancia en términos de mercado. Terminando los sesenta ya habían dejado de grabar orquestas como La Sonora Cordobesa y Clímaco Sarmiento, y conjuntos como Los Corraleros de Majagual y Los Hispanos acusaban un descenso en sus niveles de popularidad. Es el momento en el que irrumpieron con fuerza la salsa, el rock, el vallenato (con el Festival de la Leyenda Vallenata iniciado en 1968) y el sonido de las orquestas venezolanas como las de Pastor López y Nelson Henríquez. Por esto, la presente investigación se centra en analizar la década de los sesenta únicamente, como un período distintivo de la producción musical tropical del país. Sin embargo, no se trata de una delimitación cerrada ya que hay algunas continuidades importantes tanto antes de 1960 como después de 1970, pero son estos los años en los que se concentra este estudio.<sup>6</sup>

En este punto vale la pena hacer una aclaración. Aunque la delimitación temporal abarca “solo” 10 años (y en esto la presente investigación es mucho más acotada que otros trabajos como los de Peter Wade (2002)), la cantidad de grabaciones de música tropical que se realizaron en Medellín en esos años es tan grande que resulta imposible de estudiar en su totalidad. Al uno acercarse a las colecciones personales como la que tiene Carlos Javier Pérez-uno de los principales coleccionistas de esta música en el país, quien cuenta con más de 25.000 LPs de música tropical grabados en la época-o a archivos públicos como la Fonoteca de Antioquia, encontrará siempre que la producción fue muchísimo más amplia de lo imaginada. Por esto, para esta investigación me concentré en estudiar a las agrupaciones y músicos más representativos especialmente en términos de su reconocimiento social.

Cuando comencé a adentrarme en el mundo de la investigación musical, lo primero en lo que me interesé fue en estudiar las músicas tradicionales de la región Caribe colombiana. El impulso inicial lo recibí de mi hermano Federico, quien llevaba un par de años recorriendo la región, asistiendo a

---

<sup>5</sup> Sin embargo, en los últimos años ha habido algunos autores que sí han tratado de establecer una correspondencia identitaria entre estas músicas y sus contextos de producción. Para el caso sabanero un buen ejemplo es Alfonso Hamburguer (2007), y para el sonido paisa Juan Diego Parra (2014).

<sup>6</sup> Aunque en un comienzo quería hacer el trabajo hasta 1976, año en que la familia Fuentes se trasladó a vivir a EEUU, e incluir también en la investigación un análisis del sonido de las orquestas venezolanas de la época, en el camino me encontré con que era una empresa muy grande que excedía las posibilidades del trabajo.

festivales, entrevistando cuanto músico se encontraba, y aprendiendo a interpretar las gaitas largas y la flauta de millo. Fue así como realicé mi primera investigación sobre la música de gaitas de los Montes de María, la cual salió publicada unos años después (Convers y Ochoa 2007). En ese proceso conocí otras músicas tradicionales de la región como el bullerengue, la tambora, el son de negro, el son palenquero y los porros y fandangos de banda, entre otras, y tuve la oportunidad de acercarme a su interpretación a partir de mi participación en la agrupación Alé Kumá (con la cual tuve la fortuna de acompañar a músicos tan reconocidos como las cantadoras Etelvina Maldonado y Martina Camargo, y al cantante y compositor Pablo Flórez). Sin embargo, una cosa es pensar, reflexionar y conceptualizar sobre las músicas tradicionales, aquellas enmarcadas dentro de contextos locales y con poco o ningún proceso de mediatización, y otra muy diferente es acercarse a músicas masivas, producidas y difundidas en la industria musical con la participación de otros actores como casas disqueras, agentes, personas de radio, publicidad y críticos musicales. Una cosa es estudiar los toques de los tamboleros y las melodías de las cantadoras en los festivales de música tradicional y en las cumbiambas que se forman en las esquinas del pueblo o en los patios de las casas, y otra muy diferente acercarse a las grabaciones realizadas por la industria discográfica y difundidas masivamente hace cinco o seis décadas. No obstante, es usual que los músicos y melómanos, al pensar sobre esta música tropical de producción masiva de los años sesenta -al comentar a músicos como Aníbal Velásquez, Alfredo Gutiérrez o Aníbal Ángel, o a agrupaciones como La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Corraleros de Majagual, Los Teen Agers, Los Golden Boys o Los Hispanos-, se pregunten qué tan “representativos” son de las músicas tradicionales del Caribe colombiano o, en un sentido menos esencialista, qué tanta relación, influencia o deuda tienen con estas tradiciones y qué tanto las transformaron. Desde esta perspectiva se supone que los procesos de grabación y posterior difusión masiva de la música que se consolidaron en el siglo XX produjeron unos repertorios que “evolucionaron” (Hamburger, *En cofre de plata. Música corralera: de la plaza de Majagual a la modernidad* 2007) o “tergiversaron” (Ulloa, *La salsa en Cali* 1992) unas músicas tradicionales “puras” que existían previamente. Además de distanciarme de plantear juicios de valor sobre las músicas (lo cual ya se ha cuestionado bastante en otros textos (Sanz y López-Cano 2011), como punto de partida para esta investigación es importante cuestionar la idea de unas músicas tradicionales del Caribe colombiano que se encontraban aisladas antes del auge de las grabaciones en los años cincuenta y sesenta. Al respecto, vale la pena recordar las palabras de Gronow, quien dice: “Para 1910, difícilmente existiera algún país en el mundo donde la industria discográfica no se hubiera establecido”

(Gronow, *The Record Industry: The Growth of a Mass Medium* 1983, 56).<sup>7</sup> Esto implica que todo estudio sobre músicas tradicionales en el siglo XX en casi cualquier parte del mundo, y en particular en Colombia, debe tener un ojo puesto a las músicas que circulaban por la industria discográfica. Las músicas grabadas permearon casi todos los rincones del país desde las primeras décadas del siglo XX, por lo cual es necesario tener en cuenta su presencia y su influencia con cualquier música que llamemos tradicional. No es posible, entonces, estudiar los inicios del vallenato, las cumbias, los bambucos o las guabinas, por mencionar unos casos, sin tener en cuenta los tangos, la música cubana, y otras músicas que circulaban por estos medios masivos de comunicación. La consecuencia de esto es que el estudio del sonido sabanero y el sonido paisa no debe pensar estas prácticas solamente como una conversión de músicas tradicionales en fenómenos de consumo masivo, sino también considerar la forma en que la circulación masiva ayudó a modificar la percepción de lo que se considera “tradicional”.

Ese fue el punto de partida de esta investigación, indagar por la relación entre lo tradicional y lo masivo en la producción de música tropical colombiana de la década de los sesenta. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo fue emergiendo con fuerza una pregunta de mayor alcance. Poco a poco fue resultando claro que la pregunta por la relación entre lo tradicional y lo masivo era, en el fondo, una pregunta por la forma específica que adquirieron algunos procesos de modernización en Colombia. Las formas de hacer música y de socialidad de tipo tradicional, más asociados a contextos pequeños y comunales, se confrontaban con unos nuevos contextos de medios masivos de comunicación, de tecnologías de grabación, y de aceleración tanto del crecimiento de las ciudades como de los procesos de masificación. No solo la pregunta por la relación entre lo tradicional y lo masivo llevaba a una indagación por la modernidad sino que precisamente esta era también una pregunta permanente de algunos de los principales referentes teóricos que estaba utilizando, como son los aportes de Jesús Martín-Barbero, Néstor García-Canclini y José Joaquín Brunner quienes, desde apuestas afines a los estudios culturales (aunque ellos mismos no se hubieran considerado así en un comienzo), trataban de analizar las configuraciones culturales latinoamericanas en el siglo XX. Adicionalmente, a medida que me adentraba en la investigación me resultaba cada vez más clara una discrepancia con una de las ideas más recurrentes del libro de Peter Wade (2002)-el trabajo más importante que hasta ahora se ha realizado sobre estas músicas-, y es su argumento acerca de que la música tropical en Colombia durante el siglo XX vivió

---

<sup>7</sup> Todas las traducciones de las citas que están originalmente en inglés son de mi autoría.

un proceso constante y paulatino de modernización. La mirada que el autor propone, que tiene tintes desarrollistas, resulta más o menos convincente si uno toma, como hace él, los casos de la música tropical de las grandes orquestas de los años cuarenta y cincuenta, y luego da un salto a los noventa para mirar la propuesta de Carlos Vives y La Provincia.<sup>8</sup> Pero si, por ejemplo, uno se concentra en mirar un caso como el de Los Corraleros de Majagual, una noción de avance modernizante parece difícil de sostener. Surgirían preguntas como ¿en qué sentido podrían ser Los Corraleros de Majagual más o menos modernos que Lucho Bermúdez? La supuesta modernización de la música tropical que propone Wade merecía ser mirada con mayor detenimiento. Así las cosas, a partir de mirar la relación entre lo tradicional y lo masivo, de los referentes teóricos utilizados, y de la discrepancia con un argumento central en la propuesta de Wade, cobraba relevancia la pregunta por el tipo de modernidad colombiana que podía analizarse a través de la música del sonido sabanero y el sonido paisa. Sin embargo, en este punto hace falta reflexionar acerca de cómo pensar la modernidad.

La modernidad puede entenderse a partir de unas condiciones materiales y de unas producciones simbólicas. Las condiciones materiales, que no podemos negar, son no solo las formas industriales de producción sino también los avances tecnológicos que, como la radio, el cine, los fonógrafos o los instrumentos musicales eléctricos, llegaron y transformaron dinámicas culturales. Y como producciones simbólicas, una mirada ya bastante cuestionada de la modernidad suele entenderla como aquellos elementos que, desde una visión unilineal de “avance” de la historia, ubican a una cultura por delante de las demás, y esos elementos culturales y su presencia o no en otros países o sociedades serían los que definen la inserción a la modernidad de estas últimas. Esas marcas de primer mundo se convertirían en anhelos y deseos que las demás sociedades buscarían imitar si quisieran acceder a esa modernidad (Giddens y Pierson 1998, 94, Beck 2000, 88). Como rasgo relevante de ese proyecto de modernidad estaría la convicción del control de la sociedad y la naturaleza a través del conocimiento y la razón (una herencia de la Ilustración), un proceso permanente de “avance” y “progreso” que requeriría tanto unos logros técnico-científicos como

---

<sup>8</sup>Los recuentos de las músicas populares en Colombia tienden a mostrar tres momentos importantes: Morales Pino en la consolidación del bambuco a comienzos del siglo XX, Lucho Bermúdez en la popularización de “la cumbia” y en un primer momento de caribeñización del país a mediados de siglo, y la aparición de Carlos Vives hacia el final de siglo. Pero, vale la pena preguntarse, ¿qué pasa con la historia de la música popular en Colombia entre esos momentos emblemáticos?, ¿qué sucedió entre Lucho Bermúdez y Carlos Vives? Al plantear la historia en esos tres pilares, pareciera darse un borramiento de lo que hubo entre ellos. ¿Dónde queda la historia de la música popular colombiana en los sesentas, setentas y ochentas? Ese es un punto ciego (para nada pequeño ni despreciable) que vale la pena explorar.

un proyecto cultural civilizatorio. Desde una perspectiva teórica diferente, que cuestiona la idea de una sola forma de modernidad y en cambio propone la posibilidad de múltiples modernidades, el sociólogo Peter Wagner plantea la modernidad como la forma en que cada sociedad se autodefine en términos políticos, económicos y culturales, proceso en el cual se puede valer de los avances tecnológicos que encuentra a su disposición (Wagner 2008, vii-x).<sup>9</sup> Sin embargo, más que adscribirnos a una de estas concepciones de la modernidad (expuestas aquí de manera sucinta), nos interesa ver cómo a través del sonido sabanero y el sonido paisa se articularon estos diferentes impulsos, tanto los que apuntan a imitar las formas culturales del primer mundo o los que piensan en términos de “avance” y modernización cultural, como los que parten de lógicas diferentes y presentan formas propias de autodeterminación y autorepresentación. Para el caso que aquí nos ocupa, se trata de analizar la reconfiguración cultural que generaron los nuevos medios (modernos) de producción, difusión y consumo musical, que en los años sesenta eran principalmente la radio y los fonogramas (en menor medida el cine y la televisión, que apenas estaba comenzando), en nuevos contextos de industrialización, masificación y crecimiento de las poblaciones urbanas. Es decir, el punto es mirar cómo se reconfiguró la producción simbólica local, específicamente la musical, con la llegada y consolidación de estos nuevos medios masivos de comunicación de mediados del siglo XX y las nuevas formas de socialidad que se comenzaban a configurar en la época, y qué implicaciones tiene esto en términos de transformación en las formas de ver el mundo. En términos de pregunta de investigación es: ¿Cómo se dio la relación entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical en Medellín en los años sesenta y qué nos dice esto sobre la entrada de Colombia a la modernidad que ofrecían los medios masivos eléctricos de comunicación de mediados del siglo XX?

Son varias las justificaciones para este trabajo. Por un lado, la necesidad de historizar y construir memoria sobre la cultura popular reciente de Colombia, en particular sobre una manifestación de

---

<sup>9</sup> Es mucho lo que se ha teorizado en las últimas décadas sobre la modernidad. Algunos científicos sociales han definido como una de sus características principales la apuesta racionalista que cobra fuerza con la Ilustración. En palabras de Santiago-Castro, el proyecto moderno contempla un “intento fáustico de someter la vida entera al control absoluto del hombre bajo la guía segura del conocimiento” (Castro-Gómez 2000, 203). Desde los estudios poscoloniales latinoamericanos se han realizado críticas a esta concepción de la modernidad por no tener en cuenta que la concepción dual de centro-periferia, avance-atraso, tradición-modernidad, se comenzó a constituir desde finales del siglo XV con la expansión colonial europea (Lander 2000, Mignolo 2011). Sin embargo, teorizaciones como la de Wagner se desmarcan de plantear un contenido preciso y estable para un único proyecto de modernidad y más bien abren las posibilidades a múltiples formas de definición de sociedades que comparten un lugar temporal en la historia.



la música popular. En la *música tropical* hay un acervo importante de la música popular del país (que aún hoy en día se produce y reproduce con fuerza cada época decembrina en buena parte del territorio nacional), y resulta urgente documentarla, analizarla, comprenderla en sus ámbitos de producción y en sus intenciones y apuestas.

Por otro lado, la música popular es sin duda un escenario importante en asuntos como la comprensión de la nación, región, clase, raza, género, generación, clase social, y el rol de la música y de los músicos en una sociedad, entre otros. En ese sentido, hacer una lectura de la *música tropical* en Medellín en los años sesenta permite contribuir a la historia reciente de la configuración cultural de Colombia. El período estudiado aparentemente significó un momento de relativa paz bipartidista en el país, pero en la realidad fue un tiempo en el que la violencia continuó desarrollándose en el campo de manera profunda y prolongada. Sin embargo, es ese período en el que se da un auge de la producción de *música tropical*, una música asociada en gran medida con la diversión, la alegría, la despreocupación y la parranda. Indagar entonces por la relación entre esa producción musical, una aparente tranquilidad y estabilidad política institucional, y la permanente violencia rural puede dar luces acerca de los marcos de pensamiento en los que se construyó la Colombia del momento, y puede dar pistas para comprender mejor la situación actual del país. Igualmente, preguntarse por las formas en que desde los medios masivos de comunicación del siglo XX se comenzaron a producir y divulgar nuevos contenidos culturales, y a su vez vieron un proceso de masificación repertorios musicales que antes de la llegada de la industria discográfica, la radio y la televisión permanecían anclados solo a contextos rurales muy específicos, permite hacer una lectura de la forma ambigua, compleja y particular en la que Colombia ha dialogado con la modernidad.

El sonido sabanero y el sonido paisa no son fácilmente encasillables en términos de músicas de blancos o de negros, de clases altas o clases bajas, o de hombres o mujeres. Son músicas que hacen parte de diferentes estratos y capas sociales. Por esto, son difíciles de abordar. No es que las cuestiones de identidad nacional o regional, de identidad de clase y raza y de construcción de género no estén presentes en estos repertorios, sino que esas no resultan las cuestiones centrales o sus marcas más llamativas, como sí ocurrió con otros géneros musicales como la música andina colombiana a comienzos del siglo XX, o incluso con la música tropical de las décadas del cuarenta y cincuenta. Pero al mismo tiempo, por no tener una adscripción con un grupo humano específico, con una clase, una raza o un género, y a su vez ser una música ampliamente difundida, escuchada,

bailada y disfrutada a lo largo y ancho del país, se convierte en una producción simbólica relevante para la configuración social, puesto que por allí circulan significados y representaciones con peso social pero con poco reconocimiento y poca reflexión crítica sobre ellos. Es decir, al ser muy presentes pero poco comentados y cuestionados, resultan útiles y muy eficaces para llevar consigo significaciones sedimentadas, para transportar y crear a su vez ese sentido común no cuestionado y no explicitado en las sociedades. Se trata de una música “del sentido común”, una música que está ahí permanentemente pero sobre la cual no reflexionamos. Por eso mismo resulta relevante mirarla, porque nos hace pensar de forma consciente sobre unos consumos y producciones culturales naturalizadas, y nos ayuda a comprender quiénes somos como sociedad.<sup>10</sup>

Para realizar este análisis del sonido sabanero y el sonido paisa y sus implicaciones macrosociales es necesario tener una aproximación tanto intramusical como extramusical en cuanto la intención es hacer un vínculo y una conexión entre el objeto musical y su contexto social. Para hacer esto es necesario cumplir al menos tres requisitos: primero, conocer las corrientes principales de pensamiento en ciencias sociales (antropología, sociología y estudios de comunicación, principalmente); segundo, tener un dominio del lenguaje musical, no tanto en lo que a la capacidad de lecto-escritura se refiere, sino principalmente en el manejo y comprensión práctica y teórica de los lenguajes musicales a estudiar; y tercero -y este último aspecto es tan importante como los dos anteriores, aunque con frecuencia es desatendido por algunos investigadores que desde las ciencias sociales se interesan en realizar investigaciones sobre música-, estar familiarizado con las corrientes principales de discusión en el campo específico de las investigaciones musicales, llámense musicología histórica, etnomusicología o estudios de música popular. Ese corpus de conocimientos, que abarca tanto ámbitos académicos-investigativos de las ciencias sociales y humanidades como las habilidades y destrezas específicas del oficio musical, es indispensable para poder realizar ese cruce necesario entre lo musical y lo extramusical, entre el objeto y su contexto, entre la forma y el significado. Y es por esto que una investigación como la

---

<sup>10</sup> Para el investigador Renán Silva, durante el siglo XX, con la llegada de los medios masivos de comunicación, la creciente industrialización y el aumento de la población urbana, Colombia vivió un proceso de secularización: “Un proceso que para los investigadores de la sociedad colombiana sigue siendo un enigma, no sólo por su complejidad y originalidad intrínsecas, sino porque a esa dificultad se agrega la ausencia de todo deseo de interrogarlo, sustituyendo su análisis por la imposición mecánica de categorías abstractas que desfiguran sus perfiles históricos.” (R. Silva 2006, 253-4). Esta investigación busca aportar en la comprensión de ese proceso de secularización social mirado a través de unos repertorios musicales específicos.

aquí planteada surge necesariamente desde una aproximación interdisciplinar (Spencer 2011, O. Hernández 2012).

Como estrategia teórico-metodológica para abordar el estudio de los repertorios sabanero y paisa de los sesenta, la propuesta que hago en este trabajo es por entenderlos principalmente desde su ámbito de producción (y no tanto de recepción), entendiendo la producción no como los pasos para producir canciones y fonogramas, sino como una suma de procesos históricos y sociales en los cuales emergieron y se consolidaron dichos repertorios con la intervención y participación, a veces directa y a veces indirecta, de múltiples actores. Dicha estrategia consta de tres aproximaciones diferentes y complementarias: una diacrónica, una sincrónica, y un análisis de la matriz cultural predominante.

En la aproximación diacrónica busco indagar sobre las condiciones de emergencia de dichos repertorios, las trayectorias de los músicos partícipes y sus ámbitos y contextos de formación y circulación, las músicas a las que tenían acceso y por las que sentían predilección los creadores, así como un análisis de las características musicales de los repertorios producidos en cuanto a su vaivén entre repertorios tradicionales y masivos y en cuanto a sus encuentros y desencuentros con apuestas modernizantes. Para ello, comienzo con un análisis de los procesos de conformación de la música tropical en Colombia desde finales de los veinte hasta llegar a la aparición de los repertorios de los sesenta, objeto principal de análisis de esta investigación. Esta aproximación implica un análisis diferente para el sonido sabanero y para el sonido paisa y toma a los músicos y sus músicas como las fuentes principales de estudio. Por su aproximación diacrónica y por el análisis específico de los repertorios, en esta parte priman las miradas histórica y musicológica.

En la aproximación sincrónica busco comprender el proceso de formación de estos repertorios directamente en los años sesenta a partir de la participación e interacción de múltiples actores diferentes (un enfoque que amplía el análisis de la industria musical). Esta aproximación implica desmarcarse de una mirada interna a los músicos y sus músicas, para comprender la forma en que la producción de música tropical en Medellín se dio a partir de la interacción entre músicos, compositores, arreglistas, directores artísticos, disqueras, comentaristas musicales, programadores radiales, almacenes de discos, innovaciones tecnológicas y públicos, como los principales actores de una gran red de producción, distribución y consumo de música tropical.

En concreto, la aproximación diacrónica estudia los procesos históricos de conformación del repertorio teniendo como ejes los músicos y sus músicas (en cierta medida una mirada interna), mientras que la sincrónica busca comprender esos repertorios en un entramado social amplio. La suma de ambas aproximaciones permite ver la producción de música tropical en Medellín como un proceso que se da tanto en el tiempo como en la inserción de estos repertorios en una estructura social que posibilita su creación, difusión y consumo, con especial atención a las formas de producción y difusión masiva propias del siglo XX en las que surgen estos repertorios.

Por último, abordo la matriz cultural predominante en el sonido sabanero y el sonido paisa. La noción de “matriz cultural”, tomada también de la obra de Martín-Barbero, la entiendo no únicamente como un molde para la replicación de algo ya preestablecido sino también en cuanto a sus posibilidades de transformación y reformulación de contenidos. Las matrices culturales también constituyen un elemento fundamental para comprender las relaciones entre las formas de expresión tradicional y las masivas y cómo se articulan unas con otras, en tanto moldes creativos y expresivos que se adaptan y reaparecen en diferentes momentos y contextos. Apoyado en la obra del teórico literario Mijaíl Bajtín (1989 [1965]), tomo el concepto del “espíritu carnavalesco” como matriz cultural de largo aliento histórico y lo analizo en su relación y presencia significativa tanto en el sonido sabanero y el sonido paisa, y muestro cómo esta es una marca relevante y distintiva de la producción de música tropical de la década de los sesenta en Colombia.

La organización del texto es la siguiente: el primer capítulo presenta el marco teórico, la metodología y el estado del arte. Los capítulos dos y tres abordan la aproximación diacrónica al estudio de estas músicas (el capítulo 2 al sonido sabanero y el 3 al sonido paisa). La aproximación sincrónica, que abarca conjuntamente a ambos repertorios, es el tema del capítulo 4. El capítulo 5 aborda el espíritu carnavalesco en la música tropical de los sesenta. Para finalizar se presentan unas conclusiones que retoman e interpretan información de todos los capítulos previos.

Una vez dicho de qué se trata esta investigación, vale la pena aclarar de qué no trata. En un principio pensaba hacer una historia de las agrupaciones y de las grabaciones, una mirada diacrónica a las historias musicales de estas agrupaciones en términos de sus desarrollos estéticos, sus cambios de personal y de formatos, su cronología fonográfica, sus auges y declives en la aceptación del público y en sus presentaciones en vivo, entre otros aspectos. Pero ambas tareas perdieron sentido. La una en parte porque ya hay unas breves historias de los grupos antioqueños, así como algunas biografías de músicos sabaneros, y en parte también por la dificultad de acceder

a fuentes para hacer unas historias más detalladas (por ejemplo, de Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido y Pedro Laza no encuentro aún biografías, y es posible que esa labor ya no sea posible realizarla por la ausencia de fuentes documentales). La otra, por la enorme dificultad que implica la labor de reconstrucción histórica de esas grabaciones por dos motivos: uno es que las grabaciones en los sesenta no tenían fechas, y otro es que el concepto de álbum, como una entidad de canciones pensadas para aparecer en una misma publicación, no estaba aún desarrollado, por lo cual una misma canción podía aparecer en varios fonogramas diferentes y no resulta fácil determinar cuál grabación fue primero o cuál marcó la pauta para las otras versiones. Por lo tanto, el lector de esta investigación no encontrará aquí una historia de la música tropical en el sentido más convencional del término. No se trata de presentar cronologías de grabaciones, ires y venires de las agrupaciones o de los músicos más relevantes, detalles de cuándo grabaron su primer disco, por qué cambiaron de disqueras, o qué inspiró a un músico a componer cierta canción. La mirada histórica aquí planteada, que se aborda principalmente en los capítulos 2 y 3, consiste en presentar unas condiciones de posibilidad que dieron lugar a la aparición del sonido sabanero y el sonido paisa de los años sesenta y sus dinámicas de cambio en esta década, con la atención puesta más a situaciones macro que a aspectos puntuales de ciertos músicos o agrupaciones particulares.<sup>11</sup>

Para terminar esta introducción quiero agregar un último asunto que constituye el trasfondo ético y emocional para realizar esta investigación. Uno de mis proyectos académicos y políticos es un rechazo a la persistencia en ámbitos académicos de las divisiones acrílicas entre producciones de “mal gusto” y producciones de “buen gusto”. Mi intención de estudiar músicas populares como las que aquí abordo es en gran medida una defensa del “mal gusto”, o una defensa del derecho a la diferencia en los gustos estéticos. En un sentido más amplio, es una defensa por el respeto a la diferencia cultural. En el contexto de los departamentos de música y los conservatorios, que es en el que más me mueve, este tipo de músicas suelen ser marginalizadas y estigmatizadas, por lo cual el simple hecho de que un profesor universitario en música se dedique a estudiar a agrupaciones como Los Corraleros de Majagual o Los Golden Boys puede llegar a ser una apuesta confrontadora, rebelde y provocadora. Además, en un momento histórico como el actual, donde el tema de la aceptación o el rechazo a las diferencias culturales está en primer plano en la agenda política (como lo evidencian por ejemplo las discusiones sobre la supuesta “ideología de género” y los

---

<sup>11</sup> Las referencias a textos de carácter más biográfico y anecdótico sobre músicos y agrupaciones, tanto del sonido sabanero como del sonido paisa, las presento en el apartado Estado del Arte, en el capítulo 1.

réditos políticos que da), las músicas populares se constituyen en un escenario propicio para estudiar las diferentes maneras de ser y estar en una sociedad. Pero, para poder hacer esto de la manera más objetiva posible, este tipo de investigaciones deben partir de una posición crítica frente a los prejuicios altoculturalistas hacia la música comercial y de entretenimiento que aún hoy persisten en la academia.

# CAPÍTULO 1 APROXIMACIÓN TEÓRICA, METODOLÓGICA Y ESTADO DEL ARTE

“Hoy no podemos pensar las dinámicas que atraviesan nuestras identidades sin asumir cómo éstas se encuentran articuladas, de punta a punta, por las industrias culturales” (Martín-Barbero 2000, 11).

## Teorizaciones sobre lo tradicional y lo masivo

Debo comenzar por aclarar cuál ha sido mi interés, mi “objeto de estudio”, mi motivación y deseo al pensar en esta investigación. De una manera muy intuitiva (como suelen partir las investigaciones) quise estudiar la música tropical en Medellín a mediados de siglo XX, pero enfocado principalmente en sus lógicas de producción (no de recepción). Grupos como Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Corraleros de Majagual, Los TeenAgers, Los Hispanos, entre otros, ejercían sobre mí una fascinación por ser músicas tremendamente subvaloradas en la academia (espacio en el que usualmente me muevo) y de enorme difusión y consumo en el país desde hace ya varias décadas, produciéndose y reproduciéndose sin parar.<sup>12</sup>

Hasta el momento, mis principales investigaciones sobre músicas específicas se habían dirigido a las músicas tradicionales o campesinas colombianas, entre las cuales estaba un libro sobre la música de gaitas de la región de los Montes de María (Convers y Ochoa 2007) y otro sobre la música tradicional del Pacífico sur colombiano (Ochoa, Convers y Hernández 2015), ambos de corte pedagógico. También, recientemente había terminado un estudio sobre la obra de Carlos Vives y La Provincia en cuanto a su ámbito de producción, indagado a partir de las categorías de modernidad y colombianidad (Sevilla, y otros 2014). No obstante esta experiencia investigativa, subsistían numerosas preguntas y dudas sobre el marco teórico con el cual debería abordar el

---

<sup>12</sup> Ya Adolfo González Henríquez (2000) y Juan Diego Parra (2014) han señalado la poca valoración que la academia ha hecho de estas músicas (tanto desde la educación musical como desde las ciencias sociales). En términos generales, la musicología en Colombia ha abierto en los últimos años una puerta para los estudios sobre músicas tradicionales, pero aún son muy pocas las miradas sobre músicas masivas (y algunas de ellas son tratadas con recelo). Como un indicador de la importancia del volumen de ventas de la música tropical en Colombia podemos mencionar que la colección 14 Cañonazos Bailables, producida por Discos Fuentes para promover la venta de estos repertorios, comenzó en 1961 presentando unos altos niveles de ventas, y se ha mantenido hasta hoy en día aún enfrentando la actual crisis de las industrias discográficas.

estudio de la música tropical, puesto que la consideraba un caso muy diferente a los mencionados (por razones que se explicarán más adelante).

### *El descentramiento de los estudios de músicas tradicionales*

Los dos primeros libros en los que fui coautor se enfocaban en una mirada que cruzaba la etnomusicología con la pedagogía musical. Se trataba de trabajos centrados en músicas tradicionales y en mirar principalmente el objeto en sí mismo, sin prestarle atención suficiente a la relación con el contexto de creación y uso. Aun conociendo los cuestionamientos a la mirada folclorista que trata de museificar las tradiciones, anclándolas a un pasado sin historia (García-Canclini 1987, A. M. Ochoa 2003, Blanco 2013, R. Silva 2005), y tratando de no caer en ese reduccionismo anacronizante y objetivador de las culturas tradicionales como objetos de colección (una mirada que se centra en el objeto y no da cuenta del proceso) (García-Canclini 1987), ambos trabajos mantuvieron su mirada centrada en la comprensión de las estructuras musicales y las lógicas tradicionales de transmisión del conocimiento para así poder proponer unas rutas y maneras de aprendizaje.

Ese interés por las músicas tradicionales también conlleva, quiéralo uno o no, una nostalgia y un romanticismo por las expresiones “más olvidadas” o “menos contaminadas” de las culturas locales, y se presentaban asociadas a una suerte de esencialismos usualmente presentes en las miradas folcloristas, los cuales ya han sido ampliamente cuestionados desde la etnomusicología.<sup>13</sup> Sin embargo, pensando en mi nuevo tema de estudio, me surgían cuestionamientos como que la difusión de las músicas tropicales en medios masivos no implica una búsqueda nostálgica de rescate de lo indígena, ni un esfuerzo político por el retorno a “nuestras raíces”, del mismo modo en que desde algunos sectores se podría argumentar (no sin conflictos) para músicas como la de gaitas o los cantos tradicionales del Pacífico sur. Volviendo a agrupaciones como Los Corraleros, los Teen Agers y Los Hispanos, ¿cómo reclamarles que no interpretan “fielmente” una “música ancestral”? ¿acaso no eran todas estas músicas de alguna manera inventos recientes, propuestas novedosas?

---

<sup>13</sup> Para conocer las discusiones generales que se han planteado en torno a los cuestionamientos al folclorismo recomiendo los textos de Néstor García-Canclini (1987), Carlos Miñana (1999), Ana María Ochoa (2003) y Darío Blanco (2013).



El tercer libro en el cual participé, dedicado a analizar la obra de Carlos Vives y La Provincia, tomaba las categorías de análisis “modernidad” y “colombianidad” puesto que encontrábamos en esta producción unas apuestas interesantes en ese sentido. Sin embargo, para la música tropical de los sesenta no encontraba una clara intención política y más bien percibía una propuesta simbólica desde lo lúdico, lo jovial, lo desprevenido y “mamagallístico” que no encontraba cómo analizar.

Me resultaba claro, entonces, que los supuestos de los que partían las investigaciones anteriores (la idea folclorista de que hay unos elementos identitarios en la música que es necesario proteger y preservar, y la noción de que hay unos discursos políticos presentes en la música) no encuadraban adecuadamente para estas otras músicas, por lo cual debía buscar nuevos referentes teóricos, nuevos marcos conceptuales.

Por otro lado, al ser la música tropical un producto de la industria musical debía buscar también referentes para este nuevo campo, el cual era un anatema para los estudios más ortodoxos del folclor y tema que no fue abordado con profundidad en el tercer libro. También, en las charlas informales que tenía con otros músicos en la academia, encontraba una opinión común según la cual las industrias culturales son simples alienadoras de la población, como agentes todopoderosos que dominaban “al pueblo” para evitar su sublevación.<sup>14</sup> Bajo esta mirada, las masas son simples receptoras, dominadas por una mano invisible que crea y distribuye los productos culturales. Desde mi punto de vista, ese imaginario era en extremo reduccionista y en su formulación como conspiración o complot prácticamente excluía todos los posibles matices.

Para comenzar a cuestionar ese imaginario que veía los medios únicamente como mecanismos de dominación necesitaba pensar la cultura popular de una manera más profunda. En esto, fue clave encontrarme con el pensamiento de Antonio Gramsci (1983), para quien el análisis de la cultura popular no debe hacerse a partir de binarismos maniqueos ya que no se trata de una cultura homogénea y coherente sino de una superposición y aglomeración de formas diversas de pensamiento. La cultura popular es un espacio múltiple y lleno de contradicciones de tal manera que no todo lo que está en ella es funcional al sistema, ni todo es resistencia. Es decir, no hay una esencia de lo popular.

---

<sup>14</sup> Un análisis crítico de este tipo de imaginarios en contra de los productos masivos (en este caso tomando como objeto de estudio los cuestionamientos a la obra de Ricardo Arjona) lo podemos encontrar en Spataro (2013). Vale la pena aclarar que estos posicionamientos suelen estar más presentes en conservatorios de música y espacios periodísticos de opinión que en escenarios académicos críticos. Para una mirada un poco más general ver Fischerman (2005).

Además, encontraba que algunas teorizaciones del poder, presentes por ejemplo en los marxismos más ortodoxos de mediados del siglo XX, en las que el poder es algo que baja desde los dominadores hasta los dominados<sup>15</sup>, parecían entrar en contradicción. Al analizarse en detalle las opiniones frecuentes de los distintos actores que intervienen en la producción, distribución y consumo de la música, la imagen resultante se asemeja a la de una serpiente que se muerde la cola, o un circuito que se retroalimenta: los artistas se dicen controlados por los productores, los productores se dicen controlados por las corporaciones, las corporaciones por los distribuidores, éstos por lo que los públicos piden, y los públicos supuestamente demandan lo que los creadores les hacen desear. En este sistema cerrado, cada actor atribuye el dominio del poder a otro y finalmente nadie parece detentarlo.

¿Quién tiene entonces autonomía?, ¿quién es entonces el que domina a quién?, ¿dónde está el poder y dónde está la capacidad de agencia?

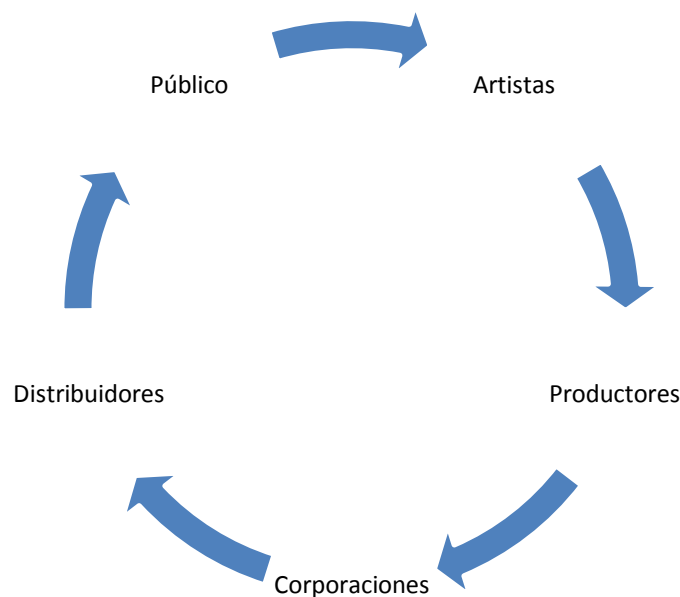


Imagen 1 (De mi autoría) Circularidad en la industria musical.

Esta circularidad del poder en las industrias culturales ya la habían detectado, entre otros, el investigador musical británico Keith Negus, para quien “la industria produce cultura y la cultura produce industria” (Negus 2005, 35). Resultaba claro para mí que debía buscar una perspectiva

<sup>15</sup> Como sucede por ejemplo en algunos textos de Theodor Adorno (2009 [1973]).

menos simple de las industrias culturales, de la producción, distribución y consumo de bienes simbólicos, y de sus configuraciones de poder. Debía encontrar una aproximación más compleja, no entendida la complejidad en el sentido de dificultad (como suele usarse coloquialmente) sino en cuanto a un sistema compuesto de partes interrelacionadas en el que sus propiedades macro corresponden a algo más que a la simple suma de sus partes individuales (Morin 1984).

### *Hebdige y las subculturas*

Ante esta necesidad comencé a buscar literatura académica de análisis de músicas populares. En el camino me encontré con el concepto de subculturas, popularizado por Dick Hebdige en un ya clásico libro en el que mira la “subcultura” juvenil que se desarrolla alrededor del punk en la Inglaterra de posguerra (Hebdige 1979). La aproximación de Hebdige dio pie a numerosos estudios de enfoque similar (Gelder y Thornton 2005, Brown 2004), los cuales se caracterizaron por abordar la forma en que grupos sociales específicos se apropian de músicas, creando en torno a ellas todo un estilo de vida. La mayoría de estudios se centraban en las audiencias de músicas populares anglosajonas y miraban la construcción identitaria de sectores juveniles asumiendo su actitud como una forma de rechazo y subordinación con una supuesta cultura oficial dominante (Díaz 2013). La relación música-jóvenes-rebelión se daba por sentada. Si bien, partiendo de la tradición de los estudios culturales, estos trabajos permitieron cuestionar la supuesta pasividad del receptor, por lo cual se concentraron en su capacidad de agencia para crear toda una (sub)cultura a partir de una música, se les critican dos supuestos de los que parten: a) su concepción homológica que pretende igualar una posición económico-social con un consumo cultural y estilo de vida, y b) pretender que existe en las sociedades una única cultura oficial dominante, la cual sería homogénea y coherente, y frente a la cual supuestamente se enfrentarían las subculturas (Fine y Kleinman 1979, R. Middleton 2002, Wade 2002, R. Silva 2005, O. Hernández 2005, Arce 2008, Santamaría-Delgado 2014). La primera crítica se puede articular de dos maneras: una, en cuanto personas ubicadas en una misma posición sociocultural pueden tener producción y consumo cultural diferente,<sup>16</sup> y dos, en cuanto personas ubicadas en diferente posición sociocultural (e incluso en diferentes países y dentro de diferentes contextos culturales) pueden consumir el mismo tipo de música y compartir una forma de vestir, de peinarse, de caminar y de

---

<sup>16</sup> Wade lo enuncia así: “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” (2002:34).

bailar asociada a esa música. La segunda crítica apunta a que el punk, la música con la que se comenzó a abordar el estudio de las subculturas, es una música ligada a la tradición guitarrística-masculina-roquera dominante, así que no es tan clara su ubicación como subcultura de resistencia, sino que en gran medida hace parte de la cultura dominante. También, la supuesta cultura dominante no es única ni homogénea, sino que está conformada por múltiples capas con diferentes pesos dependiendo de los contextos y las situaciones, de tal forma que no es posible establecer una única cultura dominante frente a la cual se produce la subcultura de resistencia.<sup>17</sup> Este modelo, valioso en cuanto abre una ventana para cuestionar la pretendida pasividad de las masas como solo receptoras, en cierta medida aplica para músicas como el rock/pop y sus derivados en las cuales es frecuente encontrar una relación fuerte entre la construcción identitaria y un cierto tipo de música. Pero, ¿cómo verlo en las músicas tropicales de los sesenta? no resultó, por ejemplo, que los seguidores de Los Corraleros, a la manera de los metaleros, adoptaran una forma de vestir, de caminar, de hablar, de peinarse, etc., en síntesis, un estilo de vida anclado en una identidad corralera. Los admiradores de Los Corraleros no se distinguen en la calle por su apariencia (como sí suele suceder con los punkeros, metaleros o raperos, por mencionar algunos), no conforman grupos de discusión corralera, no tienen revistas o publicaciones periódicas sobre el tema. No corresponden necesariamente a una generación o a una clase social específica sino que, como bien ha mostrado Wade, son músicas difundidas en múltiples niveles sociales, lo cual es constitutivo de su éxito comercial (Wade 2002).<sup>18</sup> Tampoco se circunscriben a un grupo social, no se trata solo de personas de ciertos estratos sociales, o provenientes de ciertas regiones, o que viven en ciertas zonas, o que buscan en la música una forma de rebelión.<sup>19</sup> En este sentido, la idea

---

<sup>17</sup> Un buen recuento del surgimiento, alcances y críticas a la teoría de las subculturas se encuentra en Negus (1996) y en Arce (2008). Arce explica cómo el concepto ha sido utilizado de tres maneras diferentes, pero es el tercer uso, surgido en Inglaterra con el Centro de Birmingham para Estudios Culturales Contemporáneos, el que más se ha utilizado en estudios sobre músicas populares y el que interesa para nuestro tema (Arce 2008, 259).

<sup>18</sup> Para la década del sesenta no existen estudios sistemáticos de audiencias que permitan pensar con mayor precisión la distribución de preferencias musicales por grupos sociales en Colombia. Un estudio más reciente (J. C. Valencia 2011) ha mostrado que la escucha de emisoras de música tropical en Bogotá se asocia principalmente a estratos bajos de la capital, pero difícilmente puedan tomarse esos datos como representativos de lo que ocurría en Medellín hace 50 años. No obstante, aunque pueda suponerse alguna correlación entre la música tropical en Medellín y algunos sectores sociales, esto no implica la existencia de una subcultura en tanto un estilo de vida claramente definido.

<sup>19</sup> Para la música del “sonido paisa”, si bien los que la consumen no generan un sentido identitario a partir de ella, el escritor caleño Andrés Caicedo en su reconocida novela “Que viva la música” sí la definió, de manera peyorativa, como una manifestación de los pequeñoburgueses (Caicedo 1977). Sin embargo, se trata de una asignación externa que buscaba posicionar la salsa como una música de rebeldía social y en ese

de una “subcultura” de la música tropical, entendida como un estilo de vida determinado por el consumo de un repertorio musical específico (que es el sentido dado por estos estudios), tampoco resulta pertinente. El paradigma música-cultura juvenil-rebelión no encaja tampoco con el tema de estudio, y menos cuando mi interés está más del lado de la producción que de la recepción. Desde la década del noventa, para buscar referentes teóricos nuevos que no tuvieran estos problemas mencionados para el concepto de “subculturas”, tanto en la academia anglosajona, alemana y latinoamericana se ha comenzado a utilizar el término “escenas musicales” como forma de comprender procesos de identificación de unas comunidades con unos géneros musicales, pero sin pensar en las identidades como algo estático y propio de jóvenes, sino para pensarlas de forma más amplia y fluida. Sin embargo, estas teorizaciones siguen estando enfocadas en la recepción y no en la producción.<sup>20</sup> Tenía entonces que buscar otros referentes teóricos.<sup>21</sup>

### *Los popular music studies*

El siguiente paso consistió en entrar directamente a un campo académico de formación relativamente reciente, conocido como los *popular music studies* (estudios de música popular). Este campo surgió hacia la década de los ochenta con la figura del sociólogo británico Simon Frith como punta de lanza, y ha logrado una relativa institucionalización con los trabajos de autores como Philip Tagg (1982), Andrew Goodwin (1992), Keith Negus (1996), David Hesmondhalgh (2002) y Richard Middleton (2002). Al contrario de los estudios de subculturas, de corte más antropológico, los *popular music studies* se han desarrollado más desde una perspectiva sociológica, tratando de comprender las dinámicas de producción, distribución y consumo principalmente de géneros anglosajones como el rock, el pop, el dance, el country, entre otros (Goodwin 1992, Negus 2005, 1996, Negus y Pickering 2002, Hesmondhalgh y Negus 2002) (Toynbee 2002, Regev 2002).

---

camino intentó construir al sonido paisa, como música alegre y desparpajada, como uno de sus enemigos y principal blanco de ataque.

<sup>20</sup> Para ver una revisión crítica del surgimiento y uso del término “escenas musicales” ver la introducción al libro editado por Julio Mendívil y Christian Spencer (2016).

<sup>21</sup> Hesmondhalgh y Negus (2002:87-8) mencionan que los estudios de música popular han tendido a concentrarse en: audiencias, jóvenes y la música como forma de rebelión, y todo esto basado en el concepto de subculturas. Los objetos de estudio han sido principalmente, por ende, músicas populares actuales, músicas practicadas en el presente. Por lo tanto, la principal metodología ha sido la etnografía, aunque dicen que pocas veces realizada de forma sistemática y con buenas fuentes primarias. En este trabajo abordaré una música que no corresponde a ninguna de estas categorías: no es especialmente de jóvenes, ni de subculturas, ni tiene el componente político de rebelión, ni la voy a estudiar en un contexto actual sino en el pasado (estudio principalmente histórico) y la estudiaré desde el punto de vista de los productores y no tanto de las audiencias. Esto hace que el trabajo deba ser pensado de otra manera.

Uno de los aportes clave de esta corriente es la crítica a las explicaciones del funcionamiento de la industria musical como una ‘cadena de producción’, explicaciones que establecen una analogía con la producción en serie de la revolución industrial. A partir de los aportes de T. Adorno y M. Horkheimer, se suponía que la industria musical operaba como una especie de “fábrica de canciones” que simplemente revolvió y reorganizaba un conjunto limitado y estandarizado de melodías, ritmos, armonías y letras, creando composiciones similares *ad infinitum* (Adorno y Horkheimer 1994 [1947]).<sup>22</sup> Por el contrario, los aportes de los *popular music studies* van a hacer énfasis en la imposibilidad de las industrias culturales de tener un control total frente a las demandas de los públicos y, por lo tanto, evidencian la necesaria reinención y creatividad constantes dentro de la esfera de producción misma (Negus 2005, 1996, R. Middleton 2002). Al respecto, en un importante estado del arte de los *popular music studies*, Hesmondhalgh y Negus dicen:

No hay una correlación uno a uno entre controlar el mercado económicamente y controlar la forma, el contenido y el significado de la música. La industria no puede simplemente establecer las estructuras de control y operarlas en una forma instrumental. Aquellos que se enfocan en la propiedad y el control frecuentemente olvidan la no tan ordenada vida organizacional: los seres humanos que habitan las estructuras corporativas (2002:146).

Ellos se han encargado de mostrar cómo las industrias culturales no son tan omnipotentes como se pensaba, ni su funcionamiento se puede controlar, estandarizar y cuantificar como si fuera una fábrica de bienes materiales. Precisamente la imposibilidad de control total, tanto de lo que se produce como de lo que se consume, hace del negocio de la música (como de cualquier otro negocio) una empresa riesgosa (y si no, que lo digan la gran cantidad de casas disqueras que cada día cierran sus puertas).

No obstante estos aportes, los estudios de producción desde la perspectiva de los *popular music studies* tienen algunas matrices de formulación que resultan por lo menos extrañas para los casos

---

<sup>22</sup> Si bien en uno de sus últimos escritos Adorno matizó su punto de vista sobre la labor de los encargados de la parte de creación y producción de cultura popular en las industrias culturales, admitiendo que cuentan con algo de autonomía en su labor creativa y que no necesariamente se realiza a partir de dinámicas fabriles de producción, insiste en que, una vez el producto cultural se materializa e ingresa en la cadena de distribución y promoción, las masas serán simples receptoras pasivas, víctimas del gran proceso de alienación que ineludiblemente generan las industrias culturales (1975). Esta visión apocalíptica reduce las posibilidades de análisis y se convierte en un reduccionismo que impide pensar la complejidad del proceso comunicativo que se da en la mediatización musical. Para ver una crítica importante y detallada a la teoría adorniana ver Middleton (2002:34-63) quien, entre otros aspectos, la cuestiona por partir de grandes generalizaciones, por carecer de trabajo empírico consistente, y por su fuerte carga etnocéntrica.

latinoamericanos. Una de las objeciones está en el peso que tiene en ese modelo la relación *majors vs indies* (grandes compañías multinacionales versus compañías locales pequeñas – independientes-). ¿Cómo pensar este factor para el caso de la música tropical en Colombia?, ¿eran Discos Fuentes, Sonolux, Discos Victoria o Codiscos una *major* o una *indie* en el mismo sentido? Si bien eran empresas importantes en el país y lograron extender sus ventas a otros países de Latinoamérica e incluso a Estados Unidos, vistas de forma global eran pequeñas compañías locales, pero vistas en el mercado local eran las líderes e incluso hacían alianzas con grandes compañías extranjeras como Odeon, Phillips o RCA Víctor para repensar y distribuir sus productos en el país.<sup>23</sup>

También está el concepto de *mainstream* (corriente principal), que se usa en EEUU para hablar del listado de canciones del *top 40*, en el cual pueden aparecer diferentes géneros y estilos, pero principalmente asociados a las músicas no negras norteamericanas. Allá se usan (o usaban) al tiempo otros listados paralelos como los de R&B (*rhythm and blues*), que eran los listados de músicas negras, y cuando una canción de música negra lograba entrar al *top 40* se consideraba que hizo un *crossover*, es decir, cruzó la frontera de los géneros. Esto es hacer *crossover* en EEUU, y en esa relación es que existe el *mainstream*, con una fuerte carga racial (Toynbee 2002).

Estos conceptos (*mainstream*, *crossover*, *major*, *indies*, entre otros) han sido creados por anglosajones para pensar las músicas anglosajonas, pero mal haríamos en usarlos en contextos latinoamericanos sin cuestionarlos, problematizarlos y sin preguntarnos primero por su utilidad y pertinencia para los problemas y situaciones locales. Es decir, las dinámicas particulares en las que se han desarrollado las músicas populares en Latinoamérica hacen que sea necesario repensar los términos de análisis que se proponen desde los *popular music studies*.

Pero, sin duda, el concepto que más se torna problemático es precisamente el de *popular music*. La manera como lo usan en Europa y Norteamérica tiende a establecer una equivalencia *popular music*=rock/pop anglosajón. Esto no es solo aparente en estas investigaciones sino que, incluso, en algunos casos se menciona de forma explícita. Por ejemplo, dice Regev: “Mi punto no es aclarar la relación exacta entre ‘pop’ y ‘rock’ (no creo que esto sea posible), sino más bien representar un fenómeno que yo llamo ‘pop/rock’, que viene a dominar la música popular, o más bien la

---

<sup>23</sup> En Colombia, las grandes casas discográficas extranjeras no tuvieron oficinas ni estudios de grabación permanentes, sino que se aliaron con productores y distribuidores locales para promocionar sus productos. Esto dio posibilidades a una producción local importante. En otros países de Latinoamérica, como por ejemplo en Chile, la entrada de firmas extranjeras como RCA Victor y Odeón dificultaron la consolidación en la industria de compañías disqueras y de movimientos musicales locales (Gajardo 2011).

conceptualización de música popular en la segunda mitad del siglo veinte” (Regev 2002, 252). La manera de comprender la *popular music* entonces se ha basado principalmente (aunque no exclusivamente) en los casos del rock/pop anglosajón, con toda su carga histórica, sus contextos, sus usos, y en general toda la matriz cultural en la que están insertos. Esto lleva a pensar la *popular music* como músicas masivas ancladas a la industria discográfica. Para nuestro contexto, en la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares (IASPM-AL, por sus siglas en inglés), el musicólogo chileno Juan Pablo González propuso una definición de “música popular” estableciendo una especie de traducción del modelo anglosajón. La definición propuesta por González es:<sup>24</sup>

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta (González 2001, 38)

Esta definición de “música popular” como aquella “mediatizada, masiva y modernizante”, y asociada además a las audiencias juveniles, si bien resulta operativa y propone al menos un límite, al ser tomada del modelo anglosajón presenta problemas para comprender las dinámicas musicales propias de Latinoamérica. Por ejemplo, ¿la música tropical en las versiones de Lucho Bermúdez, Pedro Laza, Los Corraleros de Majagual o Los Graduados, es necesariamente música masiva, modernizante y mediatizada? Podríamos decir desde ya que fueron músicas mediatizadas en cuanto formaron parte de la industria fonográfica y tuvieron (en distintos grados y de diferentes maneras) presencia radial. Unas fueron más masivas que otras en términos de ventas y popularidad. Pero todas difieren en su adscripción o no a propuestas modernizantes, aparecen enlazadas de formas diferentes a visiones distintas de modernidad, e incluso de algunos de sus repertorios podemos cuestionar su carácter modernizante y más bien pensarlos en una dirección diferente y en cierta medida opuesta a la modernidad ya que, como veremos más en detalle en los

---

<sup>24</sup> Si bien esta es la definición que aún aparece en los estatutos de la asociación, tras la salida de Juan Pablo González en 2012 los miembros de la IASPM-AL han asumido una postura menos rígida y más amplia que permita también el diálogo con músicas más asociadas a contextos tradicionales.



capítulos siguientes, mucha de la música masiva consumida en Colombia en los sesenta se basaba en referencias a la vida campesina (no solo en sus letras sino también en los aspectos musicales y performáticos), lo cual entra en contradicción con la definición de González. Así las cosas, si no cumplen uno de estos parámetros, ¿podremos decir que no son músicas populares?, ¿cómo denominamos entonces músicas que sean masivas, mediatizadas y no modernizantes? Al menos teóricamente la pregunta resulta relevante, y veremos a lo largo del texto que se trata de una cuestión crucial. La propuesta de González, al poner estos tres requisitos para definir una música popular, pone unos límites que es necesario problematizar y cuyo cuestionamiento puede hacerse tanto en el orden teórico como en la confrontación empírica con casos concretos. La música tropical en Medellín en los años sesenta será nuestro caso de análisis.

En este sentido, deberíamos pensar que el concepto de *popular music* no debe ser el mismo de “música popular”, puesto que el uso dado en Latinoamérica no coincide uno a uno con el sentido que el término ha tomado en la tradición anglosajona (a lo cual se debe mi insistencia en mantener la diferencia en el idioma). Esta diferenciación entre *popular music* y “música popular” ya la había mostrado con claridad la etnomusicóloga Ana María Ochoa en otra ocasión (2000, 2003), pero yo no lograría entreverla y comprenderla en su verdadera dimensión hasta toparme con un conflicto directo entre mi tema de estudio y la conceptualización teórica que asumía (el conflicto entre pensar algunos repertorios de la música tropical en Medellín como no modernizantes, y contar a la vez con una definición de música popular que los negaba). No fue sino hasta que encontré una entrada teórica latinoamericana que este cuestionamiento iba a hacerse patente y que la mayoría de preguntas que me aquejaban encontrarían una matriz conceptual adecuada.

#### *Jesús Martín-Barbero y los estudios latinoamericanos de lo popular*

Fue con “De los medios a las mediaciones” de Jesús Martín-Barbero que encontré un campo fructífero de comprensión de lo popular latinoamericano, desde un planteamiento complejo y no dicotómico de tres temas clave: 1) la inserción de Latinoamérica a la modernidad, 2) el poder como un espacio de lucha, y 3) una mirada no maniquea de las industrias culturales.

La primera dificultad que tuve al enfrentarme a este libro, y luego a otros escritos del mismo autor, tiene que ver con la noción de lo popular. Como comenté, contaba hasta el momento con la noción anglosajona, en su traducción latinoamericana por Juan Pablo González, asemejando lo

popular con lo masivo. Encontrarme entonces con que Martín-Barbero usaba los términos popular y masivo de forma diferenciada me hacía patinar, resbalarme en algunos apartados del libro. Para mi infortunio, el autor en ningún momento del libro ofrece definiciones o aclaraciones de qué entiende por popular y por masivo (y tampoco daba una definición clara del término “mediación”, pero sobre eso hablaré más adelante). Luego, por una referencia encontrada en el mismo libro, me aproximé a las obras de José Joaquín Brunner y de Néstor García-Canclini, y allí encontré la explicación a la diferenciación, importante en el pensamiento latinoamericano, entre popular y masivo. Brunner, partiendo de Gramsci, asume que el concepto de cultura se refiere a unas formas de ser y hacer que una sociedad tiene, pero ellas deben ser mínimamente coherentes, estructuradas y uniformes. Según esta perspectiva, no se podría hablar como tal de una cultura popular, ya que a ella pertenecen concepciones, creencias y costumbres muy disímiles, muchas de ellas contradictorias entre sí, nada coherentes ni unificadas. Por lo tanto, dice Brunner: “En realidad, resulta difícil hablar de cultura popular, a no ser que se haga bajo la forma del *folclor* y el sentido común, para volver a Gramsci.” (Brunner 1992, 149).

La solución que da entonces Brunner, es pensar la cultura popular y el folclor como sinónimos: la producción cultural -múltiple, fragmentaria y contradictoria- de las clases subalternas. Si bien el concepto de folclor en su versión tradicional suele referirse a producciones culturales rurales, Brunner hace un uso más extendido para referirse a las producciones culturales de las clases subalternas, tanto de las rurales como de las urbanas, de tal manera que lo folclórico y lo popular se unirían bajo un mismo concepto.

La definición de lo popular surge históricamente de la mano de la definición de lo culto o de élite, por lo que no son conceptos separados ni inmutables. Y lo popular surge en una vía dualista: como legitimación de lo político (el gobernante es el representante “del pueblo”) y como exclusión del ámbito cultural (lo popular no es cultura, o a lo sumo es una cultura que debe superarse) hasta que llegan los movimientos folk europeos, iniciados con el Romanticismo (Blanco 2013, A. M. Ochoa 2003). Y esta cultura popular habría que diferenciarla de la cultura masiva, entendida como la que se produce y circula por los medios masivos de comunicación, institucionalizados y profesionalizados (no necesariamente electrónicos). Así, habría cultura popular y cultura masiva, de tal manera que todo lo masivo sería popular (solo en el sentido de aceptación por parte de las mayorías) pero no todo lo popular sería masivo (no todo lo producido por las clases populares

sería difundido por los medios masivos de comunicación).<sup>25</sup> Es decir, habría cultura popular que en algunos casos se distribuye por los medios masivos, convirtiéndose en cultura de masas. Entendiendo así lo popular y lo masivo, dice Brunner:

En efecto, la cultura popular (folclor) se halla expuesta, de manera cada vez más masiva y continua, al contacto y a la interacción con la cultura producida por los medios industriales de comunicación, información y entretenimiento. Las poblaciones o *favelas* de nuestras grandes ciudades se han llenado de radiotransistores; por las zonas rurales avanza la instalación de torres repetidoras de la televisión; el rock es el lenguaje universal de las fiestas juveniles de los diversos grupos sociales, y así por delante (Brunner 1992, 155).

Ya García-Canclini ha mostrado cómo el concepto de lo popular ha tenido muy diferentes usos en la intelectualidad latinoamericana, anclado a veces a raza, a lugar de origen, a clases sociales, o a movimientos sociales (García-Canclini 1987). Por otra parte, Renán Silva, analizando las concepciones que del término “cultura popular” hicieron los gobiernos colombianos de la primera mitad del siglo XX, apuntaba también a la necesidad de preguntarse no tanto por una ontología del concepto sino por pensar cómo ha sido construido histórica y contextualmente como categoría política (R. Silva 2005). Como lo señala Ana María Ochoa, en castellano lo popular se construye a partir de una oposición con la “alta cultura” (cultura legítima en términos de Bourdieu (2012)) y “no connota una frontera clara entre las músicas llamadas del folclore o las músicas de ámbitos más masivos o urbanos” (A. M. Ochoa 2003, 13-4). Se trata tanto de una producción de base -un producto de las “etnias primigenias” o “culturas ancestrales”, o de las clases populares, o de la sociedad civil nacida en un lugar (enmarcado dentro del Estado-Nación)- como de lo producido desde las industrias culturales. Mientras la *popular music* presenta un espacio donde lo popular es urbano y mediatizado, confrontado con lo folclórico como rural y no mediatizado, la “música popular” tiene en cuenta tanto lo rural como lo urbano, con o sin procesos de mediatización. Es así como se puede comprender la diferencia crucial entre la *popular music* y la música popular.<sup>26</sup>

Sin embargo, para esta investigación es importante distinguir entre los productos culturales populares que presentan fuertes procesos de mediatización y aquellos que no. Por lo tanto,

---

<sup>25</sup> Peterson y Berger reconocen este tipo de prácticas musicales que, pudiendo ser urbanas y teniendo un grado de masificación (principalmente a través de su interpretación en vivo), no son difundidas por las industrias discográficas. A estas manifestaciones las llaman “músicas comunales” (*communal musics*) (Peterson y Berger 1975, 164).

<sup>26</sup> Para un análisis más reciente sobre el tema ver Jordán y Smith (2011).

pensaré los términos *populares-tradicionales* para referirme a aquellas músicas, sean rurales o urbanas, que presentan poco o ningún proceso de masificación mediatizada, y *populares-masivas* para las que circulan ampliamente por los medios de comunicación y las industrias culturales.

La implicación de esta diferencia entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo es constitutiva en la obra de Jesús Martín-Barbero. Esto le permite ver la existencia de producción cultural urbana no mediatizada, lo que él llama popular-urbano.<sup>27</sup> Y a partir de esto, se pregunta por las interacciones entre lo popular<sup>28</sup> y lo masivo, las formas en que lo masivo incorpora y adapta lo popular.

Pero el aporte de Martín-Barbero no está solo en hacerse esta pregunta sino también en replantear la noción misma de lo masivo. Al respecto dice:

La idea de una "sociedad de masas" es bastante más vieja de lo que suelen contar los manuales para estudiosos de la comunicación. Obstinados en hacer de la tecnología la causa necesaria y suficiente de la nueva sociedad —y por supuesto de la nueva cultura—, la mayoría de esos manuales coloca el surgimiento de la teoría de la sociedad de masas entre los años 30-40, desconociendo las matrices históricas, sociales y políticas de un concepto que en 1930 tenía ya casi un siglo de vida, e intentando comprender la relación masas/cultura sin la más mínima perspectiva histórica sobre el surgimiento social de las masas. (Martín-Barbero 1998, 31).

Y continúa:

Lo masivo en esta sociedad no es un mecanismo aislable o un aspecto, sino una nueva forma de socialidad. De masa es el sistema educativo, las formas de representación y participación política, la organización de las prácticas religiosas, los modelos de consumo y los del uso del espacio (Martín-Barbero 1998, 249).

El argumento es que los medios masivos electrónicos del siglo XX no inauguraron una nueva etapa sino que llevaron a un punto máximo un movimiento que ya estaba gestándose en la sociedad. Lo masivo no surge, como suele pensarse, con los medios eléctricos del siglo XX (radio, cine,

---

<sup>27</sup> Martín-Barbero habla para Latinoamérica de lo popular-indígena y lo popular-urbano. Es interesante, visto desde Colombia, que no incluya lo popular afro. Quizás, esto se deba a que la mayoría de sus ejemplos en este libro remiten a países como Chile, Perú, Ecuador y México, países en los que la presencia indígena es fuerte, pero en los cuales la presencia afrodescendiente no había sido tan visibilizada a comienzos de los ochenta. Colombia es diferente en este sentido, donde lo afrodescendiente ha tenido unos procesos de valoración más visibles que los de las comunidades indígenas.

<sup>28</sup> Martín Barbero llama *popular* a lo que aquí estoy llamando *tradicional*.

televisión, etc.) sino que existe desde mucho antes con la conformación de las ciudades y la sociedad industriales.<sup>29</sup> Lo masivo no pasaría solo por los medios electrónicos, sino también por la escuela, los conservatorios, la iglesia, los hospitales, los cementerios, entre otras instituciones. Se refiere a toda una producción cultural con cierto grado de institucionalización, de profesionalización y de impacto en amplios grupos poblacionales. Masiva sería la educación, la instrucción religiosa, el alistamiento militar, las políticas de salud, etc. Volviendo a Brunner, lo masivo sería una producción “tendencialmente internacional, de base progresivamente industrial, altamente diferenciada y no controlable desde ningún centro” (Brunner 1992, 64).

Para mirar lo masivo, Martín-Barbero parte de una mirada crítica a las formas aparentemente antagónicas, pero que en últimas llegan a la misma conclusión aunque partan desde lugares teóricos divergentes.

Desde el espacio de la política oficial, a derecha y a izquierda, tanto las masas como lo masivo serán mirados con recelo. La derecha con una posición a la defensiva: las masas ponen en peligro acendrados privilegios sociales, y lo masivo disuelve sagradas demarcaciones culturales. La izquierda ve en las masas un peso muerto, un proletariado sin conciencia de clase ni vocación de lucha, y en lo masivo un hecho cultural que no cuadra en su esquema, que desafía e incomoda su razón ilustrada (Martín-Barbero 1998, 174).<sup>30</sup>

El autor se aparta de estas visiones negativas y esencializadoras de lo masivo y más bien propone una lectura contextual y crítica, y nos recuerda que toda aparición de un nuevo medio masivo de comunicación, empezando por la imprenta, ayudó a democratizar el conocimiento y, por lo tanto, le dio más poder al pueblo, mostrando claramente la relación entre saber-poder. En particular, los medios masivos del siglo XX no solo ayudaron a elevar el nivel de conocimiento de las masas, sino que también legitimaron el saber popular o, dicho de otra manera, convirtieron esos saberes en

---

<sup>29</sup> Este aporte lo comenta García-Canclini con estas palabras: “Al establecer que las sociedades modernas fueron teniendo los rasgos de los que se culpa a los medios mucho antes de que éstos actuaran, se desmoronan varios lugares comunes del aristocratismo y del populismo.” (19985). Martín-Barbero también aborda este tema en otro texto (s.f.).

<sup>30</sup> Quizás sea precisamente por este tipo de prevenciones frente a la cultura de masas que desde la academia no se le ha prestado suficiente atención a la música tropical de los sesenta en Colombia. Con frecuencia, los investigadores musicales (y los científicos sociales en general) buscan también sus propios posicionamientos políticos, y estos repertorios tan masivos, alegres y poco confrontacionales no parecen atractivos en este sentido. En mi caso particular, es precisamente este vacío, esta indiferencia que la academia ha mostrado frente a estas manifestaciones culturales específicas, parte de lo que me motiva a poner mi atención en ellas.

verdaderos conocimientos, y sus expresiones fueron transformadas en cultura (cultura popular o cultura de masas, pero al fin y al cabo cultura conocida y difundida).

La ascensión de esta cultura de masas hace parte de un movimiento de liberalización de las sociedades, donde el capital manda y los Estados pierden presencia. Esta liberalización del capital y de la libre empresa, junto a una democratización propiciada por los medios masivos, hacen que se resquebrajen los viejos valores y distinciones aristocráticas y la nueva jerarquización se dé principalmente por el capital, especialmente en los momentos en que, como en Latinoamérica a mediados del siglo XX, las sociedades están en la transformación de unas formas conservadoras de gobierno a la creación de unas expresiones liberales mediadas por el mercado. Martín-Barbero lo expresa así:

Así pues, masa debe dejar de significar en adelante anonimato, pasividad y conformismo. La cultura de masa es la primera en posibilitar la comunicación entre los diferentes estratos de la sociedad. Y puesto que es imposible una sociedad que llegue a una completa unidad cultural, entonces lo importante es que haya circulación. ¿Y cuándo ha existido mayor circulación cultural que en la sociedad de masas? Mientras el libro mantuvo y hasta reforzó durante mucho tiempo la segregación cultural entre las clases, fue el periódico el que empezó a posibilitar el flujo, y el cine y la radio los que intensificaron el encuentro (199845).

Según Martín-Barbero, a partir de su análisis de las diferentes formas en que los teóricos europeos y los norteamericanos reaccionaron frente a la aparición de la cultura de masas a finales del siglo XIX y comienzos del XX, mientras la teoría conservadora europea hablaba del fin de la historia debido al ascenso de las masas al poder (y las masas, en tanto irracionales, bestiales y primitivas solo podían augurar barbarie), la nueva teoría norteamericana haría de la cultura de masas su propia cultura, un renacer cultural para Occidente. Para los teóricos europeos, con su conservadurismo pesimista, la disolución de las clases era un peligro claro.<sup>31</sup> Para los norteamericanos, con su liberalismo optimista, significaba el triunfo de la democracia. Sin embargo, si bien la crítica de Martín-Barbero parte de su lucha contra el aristocratismo conservador, no cae en una romantización liberal de lo masivo sino que trata de verlo como un espacio de lucha, un lugar de confrontación por la hegemonía, partiendo de una visión más

---

<sup>31</sup> Martín-Barbero, Brunner y García-Canclini coinciden en una crítica fuerte hacia la postura aristocrática de la teoría de Adorno y Horkheimer, que ve lo masivo solo como degradación de la (alta) cultura. A manera de ejemplo, como parte de esas críticas Martín-Barbero se pregunta: “¿Y si en el origen de la industria cultural más que la lógica de la mercancía lo que estuviera en verdad fuera la reacción frustrada de las masas ante un arte reservado a las minorías?” (199854).

compleja y menos determinista del poder.<sup>32</sup> Se trata, nuevamente tomando a Brunner, de comprender la particular forma en que se da la modernidad en Latinoamérica, una modernidad no unívoca y homogénea, no apegada a una sola racionalidad ilustrada, sino una modernidad de múltiples racionalidades interactuando.<sup>33</sup> La labor de una teoría crítica latinoamericana sería entonces “empezar por reconocer y explicar las múltiples racionalidades y los fenómenos de poder asociados a ellas, rescatando, en medio de esa enorme diversidad, las funciones infinitas de la razón y del deseo y sus limitadas formas de materializarse socialmente” (Brunner 1992, 9-10). Esta concepción de las múltiples racionalidades de la modernidad es clave para comprender las músicas populares-masivas porque nos invita a no establecer una conceptualización macro a priori de ellas sino más bien a una aproximación contextual para cada música en particular, entendiendo que cada género puede construirse a partir de lógicas y racionalidades diferentes, y que, dentro de un mismo género musical, diferentes actores pueden presentar racionalidades diferentes.

Además, no se trata solo de diferentes racionalidades (como si los seres humanos fuéramos solo razón) sino que involucra también los deseos, los afectos y las condiciones de posibilidad (como lo menciona el mismo Brunner en la cita anterior).

Los deseos y la razón coexisten y son agentes generadores de realidad, todo esto enmarcado dentro de situaciones y contextos concretos, específicos. Esto plantea una noción del poder más compleja y menos totalitaria, más dinámica y menos rígida, más horizontal y menos vertical. La racionalidad de la industria discográfica no es la misma racionalidad del Estado, ni la del mercado es necesariamente la misma manejada dentro del estudio de grabación por Toño Fuentes, ni la de Toño es la misma de los músicos contratados, ni es la misma la racionalidad de “Fruko” que la de Juancho Polo, ni es la misma que manejan los diversos públicos. Nos encontramos frente a múltiples racionalidades en permanente diálogo y disputa donde no siempre es claro quién tiene el poder, y no siempre se trata de un diálogo entre posiciones conmensurables (en el sentido de Kuhn)<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Si bien en este punto el autor menciona los trabajos de Foucault, su principal inspiración es la teoría gramsciana de la hegemonía.

<sup>33</sup> Sobre las teorías de las múltiples modernidades, sus críticas y su pertinencia para analizar las realidades latinoamericanas, ver Eisenstadt (2013).

<sup>34</sup> Tomas Kuhn, en su libro Estructura de las Revoluciones Científicas introdujo el concepto de paradigmas inconmensurables, que se refiere a epistemes tan diferentes que no comparten términos comunes, por lo cual un diálogo entre ellas no es posible en cuanto la ausencia de un mínimo marco de pensamiento compartido impide la comunicación entre ellos (Kuhn 2004).

### *El concepto de ‘mediaciones’ en Martín-Barbero*

Una vez aclarados los conceptos de lo popular y lo masivo en la obra de Martín-Barbero, y apoyado en Brunner y García-Canclini, llego entonces al aporte más relevante de su libro *De los medios a las mediaciones*: el concepto de “mediaciones”. Este concepto será clave para pensar la interacción entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas en su articulación en los medios masivos de comunicación del siglo XX. Si bien se trata de un concepto que tiene más de tres décadas, no ha sido utilizado con profundidad para analizar dinámicas de producción musical y, aunque viene de los estudios de comunicación, aporta una mirada crítica al análisis de los procesos creativos que no he encontrado suficientemente en los ámbitos de la musicología y los *popular music studies*. Pero, ¿qué entiende él por “mediaciones”?

De manera llamativa, siendo éste el término crucial en su libro, nunca aparece una definición. Solo en una ocasión parece ofrecer una cuando dice: “De ahí que el eje del debate se desplace de los medios a las mediaciones, esto es, a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales” (Martín Barbero 1998, 203).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> La no definición del término “mediaciones” por parte de Martín-Barbero ya había sido comentada por Guillermo Orozco: “Siendo central el tema de las mediaciones en Martín-Barbero, sin embargo, no ahonda en una definición muy elaborada de ella” (1998:94). En este artículo, el autor plantea que el concepto de mediaciones ya había sido utilizado por otros autores, aunque entendido de otras maneras: “Si bien lo que algunos consideran ya como “paradigma de las mediaciones” en gran parte se debe al libro de Jesús Martín-Barbero y su influencia internacional, el concepto de “mediación” existía anteriormente como tal en los estudios de comunicación. En la literatura anglosajona, ya desde finales de los setenta, se encuentra la mediación en los procesos de ver televisión como sinónimo de “intervención”, específicamente referida a acciones conscientes de educadores y comunicadores por modificar la recepción televisiva.

En el contexto iberoamericano, fue el español Martín Serrano quien introdujo en los ochenta el concepto para referirse a la función de los sistemas comunicativos y particularmente de los medios masivos en relación con la realidad social. Para este autor existen dos tipos de mediación. El primero, es la mediación “estructural” que tiene que ver con la capacidad de los medios en tanto dispositivos de comunicación para conformar su apreciación de los hechos sociales. El segundo tipo, es la mediación “cognitiva” que se refiere a la capacidad de los medios de conferir una determinada orientación a sus contenidos: lo que ahora llamaríamos representación mediática.

Lo que subyace de común a ambos tipos es que la mediación está referida precisamente a los medios.” (Orozco 1998, 93-94).



En esta única definición del término, dada ya bien avanzado el libro, nos encontramos con una idea aún difusa, no del todo clara.<sup>36</sup> El mismo Martín-Barbero en un artículo posterior se cuestionaba sobre su concepción del término.

Mucha gente me ha preguntado de dónde tomé el concepto de mediación, y casi siempre he solido apelar, según fuera el campo desde el que se me formulaba la pregunta, o bien a la fenomenología de Hegel o a la sociología de Martín Serrano. Pero en estos últimos meses, releendo mi tesis de doctorado al tiempo con un libro que recoge en una larga entrevista la biografía intelectual de Paul Ricoeur, descubrí que mi tesis trabajó el entrecruce, la intersección, de tres tipos de mediación muy presentes en la obra de Ricoeur: la que produce el espesor de los signos, la que emerge en el reconocimiento que del otro implica el lenguaje, y la que constituye la relación al mundo como *lugar* de emergencia del sentido. (Martín-Barbero 1998, 202-3).

Resulta claro que el concepto de mediación en Martín-Barbero es polisémico y no fácilmente aprehensible, pero que está relacionado con los múltiples significados que un signo puede producir en función de la situación en que se desenvuelva, y con el signo como forma de mediación con el otro y con el entorno. Sin embargo, en un sentido amplio el concepto apunta a una crítica de los estudios de comunicación que se centraban en mirar los medios en sí mismos en cuanto aparatos de producción, y propone más bien mirar la comunicación como un proceso. Los estudios de comunicación debían pasar, y en ello consiste el principal aporte del libro, de una mirada centrada en los medios como instancias sólidas y estáticas, como instancias ya definidas donde se generaba y difundía “información”, a una mirada que pensara en procesos no de transmisión de información sino de generación de comunicación.<sup>37</sup> Se trata de dejar a un lado los objetos (no porque estos no sean importantes sino porque no son suficientes como insumo de comprensión) y valorar los procesos. O, en otras palabras, como el mismo título lo indica, trasladar el eje de análisis *de los medios a las mediaciones*.

---

<sup>36</sup> En otro texto propone un significado diferente del término: “No se trata de perder de vista los medios sino de abrir su análisis a *las mediaciones*, esto es las instituciones, las organizaciones y los sujetos, a las diversas temporalidades sociales y a la multiplicidad de las matrices culturales desde las que los medios-tecnologías se constituyen en medios de comunicación.” (Martín-Barbero 1987, 54).

<sup>37</sup> En los textos “La comunicación desde la cultura” y “Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales” (1987, 1984), Martín-Barbero explica el paradigma informacional de la comunicación (ese que concebía los medios de comunicación sólo como transmisores de información y reducía el proceso al traspaso mecánico de los mensajes) y sus debilidades, por las cuales es necesario salirse de ese paradigma para pensar la comunicación como proceso complejo y dialéctico, no unidireccional y lineal.

Además, en Martín-Barbero el concepto de mediación está cargado políticamente. No se trata de mirar el proceso de comunicación de una manera objetivista y descriptiva, sino que se trata de dilucidar desde allí cómo se dan las disputas por el poder. Desmarcándose del paradigma informacional de la comunicación por su aparente despolitización, propone hacer un giro para pensar la comunicación como producción cultural y lo cultural como político, pero “concibiendo a la cultura desde una perspectiva menos estrecha y a la política desde una perspectiva más amplia. Es decir, concibiendo que la cultura integra *lo popular y lo mediático*, y que la política *comprende lo cotidiano y lo simbólico: las resistencias simbólicas de la vida cotidiana*” (Torres 1998, 65).<sup>38</sup> La mediación que se produce en los medios masivos es, en términos marxistas, entre la base y la superestructura, es decir, entre las condiciones económicas y la producción simbólica. Los medios masivos serían entonces un espacio de relación dialéctica entre estos dos aspectos macro de la configuración social. Concebido así, el concepto de mediación permite tener un marco teórico para analizar la articulación entre las prácticas musicales y los medios masivos de comunicación (principalmente la radio y los fonogramas). Es decir, como lo han mostrado otros autores como Frith (1987), Tagg (1982) y Middleton (2002), la música funciona como un sistema de comunicación en el cual hay -al menos- unos productores, unos objetos producidos y unos receptores, y en esa interacción entre ellos se puede tratar de comprender la creación de significados. Pero además, para el caso de las músicas que circulan por los medios masivos de comunicación, la configuración misma de estos medios hace parte de los elementos a incluir en el análisis. El modelo teórico de Martín-Barbero y su noción de mediaciones nos permite aproximarnos a ese análisis de las músicas populares-masivas sin esencializar el papel de los medios en sí mismos, y más bien centrando la mirada en el proceso (interacción) que se da entre los múltiples actores participantes (músicos, productores, emisoras, disqueras, públicos, comentaristas de discos). Por esa vía, permite pensar la música como un acto comunicativo complejo que construye cultura y, por lo tanto, es político.

Resumiendo, los medios de comunicación se han analizado en décadas pasadas desde tres grandes formas o aproximaciones teóricas y epistemológicas: 1) bajo el optimismo que los cobija

---

<sup>38</sup> La forma en que Jesús Martín-Barbero aborda los temas sociales y sus análisis del poder están muy relacionados con la forma en que se hacen desde el campo de los estudios culturales, aún cuando él no lo hubiera planteado en esos términos en un comienzo. Esto se evidencia en una entrevista que le realizaron que se titula “Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera” (Martín-Barbero 1996).

su carácter modernizante, entendido por su relación con la innovación tecnológica, 2) como proceso democratizador de las sociedades a través de la democratización de la información y los contenidos culturales (lo que puede ser visto como una preocupación por los sectores elitistas y como una oportunidad por las clases populares), y 3) de una forma pesimista, casi trágica, como agentes reproductores de la ideología dominante. Estas tres visiones (positiva la primera, ambivalente la segunda dependiendo de quién la enuncie, y negativa la última) son reduccionismos que cierran la discusión e impiden pensar más allá. Por el contrario, el aporte de Jesús Martín-Barbero consiste en salirse de esas miradas totalizantes y tratar de pensar los medios masivos como procesos anclados al mundo de la vida, a la cotidianidad de las personas, de tal manera que no puede darse un metarrelato de ellos (sea uno de los positivos o de los negativos) sino que deben leerse siempre contextualmente a partir de lo que personas concretas, en tiempos y lugares concretos, hagan con ellos y de ellos. Es decir, no partir de pensar la producción de música tropical en Medellín como necesariamente una forma de modernización, una forma de democratización, ni una forma de alienación, sino más bien mirar qué de todo eso se dio, cómo, bajo qué tensiones y disputas, y con qué preceptos. Por ejemplo, si pensamos en una canción como “La Banda Borracha” de Los Corraleros de Majagual, ¿cómo pensarla: como un proceso de modernización, o de democratización, o de reproducción de la cultura dominante? Se trata más bien de mirar este campo como un proceso complejo de interrelación de múltiples racionalidades (siguiendo a Brunner) y en esa interacción es que la sociedad produce su cultura (no sólo la reproduce). Todo esto refuerza la tesis de mirar la producción de música tropical como una producción de sentido, como un proceso comunicativo, como una mediación compleja y no determinista donde una teoría de homologías no constituye un buen punto de partida.

El concepto de mediación también nos permite abordar en la comunicación una de las preguntas de fondo en las ciencias sociales, que es la relación entre lo individual y lo colectivo, la acción individual y la acción colectiva, lo psicológico y lo sociológico (y todos sus intermedios). Y un análisis de la sociedad de masas, los medios de comunicación e, incluso, el arte o las producciones culturales no puede escapar a esto. ¿El productor cultural (músico, pintor, cineasta, etc.) en el acto creativo obedece a una voluntad individual o colectiva?, ¿hasta qué punto sus decisiones son personales o son contextuales?, o mejor, para ponerlo en términos dialécticos, ¿en qué forma son decisiones personales que obedecen a contextos?, ¿la producción de música tropical en Medellín qué tanta agencia individual tenía, y qué tanto control o determinación social o industrial

imperaba en ella? Precisamente, solo una mirada de la producción como proceso (como proceso social) permite ver esas tensiones.<sup>39</sup>

A partir de este marco conceptual, la pregunta central de Martín-Barbero es cómo lo masivo se ha gestado desde lo popular o, dicho de otro modo, analizar la presencia de lo popular en lo masivo (Laverde y Reguillo 1998). En sus palabras:

De lo popular a lo masivo: el mero señalamiento de esa ruta puede resultar desconcertante. (...) Pensar la industria cultural, la cultura de masa, desde la hegemonía implica una doble ruptura: con el positivismo tecnologista, que reduce la comunicación a *un problema de medios*, y con el etnocentrismo culturalista que asimila la cultura de masa al problema de la *degradación de la cultura*. (...) Y desde ahí ya no resulta tan desconcertante descubrir que la constitución histórica de lo masivo más que a la degradación de la cultura por los medios se halla ligada al largo y lento proceso de gestación del mercado, el Estado y la cultura nacionales, y a los dispositivos que en ese proceso hicieron entrar a la memoria popular en complicidad con el imaginario de masa (Martín Barbero 1998, 95).

Las músicas masivas se configuran a partir de procesos históricos amplios y complejos los cuales son difíciles de ver sin uno reduce el asunto a una degradación de la cultura. Esto se percibe en las músicas populares-tradicionales de la siguiente manera: lo que antes era una práctica cotidiana (hacer música en los pueblos, en las fiestas, con poca separación entre productor y receptor, o entre músico y público) se convierte en una actividad especializada. Lo popular-tradicional ingresa a lo popular-masivo, se reconfigura, se transforma y se rehace.

Para los casos latinoamericanos, ya Brunner había visto esa relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en el surgimiento de las industrias culturales, y se hacía esta pregunta de una forma semejante: “En los países periféricos y atrasados, en cambio, la industria cultural opera sobre vastas zonas de cultura popular (folclor) y la pregunta es qué relación se establece entre ambas” (1992:156). Por su parte, Ana María Ochoa también había planteado esto en

---

<sup>39</sup>Si bien existen otras aproximaciones al poder y la comunicación, acudo a esta tradición intelectual latinoamericana de autores como García-Canclini, Brunner y Martín-Barbero por dos motivos: 1) no reducen los problemas sociales a una variable (como sería la clase para Bourdieu, o la raza para los autores del proyecto modernidad/colonialidad) sino que señalan el carácter híbrido de las culturas populares latinoamericanas, y 2) las aproximaciones tradicionales de la etnomusicología y los *popular music studies* no resultan pertinentes en cuanto el objeto de estudio no tiene una relación clara con movimientos sociales, comunidades vulnerables ni minorías étnicas. Preguntas como la construcción de la otredad, que son vitales para esas aproximaciones, no resultan aquí tan pertinentes. Por este mismo motivo, el presente trabajo requiere de una mirada interdisciplinar que trate de aproximarse al objeto de estudio desde diferentes perspectivas (estudios de comunicación, historia, sociología, economía de la cultura y estudios literarios).

Latinoamérica: “Los géneros de música popular urbana tienen su origen en músicas locales, transformadas a través de los medios de comunicación” (2003:45). Y el (etno)musicólogo chileno Juan Pablo González ha argumentado lo mismo en otra ocasión (2013). Sin embargo, González va más allá y propone que la relación es de doble vía, de tal manera que, así como hay una masificación de una música popular-tradicional, también hay una “folclorización de repertorio mediatizado” (González 2013, 111). Así como muchas músicas populares-tradicionales se han masificado -y el resultado masivo presenta diferencias y variaciones respecto al repertorio tradicional precisamente debido a esos procesos de mediatización-, las músicas populares-tradicionales se rearticulan a partir de las músicas populares-masivas que reciben por los medios de comunicación. Se trata de un proceso circular que va de lo tradicional a lo masivo y de lo masivo a lo tradicional, donde pocas veces es claro cuál de los dos procesos fue primero. Más bien, se trata de procesos simultáneos, sincrónicos, de mutua afectación.<sup>40</sup>

#### *De los productos a las producciones: la producción como proceso*

Habiendo ya aclarado los términos popular, masivo y mediaciones en la obra de Martín-Barbero, y su interés por mirar el proceso a través del cual lo popular se inserta en lo masivo (y yo agregaría que también lo masivo se inserta en lo popular), podemos empezar a aterrizar un poco más su utilidad para pensar en la música tropical en Medellín. En términos generales, el énfasis dado por el autor en este libro está en una revaloración de la recepción como proceso, y no tanto de la producción. Por ejemplo, dice:

Fue así como la comunicación se nos tornó cuestión de *mediaciones* más que de medios, cuestión de *cultura* y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de re-conocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su *otro* lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos (Martín Barbero 1998, 10).

La nueva ruta de trabajo pensando en la recepción como proceso de producción cultural (no solo de reproducción) generó una corriente de estudios de cultura popular sobre la televisión, el cine y

---

<sup>40</sup> Esta relación es similar a la que ya había mencionado el etnomusicólogo Steven Feld entre los campos de *world music* (tradicional) y *world beat* (masivo), en cuanto presentan una relación de doble vía, de interinfluencia permanente (Feld 1994).

la radio, principalmente. Se partía de que “a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, cuya clave está en la obra, para aquella otra la clave se halla en la percepción y en el uso” (Martín Barbero 1998, 57).

Sin embargo, si bien así es como usualmente se han estudiado ambos campos –la alta cultura desde la obra, y las culturas populares desde el uso (Martín-Barbero 1998, Green 2001)-, esta dicotomía es necesario romperla (González 2001).<sup>41</sup> La alta cultura también hay que mirarla desde el uso que de ella se hace –desde sus condiciones de producción y recepción-, así como las culturas populares-tradicionales y populares-masivas hay que mirarlas también desde las obras mismas y desde sus procesos de producción. Esto es lo que propongo hacer, pero no para mirar las obras con el lente de la alta cultura, sino para pensarlas desde distintas herramientas de las ciencias sociales. Además, el proceso de creación implica a su vez un proceso de recepción, tanto como el de recepción implica uno de creación. Así como el receptor no es pasivo, el productor no es totalmente autónomo. Así como el receptor no simplemente consume algo ya terminado, el productor no simplemente crea algo de la nada. Si hay algo de producción en el acto de consumo (y esto es en lo que más se han concentrado los críticos de la cultura de comunicación, especialmente desde los estudios culturales con las teorías de las subculturas o las escenas musicales (Bennet y Peterson 2004)), también hay un componente importante de consumo en el acto de producción (Negus 2005, Kealy 1974).<sup>42</sup>

Debemos pensar que los primeros agentes de recepción son los mismos creadores. Ellos son los primeros que, componiendo en sus cuartos, o encerrados en un estudio de grabación, están recibiendo lo que crean, lo están juzgando, disfrutando, digiriendo, modificando. Es decir, son los primeros receptores de los contenidos que producen (en la medida en que producen, reciben el

---

<sup>41</sup> Se trata de la misma diferenciación entre las metodologías de la musicología histórica y la etnomusicología, donde la primera se centra en la obra de “grandes compositores” de la música urbana artística europea, mientras la segunda se centró inicialmente en músicas de sociedades no europeas y posteriormente en el estudio de la música en la cultura. Esa es la diferenciación que busca romper la Nueva Musicología con autores como Joseph Kerman, Gary Tomlinson y Nicholas Cook desde finales de los ochenta. Un ejemplo es la mirada etnomusicológica a la práctica contemporánea de la música antigua que proponen autores como Shelemay (2001).

<sup>42</sup> También, las aproximaciones semióticas han mostrado la necesidad de pensar la recepción como un acto de creación. Al respecto, podemos mencionar la teoría tripartita de la comunicación propuesta por J. J. Nattiez quien habla de tres niveles necesarios: la *poietic* (producción), el nivel neutro o nivel material (el objeto) y la *esthesis* (recepción), en el cual enfatiza en el carácter creador inmanente al acto de recepción (Nattiez 1990). En cuanto al proceso de recepción implicado en el acto de creación vale la pena mencionar el trabajo de Edward Kealy sobre la producción musical en estudio, quien muestra la importancia que tiene para los productores musicales pensar como público en el momento en el que realizan sus creaciones (Kealy 1974).

resultado y lo transforman nuevamente, en un proceso constante de retroalimentación hasta llegar a un producto final). También, los productores son receptores de las producciones de otros productores, es decir, son también público para lo que producen los otros productores, de tal manera que cada productor, cada creador, es siempre público y receptor de lo producido por los demás, y los actos de producción son una intermediación entre las posibilidades y deseos del creador y lo que los públicos esperan (Hennion 1989). Además, los creadores son usuarios de las tecnologías a su disposición (en este sentido habría que mirar los usos que le dan a esas tecnologías, que no están totalmente determinadas por los usos pensados por sus fabricantes) (Théberge 1997, 1989). Así, la idea de usos, habitualmente referida al público, también se aplica a los productores. Así como hay que ver, en el acto de recepción, no tanto al “ser” Heideggeriano sino al hombre de carne y hueso—como lo dice Martín Barbero en el comienzo de *De los medios a las mediaciones* (1998)—, igualmente hay que hacerlo en el acto de creación. Las industrias culturales no son movidas por un sujeto abstracto llamado capital, sino por personas con conocimientos, ideologías y deseos. Con esto quiero decir que, aunque la lógica económica es importante para el surgimiento y la consolidación de las industrias culturales —y en la mayoría de ocasiones la obtención de ganancias económicas es el objetivo principal (Wade 2002)—, existen lógicas internas disímiles, agenciadas por sujetos concretos que buscan una ganancia de capital de múltiples maneras diferentes, a partir de repertorios y procesos diferentes. La mediación no se da solamente entre unos medios y un público, sino también entre los creadores y los públicos (donde los públicos también crean y los creadores se vuelven públicos). Por esto, un enfoque en la creación es un enfoque en personas con agencias particulares ubicadas en las tensiones propias de un campo específico, no en mecanismos conceptuales de carácter abstracto y despersonalizado como serían las industrias culturales o el mercado (más adelante abordaré en más detalle el análisis de las industrias culturales).

Así como Jesús Martín-Barbero cuestiona los reduccionismos y absolutismos del lado de la recepción, y más bien la complejiza pensándola como procesos creados por individuos con capacidad de agencia, es necesario cuestionar también los mitos sobre la producción, e igualmente complejizarla y pensarla en términos de procesos creados por individuos con capacidad de agencia (Becker 1974, R. Middleton 2002).

El mismo Martín-Barbero en textos posteriores a *De los Medios a las Mediaciones* hizo explícita esta necesidad de mirar también de manera compleja los procesos de producción (Martín-Barbero

1987). En un análisis de la obra del autor, Ana María Lalinde muestra así este desplazamiento que propone Martín-Barbero:

*La comunicación no es sólo cuestión de aparatos, de estructuras, sino también de sujetos, de actores.* Esto implica volver la mirada no sólo a los procesos de consumo y al ámbito de recepción, sino hacia la cotidianidad de los productores, de los actores de la producción (no los dueños ni los mecanismos de manipulación de la gran empresa). El ámbito de la producción de la comunicación, no es “sólo el ámbito de la estandarización de las recetas y de las fórmulas, es también el ámbito de la innovación y de la creación” [cita de “La comunicación, un campo de problemas a pensar”, también de Martín-Barbero]. Estudiar qué ocurre con las rutinas productivas, los hábitos, las ideologías y las culturas profesionales, es empezar a comprender las rupturas por donde se cuele una nueva concepción del trabajo de los medios. (Lalinde 1998, 127-28).

El estudiar más los procesos de recepción y no los de producción, especialmente en el campo de las investigaciones musicales, se debe en parte a que suele resultar más fácil hacer etnografía de la recepción que de la producción (González 2013). Es posible entrevistar personas, hacer encuestas, trabajar con grupos focales o asistir a conciertos, por ejemplo. Pero es más difícil obtener ingreso a los estudios de grabación, hacer etnografía del compositor en su proceso creativo, asistir a las reuniones de los directivos de las casas disqueras o tener una silla en la cena de negociación de contratación de un artista por parte de empresarios.<sup>43</sup> Esto se complica más mientras más famoso sea el artista o más poderosa la empresa estudiada. No obstante su dificultad, es una tarea sumamente importante y potencialmente fructífera. Es precisamente esto, en parte, lo que propongo hacer en este trabajo: buscar a músicos que hayan participado de la producción de músicas tropicales en Medellín en la década del sesenta, y tratar de rastrear cuáles han sido las formas y lógicas de creación y producción de contenidos para indagar acerca de cómo ha sido la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo para, a partir de ello, comprender una de

---

<sup>43</sup> Si bien este tipo de etnografías es difícil de hacer existen ya algunos ejemplos relevantes. Vale la pena mencionar la etnografía de estudios de grabación en Suráfrica por parte de Louise Meintjes (2003) y la autoetnografía de un compositor realizada por Timothy U. Newman (2008). Para el caso colombiano podemos mencionar la etnografía de la grabación del segundo disco del grupo Bahía, en Cali, realizada por Ana María Arango (2008) y la investigación interdisciplinar sobre la obra de Carlos Vives y La Provincia realizado por Sevilla et al. (2014).



las formas en que Colombia participó e interactuó con esos nuevos contextos modernizantes que ofrecían los medios masivos de comunicación.<sup>44</sup>

Es decir, la entrada a Colombia de las tecnologías eléctricas de los medios masivos de comunicación como la radio, y en general de la inserción al capitalismo industrial y con ella la consolidación de las grandes ciudades y el incremento de los procesos de masificación, generó unas transformaciones culturales en las diferentes capas sociales. La modernización material generaba el entorno para una transformación cultural, pero esta no se daba de una única manera sino que se construía de diferentes formas en diferentes contextos. En este proceso, las músicas que se difundieron masivamente por los medios de comunicación cumplieron un papel importante como elementos articuladores de nuevas identidades y como elaboradores de configuraciones simbólicas y, dentro de estas músicas, los repertorios tropicales del sonido sabanero y el sonido paisa ocuparon un lugar importante durante toda la década del sesenta. Formulado como pregunta de investigación es: ¿cómo se dio la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en la música tropical en Medellín en los años sesenta y qué nos dice esto sobre la entrada de Colombia a la modernidad que ofrecían los medios masivos eléctricos de comunicación de mediados del siglo XX? De esta pregunta general se derivan preguntas más específicas como, ¿qué matrices tradicionales se reconfiguran en los procesos de masificación de la música tropical?, ¿qué nuevas formas musicales surgieron?, ¿qué tanta capacidad de agencia tenían los músicos y los ejecutivos de la industria?, ¿cuál era la incidencia de los diferentes públicos en los procesos de producción?, ¿cuáles eran los actores que intervenían en la red de producción, distribución y consumo de música tropical, y cómo se daban allí las relaciones de poder?

## **Propuesta de abordaje: de los procesos de producción a la producción como proceso**

---

<sup>44</sup> Hay tres factores asociados a la modernidad: 1) la modernidad tecnológica. 2) La modernidad cultural, entendiendo como moderna a la cultura del primer mundo. Y 3) la forma particular y específica en que una sociedad reconfigura sus producciones simbólicas a partir de la aparición de esa modernidad tecnológica, en este caso, los medios masivos de comunicación de mediados del siglo XX. La modernidad tecnológica no se puede negar, es un hecho fáctico. La modernidad cultural es en realidad un deseo y una forma de dominación cultural. Lo que nos interesa mirar es el tercer aspecto: cómo se reconfigura la producción musical en Colombia en la década del sesenta con la consolidación de los medios masivos de comunicación.

Después de este recorrido por los estudios de música popular y por los conceptos de popular, masivo y mediaciones, ¿cómo podemos abordar entonces el estudio de la producción de unos repertorios musicales latinoamericanos de mediados del siglo XX en relación con procesos macrosociales? Para ello, en esta propuesta analítica pretendo reelaborar el concepto de mediación desde lo teórico y metodológico para pensar la consolidación histórica y contextual de unos géneros musicales. Si, como lo expliqué en detalle antes, la mediación implica pensar la circulación y recepción de productos culturales enmarcados en una cultura específica y atravesados por los medios masivos de comunicación, dicha noción nos abre una posibilidad teórica importante para analizar las formas en que unos repertorios musicales se forjaron históricamente en relación con un contexto social particular y articulados con los medios masivos eléctricos, especialmente la radio y la industria discográfica. Es decir, la noción de mediación, aplicada al análisis del surgimiento y consolidación de repertorios o géneros musicales de difusión masiva, nos permite pensar la interacción entre los productos culturales como tal, los medios masivos y la configuración social, todo esto con una perspectiva histórica. Dicho de otro modo, se trata de mirar la producción musical como un proceso histórico y social.

Sin embargo, vale la pena aclarar que aquí no nos referimos a la producción como la creación específica de unas canciones en particular, o de unos discos específicos. No se trata de analizar en detalle cómo se creó tal o cual canción o qué llevó a un autor a componer determinada canción, sino de mirar los procesos históricos y sociales que llevaron a la emergencia y consolidación de unos vastos repertorios que aquí llamamos la música tropical (el sonido sabanero y el sonido paisa específicamente). En este sentido hablamos de la producción como un proceso (la producción de unos géneros musicales, no de unas obras específicas) y no de los procesos de producción.

Mientras el “proceso de producción” se refiere a la serie de pasos a seguir para elaborar un producto (como si se tratara de una cadena de montaje), la producción como proceso busca comprender la forma en que, a través del tiempo y enmarcado en unas condiciones históricas, sociales y económicas particulares, un cierto tipo de músicas se fueron gestando y tomando una forma específica. Visto de esta forma, en el proceso de cristalización, dichos repertorios musicales se pueden analizar tanto como elementos creadores de cultura como elementos creados por la cultura en la cual existen y, por lo tanto, comprender esta producción como proceso nos lleva a un análisis tanto de los repertorios como de la sociedad en la que estos se forjaron. Por esto, a lo largo del texto no utilizaré el término “mediaciones” sino más bien la noción de “producción como

proceso". La "producción como proceso" es, entonces, el concepto que propongo como articulador de esa noción de mediaciones propuesta por Martín-Barbero pero reelaborada para el caso del análisis de la música desde el ámbito de la producción (y no de la recepción), ya que el concepto de mediaciones ha sido utilizado principalmente para enfocarse más a procesos de recepción que de producción. Abordar el estudio de unos repertorios musicales como un proceso de configuración histórico-social permite que las lecturas e interpretaciones que se realicen de dicho procesos y sus resultados no correspondan a especulaciones a partir de relaciones aparentes, sino que aboga por que las interpretaciones contemplen las maneras concretas en que se materializaron los procesos. Es decir, un análisis de la producción como proceso indaga tanto por las implicaciones sociales que se pueden derivar de dichos procesos, como por las relaciones causales específicas que lo configuraron.

Sin embargo, Martín-Barbero no desarrolló una metodología para realizar investigaciones a partir de su concepto de mediaciones quizás, en parte, porque su producción intelectual no se destaca por un trabajo empírico consistente. Para atender a esa falencia, planteo aquí una ruta de investigación. Metodológicamente, para estudiar esa producción de la música tropical en Medellín en los años sesenta, entendida como un proceso, propongo hacerlo desde dos aproximaciones diferentes y complementarias: una diacrónica y una sincrónica. La aproximación diacrónica busca indagar sobre las condiciones de emergencia de dichos repertorios, las trayectorias de los músicos partícipes y sus ámbitos y contextos de formación y circulación, las músicas a las que tenían acceso y por las que sentían predilección los creadores, así como un análisis de las características musicales de los repertorios producidos en cuanto a su vaivén entre repertorios populares-tradicionales y populares-masivos y en cuanto a sus encuentros y desencuentros con apuestas modernizantes. Para ello, la investigación comienza con un análisis de los procesos de conformación de la música tropical en Colombia desde finales de los veinte hasta llegar a la aparición de los repertorios de los sesenta, objeto principal de análisis de esta investigación. Esta aproximación implica un análisis diferente para el sonido sabanero y para el sonido paisa y toma a los músicos y sus músicas como las fuentes principales de estudio. Por su aproximación diacrónica y por el análisis específico de los repertorios, en esta parte priman las miradas histórica y musicológica. A esto se dedican los capítulos dos y tres.

La aproximación sincrónica, tratada en el capítulo cuatro, busca comprender el proceso de formación de estos repertorios directamente en los años sesenta a partir de la participación e

interacción de múltiples actores diferentes (un enfoque que amplía el análisis de la industria musical, como se explicará en detalle más adelante). Esta aproximación implica desmarcarse de una mirada interna a los músicos y sus músicas, para comprender la forma en que la producción de música tropical en Medellín se dio a partir de la interacción entre músicos, compositores, arreglistas, directores artísticos, disqueras, comentaristas musicales, programadores radiales, almacenes de discos, innovaciones tecnológicas y públicos, como los principales actores de una gran red de producción, distribución y consumo de música tropical. Este capítulo aborda de manera conjunta al repertorio sabanero y al paisa en cuanto, en términos generales, el funcionamiento de esa red era relativamente semejante para ambos casos. Sin embargo, en aspectos puntuales, el capítulo muestra las diferencias que se daban entre ellos. La mirada amplia a los actores y factores que de alguna manera intervienen en la producción, circulación y consumo de estas músicas plantea una aproximación de corte sociológico (esto se desarrollará más adelante). Entre las preguntas que busca responder están: ¿cuáles son los actores que participan en dicha red?, ¿de qué maneras interactuaban unos con otros?, ¿cómo se configuraron las relaciones de poder allí?, ¿qué tanta agencia tenían los músicos frente a los públicos o a los intereses de las disqueras?, ¿qué peso tenía la radio en la consolidación de la oferta musical?, ¿qué papel jugaban los comentaristas musicales en la conformación de los gustos?, ¿cómo se articulaban los repertorios populares-tradicionales en las nuevas formas de producción masiva?

En concreto, la aproximación diacrónica estudia los procesos históricos de conformación del repertorio teniendo como ejes los músicos y sus músicas (en cierta medida una mirada interna), mientras que la sincrónica busca comprender esos repertorios en un entramado social amplio. La suma de ambas aproximaciones permite ver la producción de música tropical en Medellín como un proceso que se da tanto en el tiempo como en la inserción de estos repertorios en una estructura social que posibilita su creación, difusión y consumo, con especial atención a las formas de producción y difusión masiva propias del siglo XX en las que surgen estos repertorios.<sup>45</sup> De esta manera podremos tener insumos para comprender la forma en que estas músicas se han configurado en ese particular momento histórico y social en el que surgía con fuerza la industria musical en Colombia impulsada por la creación de repertorios locales. Así, tanto el sonido sabanero como el sonido paisa funcionaron como situaciones pioneras en las que se fue creando una relación particular entre músicas populares-tradicionales y populares-masivas, y en las que los

---

<sup>45</sup> A esta estructura es a lo que llamaremos “El mundo de la música tropical”, como lo explicaré más adelante.

procesos modernos de masificación, profesionalización y producción musical industrializada entraron a formar parte de la sociedad colombiana. Este análisis nos permitirá, entonces, a partir de los casos del sonido sabanero y el sonido paisa, estudiar en términos concretos unas de esas formas particulares en que Colombia comenzó a insertarse en las nuevas formas de socialidad posibilitadas por los nuevos medios masivos de comunicación de la época, nos permitirá comprender las relaciones entre las culturas populares-tradicionales y las culturas populares-masivas en la transición que implicaron los medios masivos como la radio, los periódicos y las industrias discográficas.

Dentro de este análisis de la producción de música tropical como proceso histórico y social, y por la interacción allí entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo como una entrada para comprender los procesos modernizantes de los nuevos contextos de producción musical, nos queda la pregunta por: ¿qué tipo de propuesta ética y estética producen y reproducen estos repertorios?

Para hacer este análisis nos apoyaremos en el concepto de “matriz cultural”, tomado también de la obra de Jesús Martín Barbero. Si bien el autor no define el término, siguiendo el estudio que de su obra hizo Francisco Cruces entendemos matriz cultural como “la noción de una cosa a partir de la cual se da forma, generativamente, a otras (un molde, pero también un patrón, un modelo, un registro)” (2008:177). Pero aquí entendemos la matriz cultural no únicamente como replicación de algo ya preestablecido sino también a partir de sus posibilidades de transformación y reformulación. Se trata de pensar la sociedad como un espacio de producción y reproducción cultural, pero buscando los elementos generadores no solo en los aspectos macro –como serían las posiciones sociales- sino en las expresiones de la vida cotidiana, y en este sentido la música es un factor relevante de articulación de dicha cotidianidad. Las matrices culturales serían entonces aquellos elementos expresivos presentes y transversales a la música tropical colombiana en los años sesenta, tanto en su vertiente sabanera como paisa, y que se puedan encontrar también en otros ámbitos de expresión y articulación de la cotidianidad. Las matrices culturales también constituyen un elemento fundamental para comprender las relaciones entre las formas de expresión populares-tradicionales y las populares-masivas y cómo se articulan unas con otras, en tanto moldes creativos y expresivos que se adaptan y reaparecen en diferentes momentos y contextos. Esta búsqueda por las matrices culturales en la música tropical nos lleva al concepto de espíritu carnavalesco desarrollado por el crítico literario Mijaíl Bajtín en su obra “La cultura

popular en la edad media y el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais” (Bajtín 1989 [1965]), un concepto que ha sido ampliamente utilizado en los estudios literarios, y que aquí propongo su uso también para analizar fenómenos de músicas mediatizadas. El estudio de la música tropical colombiana en los años sesenta a partir de la matriz carnavalesca será entonces el tema del último capítulo.

En síntesis, en un sentido macro la investigación parte de tomar el concepto de mediaciones proveniente de los estudios de comunicación, surgido para estudiar la recepción como proceso, y adaptarlo para pensar la producción como proceso, en este caso una producción musical mediatizada. Para ello, primero se estudia la trayectoria de los músicos y músicas tropicales desde una perspectiva diacrónica; luego, desde una perspectiva sincrónica se analiza la relación con una amplia red de actores y factores que inciden en su producción, difusión y consumo, y por último se aborda el repertorio a partir de la búsqueda de las matrices culturales que allí se producen y reproducen. Todo el trabajo estará atravesado por la pregunta por la comprensión de las particulares formas de articulación de Colombia a la modernidad posibilitada por los medios masivos de comunicación de mediados del siglo XX, y por la relación que allí se estableció entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo, entendiendo el sonido sabanero y el sonido paisa como casos concretos que nos permiten hacer lecturas situadas.

En términos generales, este trabajo se diferencia de los estudios de sociología de la música en cuanto no centra su mirada únicamente en procesos macrosociales, y se diferencia de una parte importante de los *popular music studies* en que no aborda construcciones de identidad de colectivos humanos diferenciados. Tampoco se trata de una investigación musicológica clásica en cuanto su principal objeto de estudio no son las descripciones de los elementos formales musicales (las partituras se incluyen como método de análisis mas no constituyen el material principal de análisis), y tampoco se trata de una investigación etnomusicológica convencional en cuanto no estudia un fenómeno del presente ni adscrito a un grupo humano diferenciado. Por esto, el abordaje que se ha escogido es de carácter interdisciplinario.

*Un distanciamiento de los conceptos de arte y artista:*

Antes de terminar esta sección es necesario hacer una última aclaración con respecto a los términos. En el *Post scriptum* que Pierre Bourdieu realizó a su extensa obra “La distinción: criterios y bases sociales del gusto”, dice:

Quizá los lectores se hayan preguntado por qué, en un texto dedicado al gusto y al arte, jamás se haya recurrido a la tradición de la estética filosófica o literaria. Y habrán comprendido, sin duda, que se trata de un rechazo deliberado. (...) esta investigación exigía ante todo que se supiera renunciar, mediante una especie de amnesia deliberada, a todo el corpus de discursos cultivados sobre la cultura. (Bourdieu 2012, 569).

En las páginas siguientes, Bourdieu argumenta con claridad cómo buena parte de la teoría estética, al menos hasta comienzos de los ochenta, consistió en una forma de conceptualizar y legitimar la jerarquía entre lo que es considerado “arte” y lo que no. La palabra “arte” implica entonces más un adjetivo que un sustantivo, es una forma de calificar los productos culturales según una particular construcción de juicios de valor, una forma eurocéntrica y aristocrática de valoración. Para Bourdieu, este tipo de teoría estética, como construcción filosófica que es, es totalmente ahistórica y etnocéntrica, puesto que buscaba universalizar una mirada subjetiva particular, y en ese proceso escondía toda traza de su construcción social. Por eso el subtítulo del libro: *criterio y bases sociales del gusto*. Es decir, Bourdieu busca mostrar que el gusto no es trascendental sino que es construido socialmente bajo situaciones específicas. Esta premisa ha sido asumida también luego por estudiosos como Howard Becker (1982) y en general por los que trabajan en los *popular music studies* (Frith 1996, R. Middleton 2002).<sup>46</sup>

En esta investigación compartiré la premisa de Bourdieu y extenderé la apuesta al uso de los términos. Ya que los términos arte y artista están tan cargados históricamente por su relación con la cultura de élite, considero que no son adecuados para hablar de las músicas tropicales. Y en lugar de tratar de “elevar” a las músicas y los músicos tropicales a la categoría de arte y artistas - porque sería caer en la trampa de creer en una sola forma válida de hacer música (sería caer en la

---

<sup>46</sup> Existe numerosa bibliografía que ha analizado la génesis histórica de los conceptos de arte y artista. Una aproximación inicial puede ser el sugerente texto de Paul Barolsky (2010) que muestra la relación entre la ficción y la historia a la hora de construir imaginarios sobre el arte y los artistas, y cómo se trata de una construcción histórica y no trascendental ni metafísica. Quizás el libro más explícito en hacer este señalamiento es “Arte, un enemigo del pueblo”, de Roger Taylor (1978). En los últimos años, algunas aproximaciones teóricas desde la estética han tratado de apartarse de los juicios de valor y de la construcción de jerarquizaciones, para tratar de enfocarse en comprender el funcionamiento de las diferentes formas de producción simbólica, como se puede ver, por ejemplo, en las aproximaciones desde la geoestética (Boyer 2009, Barriendos 2013).

configuración elitista)-, prefiero hablar de productos musicales o productos culturales, y hablar de músicos. Comprendo que el uso y la elección de los términos no responden simplemente a una lógica utilitaria ni a una necesidad pragmática llana, sino que están cargados de sentido y hacen parte de la construcción de imaginarios y de luchas simbólicas. Por ello, a lo largo de todo el texto evitaré usar las palabras arte y artistas como una forma de rechazar esas categorías y de proponer otra manera de hablar.<sup>47</sup>

## Hacia un análisis del poder en el mundo de la música tropical

*Aspectos generales del análisis del poder en las industrias culturales:*

Adaptamos el concepto de mediaciones porque, al ser la música tropical colombiana en los años sesenta una expresión cultural creada dentro del contexto de la industria discográfica, la radio, la prensa y, en general, el entramado de difusión musical masiva propio de la época, resultaba pertinente una aproximación desde los estudios de comunicación que comprendiera de manera crítica la relación entre las expresiones culturales y los medios masivos. En la aproximación sincrónica a la configuración de la música tropical, enfocado en Medellín en los años sesenta, es donde se presenta de forma relevante la pregunta por las relaciones de poder, las luchas y jerarquías que se dan en la interacción entre unos actores y otros para la creación, difusión y recepción de esta música. Aunque a lo largo de este capítulo he abordado en varias oportunidades planteamientos acerca de cómo comprender el tema del poder en este entramado, vale la pena profundizar un poco más.

Dentro de las decisiones sobre qué tipo de músicas producir, difundir y consumir (tanto para productores, para intermediarios y receptores), el debate sobre los gustos e intereses es un punto relevante. Al respecto, si retomamos a Bourdieu en *La Distinción* (2012), encontramos un análisis sociológico denso de cómo las luchas entre las clases no son solo económicas sino también simbólicas, donde la lucha se da por un ascenso social entendido únicamente de forma vertical: las

---

<sup>47</sup> El sociólogo Howard Becker, en su libro *Los Mundos del Arte* (1982), comparte con Bourdieu el alejamiento de la teoría estética. Su aproximación sociológica para tratar de comprender el funcionamiento del campo artístico lo lleva a separarse de los principios perennes y metafísicos de dicha teoría, para centrarse en analizar las condiciones materiales y objetivas de configuración de la producción, circulación y recepción de los productos culturales rotulados como artísticos. La apuesta teórica y metodológica que subyace en estos trabajos es que una aproximación empírica, situada y contextual requiere tomar distancia de la mirada trascendental y prejuiciosa que proveen los discursos estéticos provenientes de la filosofía.



clases populares tratan de ascender a los estratos medios, y estos a las clases altas. En este análisis, Bourdieu parte de pensar los criterios estéticos de la cultura legítima como formas simbólicas de distinción, una distinción que se construye para dar la sensación de que es natural y es una propiedad ontológica de las clases superiores (nacieron con “buen gusto”) y ocultar así el carácter construido de esa distinción y esa posición social (Bourdieu 2012, 76). Por el contrario, el gusto popular sería un gusto de necesidad, creado no por cuestiones estéticas sino por la utilidad que se le encuentra a cada objeto, por sus posibilidades de uso (Bourdieu 2012, 441). En el medio se encuentra una “cultura media” que trata de imitar a la cultura legítima, pero sin lograrlo nunca porque no deja de ser un intento, una imitación reconocible, una búsqueda “no natural” de parecer cultura legítima, una especie de intento de cultura legítima no naturalizado, un intento que se hace evidente en su intención (diferente a la cultura legítima que sí parece natural, espontánea) (Bourdieu 2012, 379-80). En este juego de luchas por el ascenso social, a medida que la cultura media se acerca a la cultura legítima, esta última renueva sus mecanismos de distinción para estar siempre lejos, para marcar claramente la diferencia. Esto es lo que hace que la cultura legítima siempre esté en movimiento. En últimas, se trata entonces de un juego de poder que tienen ganado de antemano las capas altas de la sociedad, en cuanto la cultura legítima, que es el patrón a seguir por parte de las capas medias y populares, es definida y redefinida permanentemente por las capas altas, ubicándose siempre así en condiciones de superioridad y de ventaja.

Quizás el aspecto más relevante del modelo de Bourdieu tiene que ver con que nos muestra las diferencias de clase en términos de desigualdad social, no en términos ontológicos. Es decir, muestra que las capas altas de la sociedad, poseedoras de la cultura “legítima”, no la poseen porque “nacieron así”, o porque intrínsecamente les pertenece, sino porque es parte de, y a la vez es constitutiva de, la diferencia de clases. La cultura legítima no es entonces un “reflejo” de lo que son las capas altas, sino que estas se definen en parte creando la cultura legítima que las distingue. Nada más el comienzo de *La Distinción* es elocuente para cambiar el foco de un análisis esencialista de la disposición estética, a una indagación por sus formas de construcción histórica: “Existen pocos casos en los que la sociología se parezca tanto a un psicoanálisis social como aquel en que se enfrenta a un objeto como el gusto, una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural” (Bourdieu 2012, 13). Así, Bourdieu muestra el carácter histórico y socialmente construido de una distinción social que desde algunas corrientes de la teoría estética parecía natural y eterna.

Este modelo analítico de Bourdieu (bastante simplificado en mi exposición) presenta algunas dificultades que vale la pena mencionar. Sus análisis hicieron hincapié en desenmascarar el carácter de construcción social de la cultura “legítima”, por lo cual la mayor parte de sus esfuerzos se centran en analizar estas producciones culturales, su distribución y consumo. Sin embargo, no tuvo el mismo rigor para analizar la cultura popular.<sup>48</sup> Uno de sus principales argumentos en este texto es que mientras las clases dominantes prefieren el gusto por lo innecesario y por lo ostentoso, las clases populares tienen un gusto definido únicamente por los criterios de necesidad práctica. Si bien podemos problematizar la idea de que la cultura “legítima” es solo agenciada y defendida por las clases altas, me interesa particularmente cuestionar la descripción del gusto de las clases populares. Según esto, las clases populares no tendrían una estética como tal, o a lo sumo sería una estética consecuencia de las decisiones prácticas y no una estética intencional o agenciada. Esta es quizás una de las ideas más cuestionadas del autor francés (García Canclini 1990, 2004). ¿Realmente todas las decisiones de las clases populares responden únicamente a una necesidad, a una resolución práctica de lo que les hace falta? Pensándolo en términos de esta investigación, ¿podríamos decir que la música tropical en Medellín, ya fuera en las vertientes sabaneras o paisas, respondía únicamente a una necesidad práctica?, ¿no hay acaso intención estética alguna en la producción de cultura popular?, ¿y no hay acaso gustos populares que no busquen necesariamente seguir o imitar los gustos “elevados” sino que precisamente se diferencien de ellos?

Si bien las condiciones materiales de existencia de las clases populares restringen las posibilidades de expresión simbólica, esto no equivale a decir que esta producción obedezca únicamente a criterios pragmáticos. Siempre habrá espacio para escoger entre unas opciones, para inventarse opciones nuevas o para reconfigurar las opciones existentes. Más aún, en el caso de una producción simbólica inmaterial como lo es la música, puede ser en ocasiones más difícil encontrar una razón práctica para hacerla-una razón de necesidad en términos de Bourdieu- que una razón simbólica y emocional.

---

<sup>48</sup> Si bien Bourdieu abordó también el estudio de la cultura popular no lo hizo con la misma profundidad con la que analizó lo que él llama ‘cultura legítima’ y ‘cultura media’. Esto se hace evidente en la tercera parte del libro, titulada “Gustos de clase y estilos de vida”, la cual se divide en tres capítulos: en el primero analiza la clase dominante, en el segundo el gusto medio -la pequeña burguesía-, y en el tercero analiza las clases populares. A los dos primeros capítulos les dedica 68 páginas a cada uno, mientras que al último le dedica únicamente 27 (Bourdieu 2012).

Su modelo estructuralista le sirvió para mostrar la lucha social sólo como lucha de clases, en una mirada del poder únicamente vertical: las posiciones de los sujetos están demarcadas principalmente por su ubicación en términos de clase. Sin embargo, y este es uno de los principales aportes de su teoría, Bourdieu aborda la clase no solo en términos de capital económico, sino que incluye también otro tipo de valores, que él llama también capitales: capital social, capital cultural, capital simbólico, entre otros. Estos otros capitales son los que hacen que una persona pertenezca a una clase social no solo en términos de capital económico sino en cuanto a toda una subjetividad que lo incorpora a esa posición de clase. Es decir, no se pertenece a una clase social solo por el capital económico que se tenga sino también por la incorporación de una manera específica de vivir que le corresponde a esa clase social. A esta incorporación es a lo que Bourdieu llama *habitus*. Es decir, la clase social no es solo un posicionamiento económico sino la incorporación, por unos condicionamientos sociales y unas condiciones materiales de existencia, de una manera de ser y de vivir. Cada clase tendría entonces un *habitus* de clase asociado a ella.

Como dije, este modelo aborda el tema del poder de forma vertical: cada clase está tratando de ascender a la siguiente, mientras que las clases altas se desmarcan para hacer que esos intentos de ascenso social no fructifiquen. En parte, esto lo puede hacer Bourdieu porque en su modelo las posiciones de clase son bastante rígidas, y no hay interacción entre las clases ni entre sus formas de producción simbólica: cada clase produce y consume principalmente las creaciones simbólicas de su propia clase.<sup>49</sup>

En parte, un modelo tan rígido y encuadrado es posible porque Bourdieu no tuvo en cuenta las industrias culturales, sobre todo las surgidas a partir de los medios masivos de comunicación del siglo XX (radio, cine y televisión, principalmente).<sup>50</sup> Las industrias culturales constituyen un tercer

---

<sup>49</sup>El punto de vista de Bourdieu es un poco trágico: explica por qué las cosas son como son y no da pistas sobre cómo se podrían transformar porque pareciera que las reglas de juego fueran eternas, inmodificables. Es un esencialismo que impide la transformación social. Y así como en el análisis de Bourdieu los pequeñoburgueses son los productores y consumidores de cultura media, y las clases populares de cultura popular, la cultura legítima es propiedad de la aristocracia. Pero habría que pensar que estas estructuras sociales ya no existen así de rígidas, si es que algún día realmente así lo fueron. Además, es un modelo pensado desde y para la sociedad francesa, la cual quizás tendría unas fronteras de clase más o menos demarcadas, pero en América Latina esta situación es mucho menos clara, más intrincada, y con una estructura social heredada de la colonia en la cual la condición de clase se articula con la identificación racial.

<sup>50</sup> Al comentar la obra de Bourdieu dice García-Canclini: "Durante mucho tiempo me pareció extraño que una obra dedicada en forma casi exhaustiva a desentrañar la modernidad apenas se ocupara de esos actores

espacio de producción simbólica que se configura de manera diferente a los del folclorismo y de la alta cultura. Tanto los campos del folclor como los de la llamada alta cultura han tenido sus ideólogos (folcloristas los primeros; estetas, filósofos y críticos de arte los segundos) y corresponden a posicionamientos políticos adscritos a formas de pensamiento específicas. Por el contrario, el campo de las industrias culturales es heterogéneo y diverso. Las industrias culturales, en particular la industria musical, no tienen ideólogos que las guíen sino más bien empresarios que operan en ellas, movidos principalmente por la lógica de acumulación del capital, del éxito económico. Allí circulan contenidos muy diversos, incluso circulan contenidos provenientes del folclor y de la alta cultura, y a la vez se crean contenidos nuevos acordes a los nuevos medios.

Para comprender entonces las industrias culturales y sus implicaciones sociales en contextos latinoamericanos hay que desmarcarse de Bourdieu y acudir a otros autores. En esta ruta resultan, nuevamente, particularmente relevantes los aportes de Néstor García-Canclini y Jesús Martín-Barbero.<sup>51</sup> Ambos autores tratan de hacer análisis de las culturas populares latinoamericanas incluyendo las industrias culturales y los medios masivos de comunicación del siglo XX. Como mostré en un apartado anterior, se desmarcan de la mirada apocalíptica de autores como Adorno y Horkheimer para ver lo popular-masivo no como una forma omnipotente de alienación social sino como un espacio complejo, con tensiones y disputas, con dominaciones e imposiciones, pero también con enormes posibilidades creativas, de resistencia y de fuga. Podríamos decir que en ellos un análisis estructural de la cultura no tendría cabida puesto que no conciben lo social como un edificio rígido sino como espacios de múltiples interacciones y yuxtaposiciones, cambiantes y contradictorios. Mientras en Bourdieu cada clase estaba encerrada en sí misma, para García-Canclini y Martín-Barbero los medios masivos se convierten en espacios de confluencia de clases, o espacios en los que incluso en ocasiones las líneas de clase se tornan borrosas o se disuelven. Mientras el primero presenta un esquema social piramidal, con una única cúspide, en el cual hay una única ruta de ascenso social, para los segundos los medios masivos de comunicación, así como el ascenso de la burguesía en el capitalismo, hacen que no haya una única cúspide social, esto es, se puede llegar a lo más alto en capital económico con un mínimo de capital escolar, o a un

---

centrales que son las industrias culturales o los medios masivos de comunicación. Su atención a campos simbólicos muy diversos se concentró en la cultura de élite” (García-Canclini 2004, 92).

<sup>51</sup> Otra razón por la que resulta pertinente acudir a estos dos autores es que aquí no estamos abordando problemas contemporáneos (como podría ser por ejemplo un análisis de redes sociales), sino una estructura industrial típica de la segunda mitad del siglo XX, que corresponde bastante bien con el marco teórico que ellos proponen.

máximo de capital simbólico con poco capital económico y escolar. El poder se bifurca, o mejor, se multiplica; ya las élites intelectuales no necesariamente coinciden con la clase dominante ni con los sectores de mayor capital económico, puesto que los capitales simbólico, económico, cultural y escolar no necesariamente se alinean en las mismas posiciones de clase ni en los mismos sujetos. Así las cosas, ¿qué sucede con el análisis del poder cuando aparecen nuevas rutas, nuevas trayectorias para el reconocimiento social?, ¿quiénes son los dominantes y quiénes los dominados? Es por esto que García-Canclini introduce el término hibridación para hablar de la configuración de las culturas latinoamericanas.<sup>52</sup> Hibridación semejante a fusión, mezcla o collage, en cuanto apela a procesos sociales donde se unen elementos diversos y se genera otra cosa de la cual no necesariamente es fácil (o incluso posible) determinar sus elementos constitutivos. En sus palabras: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García-Canclini 2003). La hibridación en ocasiones puede permitir reconocer los elementos reunidos, y pueden estos elementos unirse y ponerse a interactuar sin necesariamente anular las contradicciones y disputas entre ellos. En este sentido, hibridación le permite al autor tener una mirada compleja, no simple ni reduccionista, de las culturas latinoamericanas, en cuanto mezclan de diversas formas, en múltiples direcciones, y con tensiones, disputas y complejidades, muy diversos elementos.<sup>53</sup> Esto le facilita ver que en las culturas latinoamericanas pueden convivir, dependiendo de los momentos y contextos, formas populares-tradicionales con formas modernas, lógicas capitalistas y lógicas precapitalistas, impulsos liberales e impulsos conservadores, visiones nacionalistas y visiones cosmopolitas, entre otras. Apoyado en José Joaquín Brunner, se trata de la coexistencia de racionalidades múltiples, pero no de una manera armoniosa sino en permanente tensión y conflicto. En palabras de García-Canclini:

---

<sup>52</sup> En *Culturas Híbridas* (García Canclini 1990) el autor usa el término tal como se puede pensar desde el sentido común (mezcla, yuxtaposición, fusión, collage). Lo prefiere al término sincretismo puesto que es utilizado principalmente en análisis religiosos, y a mestizaje porque suele referirse a los asuntos de raza.

<sup>53</sup> En una posterior revisión de las implicaciones del término, García-Canclini lo piensa así: “la hibridación aparece hoy como el concepto que permite lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas, y construir proyectos de convivencia despojados de las tendencias a “resolver” conflictos multidimensionales a través de políticas de purificación étnica. Contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas” (García-Canclini 2003). Presenta una postura crítica del término que reconozca tanto lo que se mezcla como lo que no llega a ser o no quiere ser fusionado, que se posicione lejos de una mirada ingenua que desconozca las tensiones y presente una lectura “demasiado amable del mestizaje”.

Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo (García Canclini, 1990, pág. 23).<sup>54</sup>

Y quizás uno de los espacios en los que más claramente se pueden observar y reconocer procesos constantes de hibridación es precisamente en las producciones culturales masivas (y, para nuestro caso, en la producción musical mediatizada). La cultura masiva es entonces un espacio en el que pueden converger las diferentes clases sociales de una forma que hasta entonces era casi imposible. Se convierte así en un lugar que puede en ocasiones transgredir las diferencias sociales y desestabilizar las jerarquías, a la vez que puede ser usado para reforzar imaginarios demarcadores de diferencias simbólicas.<sup>55</sup>

La cultura masiva surge como un espacio desestabilizador también porque allí aparecen

la hibridación y la reelaboración, la destrucción en ella del mito de la pureza cultural y la asunción sin ascos, a propósito del uso de instrumentos modernos en la música autóctona o su difusión radiofónica, del paso del folklore a lo popular. Lo masivo es hibridación de lo nacional y lo extranjero, del patetismo popular y la preocupación burguesa por el ascenso (Martín Barbero 1998, 173).<sup>56</sup>

En ese proceso, la radio, a comienzos del siglo XX, permitió “transmutar la *idea* política de Nación en *vivencia*, en sentimiento y cotidianidad” (Martín Barbero 1998, 179). En Colombia, la cultura masiva, especialmente la radio pero también la industria fonográfica (enlazada fuertemente con la radio), creó lazos entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, y ayudó a conocer y reconocer las distintas regiones del país, sirviendo así a la teatralización de un proyecto nacional.

---

<sup>54</sup> Comparando de forma esquemática los pensamientos de Bourdieu y García-Canclini, se podría decir que donde Bourdieu separa, García-Canclini une, donde el primero ve la diferencia el otro ve la mezcla, donde uno piensa en las formas de distinción, el otro piensa en la indistinción. Mientras Bourdieu organiza, García-Canclini desorganiza. Donde uno trata de responder, el otro comienza a preguntar.

<sup>55</sup> Ya antes Walter Benjamin había mostrado que con el advenimiento de las nuevas formas de reproductibilidad facilitadas por medios como la fotografía y el cine (y posteriormente los fonogramas), las obras artísticas experimentaban lo que él llama la pérdida de “aura”, es decir, de sentido sublime y mágico, o de restos de “divinidad”, generando así una democratización de los productos artísticos nunca antes vista (Benjamin 2003 [1936]).

<sup>56</sup> Si bien el concepto de hibridación propuesto por García-Canclini ha sido ampliamente discutido, e incluso cuestionado desde diferentes perspectivas (Lund 2006, Raab y Butler 2008), su aporte nos sigue pareciendo relevante para comprender específicamente la producción cultural masiva y mediatizada de las sociedades latinoamericanas del siglo XX por su invitación a desesencializar las historias y a aprender a convivir y valorar las diferencias. Como dice el autor: “Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación” (2003).

Sin embargo, la asociación de lo popular con el pueblo (en el sentido de origen social y de clase), que aparece mucho en Martín-Barbero y Bourdieu, hace perder de vista que muchas manifestaciones de la cultura de masas tienen también origen en la cultura de élites, o son producidas y consumidas por capas altas de la sociedad. Por el contrario, García-Canclini es insistente en mostrar las formas en que la alta cultura ingresa también a la cultura de masas y se reconfigura allí.

Todo esto muestra que en las industrias culturales y en la cultura masiva se genera una interacción permanente entre diferentes lógicas, clases sociales, racionalidades, deseos y apuestas, en una permanente hibridación que a veces une y a veces separa, a veces anula y a veces potencia. Y este proceso se da no solo en la recepción sino también desde la producción misma, una producción híbrida que recicla las materias primas con las que cuenta y produce a partir de ellas nuevas configuraciones simbólicas. Este es precisamente el caso del sonido sabanero y el sonido paisa, repertorios en los que se reconfiguraron permanentemente músicas de tradiciones diversas –son, guaracha, porro, cumbia, fandango, twist, merengue, entre otros- para crear unos nuevos productos funcionales dentro de los nuevos contextos de difusión masiva. García-Canclini es bastante insistente en señalarnos esos procesos de hibridación desde los productos culturales mismos (desde los objetos), así como en sus formas de distribución, usos y consumos. Por eso, un análisis del poder en las industrias culturales debe ser contextualizado en espacio y tiempo. No puede ser un análisis del poder generalizador para todas las industrias culturales en todo momento, sino para una porción o manifestación específica de esa industria cultural en un lugar y momento determinado, con un repertorio de productos culturales determinados, y con la participación de unos agentes determinados. La mirada al poder debe ser menos vertical y sobre todo menos unidireccional. Se trata de un poder disperso y difuso, un poder complejo, un poder no necesariamente controlado por el Estado o por las políticas gubernamentales sino por lógicas diversas en interacción donde una de ellas, quizás la más fuerte pero no la única, es la lógica de la acumulación de capital. Como bien mostró Bourdieu, el capital económico no es el único capital acumulable (también están el capital simbólico, el cultural, el social, entre otros), por lo cual no todo lo que pasa por las industrias culturales se puede leer bajo esta única lógica sino que debe leerse de forma compleja a través de un análisis contextual de esas múltiples lógicas y múltiples fuerzas en interacción.

### *De las industrias culturales a las industrias musicales*

Hasta ahora he abordado consideraciones macro sobre las industrias culturales y los procesos de masificación de lo popular-tradicional, y llega el momento de enfocar la mirada hacia cómo analizar un caso específico de ellas, el de las industrias musicales.

Como mencioné antes, el término ‘industrias culturales’ fue acuñado por los filósofos Theodor Adorno y Marx Horkheimer a mediados del siglo XX (Adorno y Horkheimer 1994 [1947]). Su modelo consistió en mirar la producción cultural como un proceso estructural de estandarización, similar a lo que ocurría con la producción en serie de la entonces en auge industria automovilística en Estados Unidos (Williamson y Cloonan 2007, 311). Se trataba de un momento en el cual los medios masivos de comunicación como el cine y la radio, y con ellos la producción fonográfica, estaban experimentando un proceso de crecimiento acelerado, lo cual generaba numerosos cuestionamientos e inquietudes. Los productos culturales, entendidos como bienes inmateriales dirigidos a un público consumidor, principalmente para cumplir una función estética o expresiva (Hirsch 1972, 641), estaban experimentando un proceso fuerte de mercantilización debido a las posibilidades que las nuevas formas de producción y reproducción les ofrecían. Para el caso específico de la música, los inventos de la grabación y de la radio permitieron por primera vez en la historia separar al intérprete de su público, así como reproducir en serie unos mismos sonidos musicales, lo cual potenció las posibilidades de intercambio capitalista de la música como un objeto de consumo.<sup>57</sup>

Más allá de comentar los cuestionamientos a la propuesta específica adorniana, que han sido bastantes y desde múltiples perspectivas,<sup>58</sup> me interesa abordar un sesgo que parece haber quedado desde sus trabajos iniciales, y tiene que ver con el fuerte peso que Adorno le otorgó a la industria de la grabación por sobre otras industrias relacionadas con lo musical (Williamson y

---

<sup>57</sup> El compositor Murray Schafer, partiendo del campo de la pedagogía musical, denominó “esquizofonía” a este fenómeno de la separación entre el intérprete y el sonido (Schafer 1969). Posteriormente, Steven Feld tomó el término y lo desarrolló más teóricamente para el campo de la etnomusicología (Feld 1994). En el contexto local, ver también la discusión que sobre él realiza Oscar Hernández (2007).

<sup>58</sup> En el contexto latinoamericano son importantes las críticas que el mismo Martín-Barbero (1998, 2000), García-Canclini (1990) y Brunner (1992) han realizado. En otros contextos podemos mencionar, a manera de ejemplo, las críticas de Williamson y Cloonan (2007), (1998, 2002), Hirsch (2000) y Negus (2005). Especialmente las críticas se enfocan en cuestionar la pasividad que Adorno le otorgaba a los públicos y el enorme poder, vertical y alienante, que veía en los productores culturales. También, los autores cuestionan el modelo fordista con el que analiza los procesos de producción cultural simbólica masiva, por no tener en cuenta que en gran medida esta producción se crea mezclando lógicas artesanales y lógicas empresariales, donde se unen la impredecibilidad del acto creativo y de los gustos de los públicos, con la necesidad de controlar el negocio para tratar de garantizar el éxito económico.



Cloonan 2007). Es decir, el peso principal de su mirada estuvo en el análisis de la industria discográfica en particular (y allí radicaba su principal crítica), pero descuidó otras áreas importantes relacionadas con la producción, distribución y consumo de las músicas populares-masivas. Williamson y Cloonan (2007) son claros en mostrar que la industria musical, vista de manera amplia, incluye a los sellos disqueros, el manejo de los derechos de autor, las asociaciones de músicos, las asociaciones que representan a las disqueras *majors* y asociaciones que representan a las *indies*, los estudios de grabación, tiendas de discos y promotores, los estamentos que regulan las políticas gubernamentales en cultura, los fabricantes de instrumentos, los bares y discotecas, la radio, las instituciones de educación musical, entre otros actores. Por esto, plantean comprender la diferencia entre ‘industria musical’ e ‘industria discográfica’ (*music industry* y *Recording industry*), donde el primer término sería más abarcador que el segundo.<sup>59</sup>

Y, yendo un paso más allá, plantean el problema teórico y metodológico que implica pensar ‘la industria musical’ en singular, cuando en realidad debe pensarse en plural: ‘las industrias musicales’. Esto, en cuanto advierten del peligro de pensarla como una entidad homogénea. Más bien, se trata de múltiples industrias que no siempre trabajan de forma colaborativa sino, en ocasiones, conflictiva, dependiendo de los intereses de cada una. La mirada homogeneizadora que provee el uso del singular ‘industria musical’ niega las tensas relaciones que se suelen presentar, por ejemplo, entre los compositores y los intérpretes, entre los músicos y los sellos disqueros, entre estos y los managers, entre los promotores de eventos y los dueños de los locales, entre los programadores de radio y los promotores de ventas, entre los publicistas y los productores, o entre disqueras diferentes: “de hecho, los partícipes de las industrias musicales pueden trabajar juntos cuando sus ganancias colectivas son amenazadas (como en el caso de la piratería o el bajo costo de los discos), pero pueden ser también competidores, buscando maximizar sus ganancias a expensas de los otros” (Williamson y Cloonan 2007, 316). Y esto nos recuerda, aquí en un caso más puntual, la propuesta de las racionalidades múltiples que Brunner mencionaba: no todas las partes involucradas buscan siempre lo mismo ni están alineados en los mismos intereses. A veces cooperan, a veces compiten.

---

<sup>59</sup> En su texto, Williamson y Cloonan plantean que hay “personas trabajando en una diversidad de industrias centradas alrededor de la música” (2007:320). De la página 311 a 314 hacen un recuento de cómo se ha utilizado el término ‘industria musical’ en los trabajos académicos, y concluyen que se suele usar como sinónimo de industria de la grabación. En otro texto, Cottrel coincide en plantear esta misma crítica (2010). Por su parte, Hirsch coincide en la necesidad de mirar las industrias culturales de manera amplia y no solo enfocados a su ámbito de producción (2000).

Un par de años antes del artículo de Williamson y Cloonan, el sociólogo británico Simon Frith había propuesto un abordaje similar (Frith 2000). En este texto, Frith también planteaba la distinción entre ‘industria musical’ e ‘industria discográfica’, así como proponía pensar los términos en plural. Sin embargo, entendía el plural ‘industrias musicales’ no tanto en términos de diferentes tipos de industrias relacionadas con lo musical, sino en cuanto a que, para él, hay diferentes ‘industrias musicales’ dependiendo del género musical que se trate: cada género tiene particularidades en sus formas de producirse, distribuirse y consumirse. En sus análisis muestra que la comprensión que se tenga de la industria de la música en un género específico no necesariamente aplica para otro género diferente. Esto refuerza una vez más el planteamiento que he expresado varias veces antes: se hace necesario desarrollar investigaciones localizadas y puntuales para no caer en generalizaciones sin sustento, para no generar nuevos grandes metarrelatos, nuevos grandes *a priori*. Uniendo las propuestas de Frith y Williamson y Cloonan, se hace clara la necesidad de usar el plural ‘industrias musicales’ tanto para comprender diferentes actores operando alrededor de la producción, distribución y consumo de la música, como para comprender las particularidades de funcionamiento de cada género musical en específico.

Ahora, vale la pena preguntarse cómo se han desarrollado las investigaciones sobre industria o industrias musicales. Hay una amplia producción sobre las industrias musicales generadas desde la perspectiva del negocio y la administración (Williamson y Cloonan 2007). Este tipo de investigaciones indagan cuestiones relacionadas con la cultura y forma organizacional, los modelos de negocios, las estructuras empresariales, las estrategias utilizadas por las compañías para tratar de controlar tanto a los creadores como a los públicos<sup>60</sup>, y son generalmente producidas desde los campos de la sociología y la economía, e incluso desde la psicología organizacional. En estas líneas se inscriben trabajos como los de Hirsch (1972), Peterson y Berger (1975), Hennion (1989), Hesmondhalgh (1996, 1998) y Negus (2005).

Por otro lado, hay numerosos estudios más de tipo histórico sobre la llegada y el desarrollo de la industria discográfica en diferentes partes del mundo. Entre ellos, cabe destacar los trabajos de Pekka Gronow (quizás el mayor conocedor de la historia de la industria discográfica a nivel

---

<sup>60</sup>Simon Frith menciona este aspecto esencial del tipo de trabajo riesgoso e incierto que se produce dentro de las industrias musicales: “Como otras industrias culturales, la industria de la música puede ser descrita en términos de los procesos de manejo racional que unen dos tipos de irracionalidad: el talento y el gusto. El conocimiento que más se aprecia en la industria es aquel que hace racional lo irracional, y así se ayuda a las compañías a ser efectivas en el proceso de hacer dinero. De un lado esto significa tener la habilidad de lidiar con el talento (...), y de otro lado significa la habilidad de leer el mercado” (Frith 2000, 388).

mundial) sobre el desarrollo global de la industria discográfica en el siglo XX (1983), sobre los comienzos de la industria en Oriente (1981), y sobre los casos específicos de algunos años de la industria en Finlandia (1995) y en Escandinavia (2007). En un contexto más cercano y más reciente, vale la pena destacar los aportes de Silva (2001), Franceschi (2002) y Vicente (2014) que documentan la historia de la fonografía en Brasil.<sup>61</sup>

Sin embargo, una de las grandes deudas y dificultades que tienen los estudios sobre las industrias musicales es estudiarlas en relación con sus repertorios. Ya desde 1963 Pekka Gronow se había preguntado por la importancia de estudiar los fonogramas como fuente valiosa de información (1963). Años después reflexionaba sobre el mismo tema y sugería que el problema estaba en el mensaje: “el mensaje de las grabaciones es usualmente música, y las investigaciones en comunicación no saben cómo abordarla. Pero los musicólogos han sido igualmente ciegos a la música como medio de comunicación y, como consecuencia, los relativamente pocos estudios sobre la industria discográfica que hay disponibles suelen fallar en considerar este aspecto” (Gronow 1983, 53). Por su parte, Cottrell, en un texto más reciente, reitera que tanto la etnomusicología como la musicología históricamente no se han interesado por estudiar la industria musical, y más bien ha sido un tema tratado desde la sociología y los estudios de comunicación reunidos en el área de los *popular music studies* (Cottrell 2010). Este desinterés de los musicólogos y etnomusicólogos por estudiar las industrias musicales es tal vez la razón por la cual una mirada conjunta de los repertorios y las estructuras organizacionales en las diferentes industrias musicales es aún una tarea por realizar para muchas músicas del mundo, y particularmente es el caso de las músicas populares-masivas en Colombia en general, y de la música tropical en particular.<sup>62</sup>

Por lo anterior, el trabajo que aquí planteo, si bien tiene en cuenta el estudio de las industrias musicales en un sentido amplio, no se trata de una mirada organizacional o empresarial, no se trata tampoco de una historiografía convencional ni de un análisis musicológico tradicional. Se trata más bien de una investigación concentrada en el objeto musical en su proceso de configuración histórica, en su relación con las industrias musicales, en las implicaciones de los

---

<sup>61</sup> Para el caso colombiano mencionaré más adelante, en el apartado Estado del Arte, las investigaciones que se han realizado hasta el momento.

<sup>62</sup> Uno de los primeros libros en incluir -al menos en parte- análisis de la relación entre los sonidos musicales, los repertorios, y las industrias musicales, específicamente en la interacción entre las músicas populares no occidentales y los mercados musicales, es *Global Pop: world musics, world market*, editado por Timothy Taylor (1997).

contextos de producción específicos para el desarrollo estético de la música tropical. La mirada al mundo de la música tropical la hago teniendo como eje central los productos musicales mismos que allí se crearon y de allí derivaron. Es un trabajo sobre los repertorios, su desarrollo histórico y sus condiciones de posibilidad en el contexto, mas no una investigación sobre la industria discográfica de la música tropical, aunque este aspecto resulta relevante para la investigación. Es decir, el estudio de la industria musical es importante no en sí mismo sino en cuanto condiciona la producción de música tropical. Por lo tanto, la apuesta teórica es por establecer un nexo entre unos textos y sus contextos, para comprender a partir de allí las particulares formas en que Colombia se insertó a ese tipo de modernidad posibilitado por los nuevos medios masivos de comunicación de la época.

#### *Un modelo de análisis a partir de Becker y el interaccionismo*

En sus análisis culturales, y específicamente en sus análisis sobre producción simbólica, Bourdieu acuñó el término ‘campo’ como una metáfora de un espacio limitado en el cual se producen y circulan los productos culturales. En esta teoría, los campos se estructuran por una constante lucha interna por el poder “entre la *distinción* de los que tienen y la *pretensión* de los que aspiran” (García-Canclini 2004, 62). Bourdieu estableció en su trabajo una distinción fundamental entre la estructura social y las interacciones de las personas dentro de la estructura, y le concedió un énfasis especial a la estructura como determinadora de las acciones sociales. Dicho de otro modo, los análisis de Bourdieu dejan a un lado la capacidad de agencia de los individuos y más bien enfatizan en las formas en las que las estructuras sociales producen las acciones colectivas e individuales (Bottero y Crossley 2011).

La teoría de los campos fue muy importante en cuanto permitió desmarcarse de los deductivismos mecánicos que muchos análisis sociológicos del arte venían planteando. Es decir, la propuesta de Bourdieu ofreció un marco de análisis de la producción cultural que no pretendía deducir el sentido de una obra particular a partir de la configuración general del modo de producción en una sociedad específica. García-Canclini lo explica en estos términos:

tienen poco valor explicativo afirmaciones tales como que el arte es mercancía o está sometido a las leyes del sistema capitalista mientras no precisemos las formas específicas que esas leyes adoptan para producir novelas o películas, de acuerdo con los medios y relaciones de producción de cada campo. Por omitir estas mediaciones, los sociólogos de la cultura son vistos a veces como incapaces de percibir lo peculiar del arte. Recordemos aquella ironía

sartreana: el marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeñoburgués, pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeñoburgueses no son Valéry (Sartre, 1963: 57). (García-Canclini 2004, 60-61).

La teoría de Bourdieu permitió salirse de los sociologismos reduccionistas del arte sin caer nuevamente en el esteticismo de las miradas filosóficas, sin restaurar el “aura” del arte, o mejor, sin pensar en los términos estéticos y jerarquizantes del concepto histórico de “arte”.

Sin embargo, el modelo de Bourdieu presenta al menos dos problemas teóricos relevantes. El primero es la mirada vertical del poder, una relación en la que la estructura forma al *habitus*, y éste a su vez le da forma a las relaciones sociales concretas. Es decir, en su conceptualización, la estructura determina las interacciones sociales, el poder desciende desde las estructuras hacia los individuos (Bottero y Crossley 2011, 6). Esta posición resulta importante revisarla para tener en cuenta que, así como el *habitus* le da forma a interacciones sociales, estas también estructuran *habitus*. Es decir, se trata de una relación dialéctica, de doble vía, en la cual es tan importante comprender las estructuras como las interacciones sociales, donde ambas se constituyen mutuamente (Cluley 2012, 5).<sup>63</sup> El segundo problema es que reduce la explicación de la dinámica de todos los campos a un solo factor: la lucha interna por el poder (García-Canclini 2004, 62). Al respecto valdría la pena preguntarse: ¿acaso todos los campos son iguales?

En su libro *Los mundos del arte*, el sociólogo Howard Becker presenta una propuesta diferente de análisis sociológico de la producción de bienes simbólicos (Becker 1982).<sup>64</sup> Al igual que Bourdieu, parte por una propuesta que no se basa en la teoría estética sino que, por el contrario, busca un contextualismo radical, una mirada sociológica y no filosófica. En lugar de buscar esencialismos, relatos metafísicos o *a priori*s, trata de comprender el funcionamiento pragmático de los espacios en los que se produce y circula el arte: quiénes los conforman, cómo operan, cómo cooperan, qué relaciones hay entre los agentes, qué búsquedas hacen, qué estrategias toman para posicionarse e interactuar, cómo resuelven sus dificultades. Para estudiar esto, Becker se distancia de la propuesta de ‘campo’ de Bourdieu, y propone el uso del término ‘mundos de arte’, que consiste en los escenarios de producción cultural en los cuales las personas colaboran unas con otras para

---

<sup>63</sup> Si bien Bourdieu en *La Distinción* planteaba al *habitus* como una estructura estructurante y estructura estructurada (Bourdieu 2012), sus análisis tienden a privilegiar el peso de las estructuras por sobre las interacciones sociales.

<sup>64</sup> No sobra aclarar que, aunque lo usa, Becker es muy crítico con el término “arte” por considerarlo una forma de jerarquización. En este apartado mantendré la palabra para vincularla con su teoría. Sin embargo, en el resto de este texto procuraré no volverla a utilizar por las razones antes expuestas.

crear obras de arte bajo ciertos parámetros y condiciones específicas. El autor entiende los mundos de arte de forma amplia teniendo en cuenta todas las personas necesarias para que ese mundo pueda funcionar: desde el creador que plantea la obra hasta el criado que sirve el café o que despierta al artista todos los días, pasando por quienes hacen los equipos necesarios para su funcionamiento y por los críticos, académicos y estetas que les proporcionan discursos que los legitiman. Becker se aleja de la mirada que busca comprender al “genio creativo” detrás de la figura del “artista” y, más bien, piensa en la producción cultural como un campo social en el cual interactúan numerosas personas con habilidades, trayectorias, conocimientos y roles diferentes. Todo lo anterior, entendiendo que la producción depende también de los receptores para poderse sostener, de tal manera que un análisis de la producción implica reconocer no solo el papel de los productores en un sentido estrecho sino también el papel de los públicos, los críticos, los fabricantes de equipos e insumos y, en general, toda persona que de alguna manera, directa o indirecta, tenga incidencia en lo que se crea y circula dentro del campo. En este sentido, el concepto de ‘mundo’ de Becker, aplicado al estudio social de la música, también amplía aún más la mirada propuesta desde el término ‘industrias musicales’ en cuanto no solo comprende aquellos actores que intervienen directamente en sus ámbitos de producción, distribución y recepción, sino también a quienes intervienen indirectamente (como sería el caso de quienes sirven el café, por ejemplo). A diferencia del estructuralismo de Bourdieu, el modelo de Becker es más de tipo interaccionista (Bottero y Crossley 2011, Uchikoshi s.f.). Una de sus principales premisas es que el trabajo artístico es ante todo una acción colectiva en la cual diferentes personas interactúan unas con otras bajo unas condiciones específicas de división del trabajo (Becker 1982, 1974).<sup>65</sup>

Para poder analizar las interacciones entre las personas que hacen parte de un mundo de arte específico, Becker introduce el término “convenciones”, el cual le sirve para pensar las habilidades y consensos que permiten la coparticipación. Es decir, esa coparticipación de los miembros en un mundo de arte sólo es posible en la medida en que compartan unas ideas comunes, explícitas o implícitas, de qué debe hacerse, cómo debe hacerse, en qué momento hacerse, y a quién le corresponde hacerlas. Sumas de pequeños conocimientos compartidos son necesarias para que un mundo de arte pueda funcionar con relativo éxito. Esas serían las convenciones en el modelo de

---

<sup>65</sup> Los modelos de análisis de Bourdieu y Becker suelen ser abordados comparativamente en reflexiones teóricas sobre el análisis de producciones simbólicas. En diferentes textos, ambos comentaron su distanciamiento de las teorías analíticas del otro. A pesar de ello (o quizás precisamente debido a ello), los ‘mundos del arte’ y la teoría de los ‘campos’ presentan importantes paralelos conceptuales (Bottero y Crossley 2011, 106), como se desprende de los comentarios aquí expuestos.

Becker. Sin embargo, no todos los miembros de un mundo de arte deben conocer todas las convenciones. Cada persona dentro de ese mundo debe conocer únicamente las convenciones necesarias para que su interacción con los otros miembros del mundo de arte tenga lugar de la mejor manera posible.

Sin embargo, el concepto de convenciones en Becker es utilitario y despolitizado (Bottero y Crossley 2011). En él, las convenciones simplemente hacen funcionar la relación entre diferentes agentes del mundo de arte de manera pragmática, cooperativa y libre de conflictos. Si pensamos de forma un poco más crítica, podemos decir que estas convenciones no siempre funcionan de manera armónica y con fines cooperativos, sino también de formas conflictivas, en medio de luchas, tensiones y disputas. Por otro lado, estas convenciones no son neutras sino que incluyen una forma de comprender el mundo de arte, por lo cual suelen ser naturalizadas y reproducidas. El carácter arbitrario de las convenciones (siempre pueden hacerse las cosas de otra forma) implica que son creadas no solamente por su pragmatismo, su utilidad práctica, sino porque objetivan (materializan) una forma subjetiva de hacer y comprender el mundo de arte, y desde este mundo de arte ayudan a construir una configuración cultural. También, las convenciones son producidas por, y a la vez producen, los objetos artísticos y sus propiedades, es decir, no son solo convenciones organizacionales sino también estéticas (Cluley 2012). Así como decíamos que las interacciones producen estructuras y las estructuras producen interacciones (todo dentro de espacios de conflictos y luchas, lo cual es un aporte importante de la mirada fuertemente política de Bourdieu), se hace necesario incluir también en la ecuación a los productos culturales: estos son creados a partir de estructuras e interacciones entre redes de personas, y a la vez crean esas mismas interacciones y estructuras en las que operan.

Así, un análisis de un mundo de arte a partir de una noción menos despolitizada de las convenciones permite estudiar las formas complejas (de cooperación y lucha) en que los partícipes de ese mundo interactúan, y permite comprender por qué personas con *habitus* diferentes, pertenecientes a clases diferentes y con trayectorias diferentes, pueden relacionarse de maneras puntuales y contingentes para producir determinados bienes culturales. Además, permite comprender cómo una misma persona puede, al conocer las convenciones requeridas, entrar y salir de un mundo de arte, y participar a la vez de diferentes mundos de arte (lo cual no era posible analizarlo desde la perspectiva de campo de Bourdieu).

Hasta ahora, he cuestionado los reduccionismos, determinismos y las teóricas homológicas, y he mostrado cómo el mundo de la música debe ser analizado contextualmente, comprendiendo las

racionalidades múltiples y la constante hibridación que allí se presenta. Sin embargo, queda la pregunta de cómo no caer en un relativismo extremo en el cual el poder sea totalmente fragmentado y difuso, y en el que todos los agentes participantes queden vistos en igualdad de condiciones. En otras palabras, ¿cómo mirar las jerarquías y posicionamientos, los diferentes poderes relativos que cada actor ocupa en un mundo del arte en un momento dado?, ¿cómo comprender las configuraciones de poder en una red de interacciones?

Siguiendo a Bottero y Crossley (2011), mientras el modelo de Bourdieu enfatiza en la estructura y no profundiza en los puntos de vista subjetivos, el modelo de Becker aborda esto último pero se le cuestiona el no enmarcarlo suficientemente dentro de las condiciones materiales objetivas. Es decir, queda por ver cómo analizar las configuraciones de poder en ese entramado concreto de interacciones dentro de unas condiciones particulares. Dicho de otra forma, tenemos ya un mundo de arte conformado por una red de múltiples actores diversos que interactúan unos con otros, en la cual no hay una única dirección de poder, ni un solo actor monopólico, lo cual se puede visualizar mejor como una red interconectada que como una estructura piramidal. Sin embargo, en esa red no todos los actores interactúan con todos, no todas las interacciones son iguales (no se dan de la misma manera ni tienen el mismo peso relativo dentro del mundo), y no todos los actores tienen la misma capacidad de intervención. Esto implica que, aunque se trate de un espacio múltiple y diverso, con numerosos actores interactuando, y sin un poder central que controla a todos los demás, aun así es importante reconocer las diferentes jerarquías que se configuran en esa red y las rutas y formas de interacción que allí se dan. De esta forma podremos comprender los diferentes pesos y posicionamientos que allí se establecen, y en qué momentos y situaciones cuál o cuáles actores pueden tener mayor capacidad de acción que otros (Bottero y Crossley 2011). Estos análisis surgen a partir de la fuente primaria recopilada, lo cual permitirá comprender en concreto este mundo de arte en particular, un mundo en el cual algunos actores tienen más importancia que otros y algunas relaciones son más fuertes que otras.

El modelo interaccionista de análisis de los mundos de arte que proponen Bottero y Crossley resulta aquí pertinente para la perspectiva sincrónica mencionada en cuanto muestra, en acciones concretas y momentos concretos, cuáles son los actores que participan de un mundo de arte en particular y cuáles son sus formas de interacción. Sin embargo, el análisis de las interacciones debe hacerse con un ojo puesto en las diferentes posiciones de los actores involucrados en los mundos de arte, ya que cada posición en la estructura puede estar atravesada por situaciones de clase, raza, generacional o de género, y cada posición tiene un peso diferente en la estructura. Si bien el



modelo propuesto por ellos privilegia la mirada a las interacciones entre los actores, es importante no perder de vista en los análisis estas otras dimensiones que en ocasiones resultan claves para comprender la posición de los actores (como abordó Wade para el tema de la raza (Wade 2002)). Por ejemplo, en un mundo donde interactúan compositores, intérpretes, dueños de disqueras y programadores de radio (entre otros actores, como se explicará en el cuarto capítulo), la ubicación de un sujeto en alguno de estos roles puede ser el factor principal que determine sus posibilidades de acción y participación en el mundo de arte (es decir, sin necesariamente importar sus otras condiciones de clase, raza o género), pero también en ocasiones son precisamente las otras condiciones sociales las que posibilitan o condicionan la incorporación del sujeto en ese rol particular. Por esto, si bien el análisis se hará principalmente a partir del tipo de participación que tienen los actores dentro de la red del mundo de arte de la música tropical en particular, las otras consideraciones de clase, raza, generación y género se tendrán en cuenta para el análisis de situaciones particulares.

Ahora, este modelo interaccionista hace falta complementarlo con la visión diacrónica mencionada antes y con un análisis de las matrices culturales que allí se producen y reproducen. Es decir, se trata de triangular la mirada sincrónica con la diacrónica y la pregunta por las matrices culturales, para establecer así un lazo de unión entre lo material y lo simbólico, entre lo objetivo y lo subjetivo.

En síntesis, la apuesta teórica será hacer un rastreo histórico de las condiciones sociales de emergencia y consolidación de los repertorios sabanero y paisa-sus condiciones materiales objetivas de producción, circulación y consumo-, centrar la mirada en las diversas formas de interacción entre los distintos actores partícipes de ese mundo musical particular (a partir de las convenciones), y estudiar los repertorios como una forma de materialización de la relación entre esas condiciones objetivas y las relaciones entre los actores. Esto permitirá abordar tanto las condiciones estructurales como las decisiones subjetivas, sin perder de vista las configuraciones de poder(diferentes jerarquías y pesos relativos dentro del mundo de arte) y al mismo tiempo sin caer en reduccionismos ni sobredeterminaciones. A su vez, un análisis centrado en estructuras, relaciones e interacciones crea un vínculo entre los análisis objetivistas y los culturalistas, es decir, entre aquellos que se centran en analizar los productos culturales en sí mismos y los que los analizan en su relación con el entorno. Lo anterior implicará la confluencia de perspectivas históricas, musicológicas, sociológicas y de los estudios de comunicación, y tendrá como pregunta de fondo la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo como una forma de lectura

de la inserción de Colombia a las formas de modernidad posibilitadas por los medios masivos eléctricos de comunicación presentes a mediados del siglo XX. Por último, una de las ventajas de asumir este modelo es que resulta funcional para un análisis de la producción de bienes simbólicos -no tanto de la recepción-, y es precisamente el análisis específico de la producción de un repertorio musical particular el objetivo que aquí me propongo.

## **METODOLOGÍA Y MÉTODO**

### **Metodología: objetivar el lugar de enunciación**

En este apartado presentaré mi apuesta de metodología, no de método, para esta investigación (el método será abordado en la siguiente sección). La distinción entre metodología y método la tomo de Saukko quien propone:

La noción de metodología presta atención al hecho de que las herramientas y procedimientos (métodos) que usamos para comprender la realidad no son simples técnicas neutras sino que vienen acompañadas de un conocimiento o ideología ('logos') que frecuentemente hace que la "realidad" se perciba muy diferente. (Saukko 2003, 25)

Una reflexión metodológica lleva entonces a objetivar o a hacer explícita la ideología, la visión de mundo y la concepción sobre cómo entender la investigación, que carga cada uno de los métodos utilizados y que cada investigador lleva consigo. La idea no es eliminar la subjetividad que hay intrínseca a cualquier forma de realizar investigación y a cualquier sujeto investigador (en cuanto esto no es una tarea posible) sino más bien ser conscientes de las apuestas políticas y de

concepción de mundo que cada aproximación conlleva, con el fin de producir una investigación más consciente, autocrítica y reflexiva.

Lo primero es, entonces, tratar de explicitar mi lugar de enunciación. Soy músico de profesión, dentro de lo cual interpreto principalmente el piano, la guitarra y la marimba de chonta. Aunque tengo formación de conservatorio, desde muy joven mis intereses no han estado del lado de la llamada música “clásica” sino del lado de las músicas populares-tradicionales y populares-masivas: rock, pop, jazz, salsa, merengue, música de gaitas, de banda pelayera, de tambora, bambucos, jugas, currulaos, boleros, entre otras. Sin embargo, mi inclinación no ha sido convertirme en músico de oficio sino que me he interesado más por la investigación y por tener un conocimiento más amplio de las ciencias sociales y humanas. Por lo anterior, mi mirada no es la de un sociólogo o antropólogo en sentido estricto, sino que implica también el conocimiento musical, pero un conocimiento musical no únicamente desde el saber académico de conservatorio sino también desde la práctica de músicas populares como la salsa, la música del Pacífico sur, el rock, las gaitas, cumbias y porros. Esto me permite tener una aproximación tanto al análisis de lo musical en sí mismo como al proceso cultural. La típica distinción entre análisis objetivistas y culturalistas no cabe aquí en cuanto la investigación busca integrar ambos aspectos: integrar el objeto con su entorno cultural, lo micro con lo macro, lo individual con lo colectivo, lo subjetivo con lo social, las notas y sonidos musicales con los fenómenos políticos y culturales. Como mencioné antes, se trate de una investigación que une la mirada histórica y la musicológica (capítulos 2 y 3), la sociológica (capítulo 4), y los estudios literarios (capítulo 5), enmarcado todo dentro de una propuesta proveniente de los estudios de comunicación (con especial énfasis en la obra de Jesús Martín Barbero), lo que la hace una investigación interdisciplinar. Siguiendo las propuestas de Christian Spencer y Juan Pablo González, podría definirse también como una investigación musicológica, entendida esta no como una disciplina sino como un campo de estudio interdisciplinar, el cual se delimita únicamente por su objeto de investigación (la música como fenómeno físico, psicológico, estético y cultural) (Spencer 2011, González 2013).

A grandes rasgos, se puede decir que históricamente la educación musical universitaria en Colombia ha tenido un enorme desprecio por la interpretación, apropiación, enseñanza e investigación sobre músicas populares-tradicionales y populares-masivas, y más aún sobre músicas que no tienen pretensiones de trascendencia, que no aspiran a pensarse desde la categoría elitista de “arte”. En ese sentido, esta investigación se aleja de las lógicas de los conservatorios en cuanto

trata de entender la cultura popular como cultura y las músicas populares como objeto de estudio válido, como producción simbólica importante para comprender la configuración de Colombia como nación.<sup>66</sup> Si bien esta postura no es extraña en ciencias sociales como la sociología o la antropología, aún hoy lo es dentro de los conservatorios y muchos departamentos de música en la mayor parte del mundo. Por lo tanto, al desempeñarme como docente universitario en música, dentro de contextos aún marcados fuertemente por lógicas de conservatorio, esta investigación se presenta en cierta medida como desestabilizadora o de resistencia, en cuanto se interesa por unos repertorios que el entorno laboral históricamente no ha visto como valiosos.

Así, esta investigación, como cualquier otra, es parcial, tiene una mirada desde un ángulo específico, por lo cual no pretende ser una descripción positivista de cómo “realmente” fue la música tropical, sino que plantea una mirada desde una posición particular y con una intención específica: la posición de docente-investigador universitario en música que busca reflexionar sobre las músicas populares-tradicionales y su papel en la comprensión del país, e incluirlas como posibles repertorios interpretativos y formativos para los músicos académicos locales.

### **Cuatro claves metodológicas**

Dicho lo anterior, entro a detallar las cuatro claves metodológicas sobre las que se soporta esta investigación.

#### **1. En la investigación construyo una mirada sobre el objeto de estudio.**

En el proceso de investigación y escritura, trato de construir una mirada nueva hacia la música tropical en Colombia, en cuanto la investigación no solamente da cuenta de una realidad exterior sino que también construye en el camino esa realidad que trata de describir. Es decir, continuando con Saukko, entiendo que la investigación no solo describe el objeto estudiado sino que a su vez lo construye (Saukko 2003, 29). Investigar no se trata de usar un “lente” con el cual se observará objetivamente una realidad externa, ni tampoco de usar un prisma que difracte la realidad en diferentes puntos de vista válidos. Se trata más bien, en una perspectiva material/semiótica, de una investigación que refracta la realidad en cuanto esta, al pasar por el prisma, no solo se vuelve múltiple sino que se ve afectada en el proceso. Es decir, la investigación no solo busca dar cuenta del

---

<sup>66</sup> Una mirada crítica a la educación musical universitaria en Colombia, donde se aborda en detalle este tema, la desarrollé en mi tesis de maestría en estudios culturales (J. S. Ochoa 2011).

objeto estudiado sino que interviene en las relaciones que conforman y definen ese objeto, no solo crea un discurso sobre el objeto (perspectiva semiótica) sino que ese discurso produce efectos materiales concretos en él (perspectiva materialista). Así, la investigación no solo produce realidad simbólica sino también realidad material sobre el tema investigado ya que el investigador y la investigación misma entran a hacer parte del mundo de arte investigado (de forma semejante a como lo hace la crítica musical o las revistas de fans, en cuanto se convierten en insumos para los otros actores, generando una retroalimentación). Teniendo esto en cuenta, apoyado en unas aproximaciones teóricas y en una importante obtención de fuentes (primarias y secundarias), y sumado a esto toda mi trayectoria de vida y mi bagaje como músico e investigador, construyo una mirada particular de la música tropical. Además, mi posición como hombre-blanco-urbano-occidental, enmarcada dentro de una matriz moderna y colonial, me ubica en una posición privilegiada y problemática sobre la cual debo estar en permanente alerta y vigilancia en la elaboración del proyecto. Se trata entonces, inevitablemente, de una mirada parcial y subjetiva al tema de investigación, pero soportada por medio del rigor investigativo en el uso de fuentes y en la lógica argumental e interpretativa.

## **2. No se trata de una comprensión émica sino genealógica y deconstructiva.**

A diferencia de algunas aproximaciones más de corte antropológico, en esta investigación no busco una comprensión de las músicas tropicales únicamente desde un punto de vista émico, es decir, desde el punto de vista propio de los músicos de música tropical en la Medellín de la segunda mitad del siglo XX. Esto ocurre, principalmente, en cuanto muchas de las preguntas que me hago no son preguntas que ellos necesariamente se hacen ni sobre las que suelen reflexionar en los términos aquí abordados (Saukko 2003). No se trata entonces de comprender la forma en que los músicos tropicales se comprenden a sí mismos (aunque esto es muy importante en la investigación), menos aún si pensamos que no son una comunidad cerrada, no son una etnia ni un barrio sino un conjunto de personas diversas, con trayectorias y orígenes diversos, con posiciones sociales diversas, participando en un mundo de arte específico. Planteo más bien una aproximación genealógica y deconstructiva, esto es, que cuestione los postulados que se dan por sentados, que identifique el fenómeno en su emergencia y construcción histórica, que desestabilice las nociones preconcebidas, que permita comprender lógicas que no han

sido explicitadas ni explicadas, de tal manera que podamos comprender mejor este movimiento de producción cultural y, a partir de ello, comprendernos mejor como sociedad (Castro-Gómez y Restrepo 2008). La idea consiste en que comprender las lógicas subyacentes a la producción de música tropical en el período demarcado permitirá entender mejor una historia reciente, y también el momento presente, en tanto esta música no ha dejado de producirse y reproducirse.

### **3. Estrategia dialéctica entre la teoría y los datos empíricos.**

Entiendo la teoría como un marco de pensamiento, comprensión y análisis que ayuda a construir e interpretar unos datos obtenidos en el trabajo de campo. Sin embargo, asumir un marco conceptual *a priori*, esto es, concebido antes de comenzar el trabajo empírico de recolección de información, puede llevar a una violencia epistémica de la teoría a los datos, es decir, puede llevar a que los datos sean encajados de forma abrupta dentro del marco teórico preestablecido. De investigaciones de este tipo, Saukko dice que suelen decir más sobre las agendas teóricas y políticas de los investigadores que sobre el objeto estudiado (Saukko 2003, 46).

Para evitar esto, entiendo la matriz teórica como un esquema no del todo cerrado, relativamente abierto y en permanente construcción, que pueda entrar en diálogo con lo empírico en una relación dialéctica, de ida y vuelta, donde lo teórico ayude a leer los datos, y a su vez los datos refinen, redefinan y cuestionen el marco teórico. En palabras de Cluley: “si nosotros no podemos estudiar el mundo social de la manera en la que pensamos que lo podíamos hacer, debemos revisar nuevamente nuestras concepciones teóricas en lugar de forzar el mundo para que encaje dentro de nuestras expectativas” (Cluley 2012, 202).

Dentro de esta relación dialéctica entre la teoría y los datos es necesario entonces generar un balance en el peso asignado a ambos aspectos, de tal manera que se pueda llegar a interpretaciones y argumentaciones a partir de la mayor cantidad de datos posibles y, así, evitar caer en sobreinterpretaciones o en cualquier forma de imposición teórica que no se sostenga bajo una fina lectura del material empírico. Como dice el sociólogo francés Bernard Lahire: “mientras mayor el material interpretado, mayor la solidez de la interpretación” (2005:34).

#### 4. Una investigación sin juicios de valor estéticos

Una pregunta importante es cómo influyen los propios gustos del investigador en el tema de estudio, sobre todo cuando se trata de un tema que, como la música, suscita recuerdos, pasiones, emociones y apela a la experiencia sensible. En varias ocasiones, comentando a amigos o conocidos sobre mi interés investigativo actual, me he enfrentado a preguntas como: ¿y por qué estudia esa música tan mala?, ¿cómo puede dedicarse un músico académico a estudiar una música tan simple? Preguntas de este estilo me han hecho cuestionar reflexivamente sobre el tema de los juicios de valor estéticos a la hora de hacer investigaciones sobre producción simbólica en general, y sobre música en particular. Al respecto, comparto la aproximación que hace el investigador mexicano Rubén López Cano cuando dice: “Enjuiciar no es conocer, y la investigación pretende producir conocimiento” (López Cano 2011, 249). Emitir juicios de valor estéticos, decir si una música es buena o mala, si un arreglo está bien hecho o no, debe venir siempre acompañado de la siguiente pregunta: ¿buena (o mala) para qué, y para quién? (Mendívil 2011, 266). Por este motivo, un objeto artístico se convierte en tema de investigación por muchos otros factores como pueden ser su relevancia social, su impacto en un medio específico, su relación con otros aspectos sociales, su capacidad para ayudarnos a comprender otros problemas de investigación, o su papel en la sociedad (López Cano 2011, 247). Su valoración estética-esa que hacen críticos, músicos, aficionados o público en general- constituye una información valiosa para la investigación, es parte de las fuentes primarias a analizar, y debe entenderse según los criterios estéticos propios y válidos para las personas involucradas en la música en cuestión. Pero, lo que debe ser claro, es que estos criterios estéticos no pueden ser un punto de partida, y deben ser leídos como fuente primaria y no como fuente secundaria, es decir, como información a interpretar y no como el marco interpretativo. Por ello, no debería ser relevante para la investigación si la música estudiada es del agrado o no de quien la estudia, ni debe convertirse en un factor para juzgar asimismo el trabajo investigativo.<sup>67</sup>

Así las cosas, ¿qué papel juega entonces el propio gusto del investigador? El gusto es importante desde un punto de vista personal, para tener aguante y pasión por la investigación. Tener un mínimo de apreciación por la música que se estudia no redundan en

---

<sup>67</sup> Julio Mendívil lo expresa de la siguiente manera: “lo que estoy argumentando es que nuestro ideal debe seguir siendo investigar sin emitir juicios de valor, aunque seamos plenamente conscientes de que ello sea, como todo ideal, un imposible” (Mendívil 2011, 263).

una mejor comprensión teórica del tema de investigación, pero sí ayuda en un sentido práctico: es más fácil dedicarle cientos o miles de horas de estudio a una música que se disfruta que a una música que disgusta.<sup>68</sup> Para tranquilidad de más de un lector, confieso desde aquí mi posición particular sobre la música tropical en Medellín en los años 60: algunas cosas me gustan bastante, otras no tanto; pero sobre todo encuentro una gran fascinación por comprenderlas en su dimensión cultural y social lo cual, para mí, es suficiente aliciente para dedicarme con pasión a su estudio.

En conclusión, la apuesta metodológica consiste en abordar la investigación sin esencialismos, tratando de lograr balances y compromisos entre lo émico y lo ético, entre la teoría y los datos, sin emitir juicios de valor estéticos, y teniendo una conciencia permanente del lugar particular, parcial y subjetivo desde el que construyo el conocimiento.

## Método de la investigación

Una vez planteada la aproximación metodológica de esta investigación, trataré ahora los métodos concretos utilizados en ella. Aunque la aproximación teórica la tomo principalmente de los aportes de Becker, Infortunadamente él no da muchas luces de cómo abordar metodológicamente el análisis de los mundos del arte (Cluley 2012, 202), por esto se hace necesario pensar en profundidad las estrategias metodológicas para este estudio.

Al abordar el análisis de un producto cultural masivo-como es la *música tropical*- y sus procesos de creación, las fuentes y recursos resultan diversos. En cuanto a fuentes secundarias está la dificultad de que son muy escasas las publicaciones que han abordado el tema de una forma crítica y analítica.<sup>69</sup> Por ello, los textos usados en este aspecto no corresponden principalmente a

---

<sup>68</sup> Carolina Spataro también aborda la importancia de realizar investigaciones sobre cultura popular masiva independientemente de los gustos estéticos del investigador, y cuestiona también una actitud común en algunos espacios (tanto académicos como no académicos), en los cuales se tiende a desprestigiar la labor del investigador si éste de vela que tiene unos gustos estéticos no políticamente correctos según el paradigma de lo que “debe ser” un “buen” académico (Spataro 2013). Muestra cómo esta actitud es, también, un “sentido común de la academia”, lo cual podría verse como la configuración académica de prejuicios. Es decir, muestra cómo la academia, en lugar de ser un lugar libre de prejuicios, puede convertirse en un lugar donde se configuran unos prejuicios de mayor prestigio.

<sup>69</sup> En el apartado sobre estado del arte se explicará esto en más en detalle.



análisis de este repertorio en particular, sino más bien a literatura académica sobre los siguientes temas: abordajes teóricos para analizar la producción cultural masiva (los textos abordados en el capítulo teórico); la situación social, política, económica y cultural del país en general, y de Medellín en particular en la época referida; el desarrollo de la radio, el cine y la televisión en el país; y, en menor medida, los músicos y la producción musical en Medellín en la época.

Por otro lado, esta investigación busca ser rica en el uso de fuentes primarias para, como mencioné antes, producir una relación dialéctica entre las teorías de partida y lo que los datos empíricos proponen. Las principales fuentes primarias son: 1) entrevistas, 2) documentos hemerográficos, 3) investigación de archivo sonoro, y 4) revisión bibliográfica.

### **1. Entrevistas**

Para esta investigación se utilizaron dos tipos de entrevistas: las realizadas por el propio investigador (fuentes originales), y las entrevistas realizadas por terceros que se encuentran publicadas en diferentes medios.

En cuanto a entrevistas realizadas específicamente para esta investigación, fueron dirigidas a dos tipos de personas. Por un lado, debido a que el período escogido no es demasiado alejado en el tiempo, todavía se encuentran vivas muchas personas que participaron de la producción musical en la época. Por esto, resultó relevante hacer entrevistas a profundidad con personajes importantes quienes, a partir de sus recuerdos, pueden dar pistas de cómo era la actividad musical en Medellín en esos años y cómo se desarrollaba la producción de música tropical desde la industria. Dentro de estos músicos están personas como Alfredo Gutiérrez, Gustavo “el loko” Quintero, Julio Ernesto Estrada “Fruko” y Noel Petro “El Burro Mocho”, entre otros. Estas entrevistas fueron enfocadas en comprender las dinámicas de producción musical de la época y ayudar a develar las construcciones de sentido que los músicos hacen sobre ella.

Por otro lado, resultó pertinente entrevistar a personas conocedoras del tema, como son músicos, coleccionistas, historiadores o melómanos. Algunas de estas personas fueron: Manuel Rodríguez (gran conocedor de las músicas populares-tradicionales y populares-masivas de la región Caribe colombiana), Mario Galeano (experto en el tema de la “cumbia”), Hernán Darío Usquiano (melómano y realizador de programas radiales y televisivos sobre música tropical colombiana), entre otras. Estas entrevistas fueron clave

para ayudar a la construcción de la memoria de esa época dorada de la música tropical en Colombia y para complementar la mirada y la información que los mismos músicos brindaron. Los melómanos y coleccionistas son relevantes en cuanto con frecuencia conocen más de la trayectoria musical de algunos artistas o agrupaciones de lo que los mismos músicos pueden llegar a recordar.

En cuanto a entrevistas publicadas a músicos de música tropical, se encontraron tanto libros compilatorios como entrevistas para radio y televisión (lo cual será ampliado en el apartado Estado del Arte). Esto permitió ampliar considerablemente el acervo de entrevistas a analizar en la investigación, en especial en cuanto a las realizadas a personas que para este momento ya han fallecido, y a quienes en este momento se dificulta realizarles entrevistas personales ya sea por sus condiciones de salud o por las dificultades materiales del investigador de acceder a los lugares donde residen.

## **2. Búsqueda hemerográfica**

Esta búsqueda se centró en dos fuentes: el Archivo Central de Discos Fuentes y los archivos del periódico *El Colombiano* (de Medellín). En cuanto al Archivo Central de Discos Fuentes obtuve, de parte de su gerente (Luis Felipe Jaramillo), una copia en DVD de todo el material escrito que tienen: carátulas de discos, información de prensa de los artistas, biografías, artículos de prensa, y los textos de algunas publicaciones de la empresa. Es una fuente original y amplia que permite tener una información básica y rápida acerca de las agrupaciones que han grabado con la disquera, sus trayectorias, sus integrantes, y los discos y canciones más importantes.<sup>70</sup> En cuanto a los archivos del periódico *El Colombiano*, resultó ser una de las fuentes primarias más abundantes y enriquecedoras para esta investigación. Sin saber con qué me encontraría, inicialmente planteé buscar información general acerca de la producción y circulación de *música tropical* en la ciudad. En particular, quería buscar comentarios críticos, publicidades de lanzamiento de discos, anuncios de conciertos, e información general sobre los artistas y las disqueras. Para mi fortuna, encontré una columna de aparición diaria (incluidos sábados, domingos y festivos) relacionada con el mundo de la radio y la industria musical en la época. Dicha columna, escrita por el periodista Carlos Serna, se comenzó a publicar en 1958 y terminó

---

<sup>70</sup> Luis Felipe Jaramillo, gerente de Discos Fuentes, me autorizó a utilizar con libertad el material siempre y cuando se otorguen los respectivos créditos.

de publicarse en los años noventa (esto implica que abarca todo el período determinado para esta investigación). Inicialmente se llamó “Por La Radio”, pero en 1970 cambió su nombre por “Farándula”, aunque no alteró su contenido.

Cada columna da cuenta de varias pequeñas noticias, especies de cápsulas informativas acerca del lanzamiento de nuevos discos, presentaciones de artistas, movimientos en las disqueras, programadores de radio, programación de las emisoras, cambios en el personal de las disqueras y emisoras y, en general, información relacionada con la radio y la industria discográfica principalmente de Medellín, pero también extendiendo información sobre municipios de Antioquia, sobre artistas en otras partes del país, e incluso sobre el movimiento musical en países como Argentina, México, Ecuador y Perú. Esta columna constituye entonces una especie de bitácora o diario del movimiento musical en la época. Sin embargo, tratándose de una frecuencia diaria de aparición, la cantidad de columnas a revisar para encontrar información relevante sería de más de 6.000 para el período a analizar, lo cual rebasa los alcances y posibilidades de esta investigación, lo que obligó a filtrar el volumen de información. Para realizar un recorte a la cantidad de archivos a abordar, comencé por hacer una mirada a varias columnas de cada uno de los meses de 1960, con el fin de encontrar en qué meses se daba una mayor recurrencia de noticias relacionadas con la música tropical. Así, pude comprobar que los meses de noviembre y diciembre eran los más relevantes, en cuanto mucha de esta música se publicaba teniendo como objetivo su consumo en las fiestas de fin de año.<sup>71</sup> También, encontré que en el mes de enero aparecían con frecuencia comentarios o columnas dedicadas a un balance musical y artístico del año inmediatamente anterior, lo cual se convertía en un buen resumen del año completo. Así, limité la búsqueda a una mirada detallada de enero, noviembre y diciembre de cada año para extraer de allí las informaciones relacionadas con el tema de investigación.

Fuera de los meses de búsqueda mencionados, también realicé búsquedas puntuales de fechas específicas que tuvieran alguna importancia particular para la investigación, lo cual ayudó a obtener información concreta sobre algunos sucesos relevantes.

Además de esta columna periodística, que resultó vital como fuente primaria para esta investigación, también encontré en este periódico algunas publicidades de discos, de

---

<sup>71</sup> Vale la pena aclarar aquí que las llamadas “fiestas decembrinas” suelen abarcar incluso al mes de noviembre.

conciertos, de disqueras, así como publicidad donde se mencionan los últimos adelantos tecnológicos con respecto a los equipos de sonido que se utilizaban. Esta última información también fue relevante para comprender las posibilidades de grabación y reproducción sonora con que se contaba en la época, lo cual afecta las prácticas musicales mismas. En total, se seleccionaron más de 520 páginas de este periódico.

Una vez seleccionadas, fueron escaneadas (desde las microfichas se extrae un archivo en formato PDF), y luego organizadas según las temáticas que mencionaran, lo que constituyó un primer trabajo de codificación del material.

### **3. *Búsqueda en archivos sonoros - Fonotecas***

Para hablar de producción musical es necesario escuchar la música de la que se habla. Esta es una de las etapas más importantes y dispendiosas de la investigación ya que para comprender una música no basta con escucharla una única vez sino que es necesario realizar una especie de etnografía aural. Con este término me refiero a la necesidad de tener un proceso de enculturación en esta música según el sentido de Lucy Green (2001), lo cual implica escucharla mucho, empaparse de ella e incorporarla tanto racional como sensorialmente. Lucy Green lo define así:

El concepto de enculturación musical se refiere a la adquisición de habilidades y conocimientos musicales por la inmersión en la música y en las prácticas musicales de un contexto social particular. Casi todas las personas en un contexto social están enculturadas musicalmente. Esto no puede ser evitado porque nosotros no podemos tapar nuestros oídos, y nosotros de cualquier manera entramos en contacto con la música que nos rodea, sea por nuestra propia decisión o no (Green 2001, 22).

Sólo una inmersión intensiva en la música estudiada permite aprehenderla y comprenderla en profundidad, así como encontrar estructuras, lógicas, recurrencias y divergencias, rasgos estilísticos y relaciones intertextuales, mixturas y transformaciones, formas de representación, sonoridades, formatos, sentidos, códigos, símbolos e interrelaciones profundas que escapen a una escucha superficial.

Este tipo de aproximación etnográfica al análisis de documentos (fonogramas, en este caso), ha sido desarrollada como metodología de investigación por Altheide y Schneider (Altheide 1987, Altheide y Schneider 2013). Partiendo de la metodología conocida como “análisis cualitativo de los medios”, ambos autores proponen incorporarle algunos

aspectos de la aproximación etnográfica a la investigación y producir así lo que ellos llaman un Análisis Etnográfico de Contenidos (ECA, por su sigla en inglés). Esta metodología la definen como un *análisis reflexivo de documentos*, la cual se caracteriza por los siguientes aspectos: a) su carácter reflexivo y alta interacción entre el investigador, los conceptos, los datos y el análisis (carácter no lineal del proceso investigativo); b) el uso constante de la comparación para descubrir patrones emergentes, énfasis y conceptos clave; c) el uso sistemático y analítico, más no rígido, de las categorías de análisis (aunque se parte de algunas categorías y variables de análisis, unas pueden perder sentido y otras pueden emerger en el proceso de investigación); d) el simple estudio de los contenidos de los medios masivos no es suficiente; es también importante ser conscientes de los procesos y significados reflejados en el contenido; e) se diferencia de los análisis cuantitativos de contenidos (QCA, por sus siglas en inglés) en su aproximación a la obtención, al análisis y a la interpretación de los datos: la pertinencia conceptual es más importante que la frecuencia y representatividad cuantitativa de los documentos analizados; f) define un documento como cualquier representación simbólica que pueda ser registrada y recuperada para fines de análisis; g) comprende el análisis de documentos de forma análoga al trabajo de campo; y h) así como la etnografía propende por una inmersión en un contexto social, el análisis etnográfico de contenidos requiere una inmersión profunda en los documentos a estudiar (Altheide 1987, Altheide y Schneider 2013).

El punto clave del análisis etnográfico de contenidos es comprender los documentos como equivalentes al terreno o campo del etnógrafo, lo cual obliga al investigador a tener que convivir con los documentos de investigación, navegar en ellos, compartir tiempo con ellos, tratar de comprenderlos en sus lógicas internas, tratar de descifrar los significados que allí circulan.<sup>72</sup> Siguiendo las ideas del trabajo etnográfico propuestas por el antropólogo Clifford Geertz, se trata de una “descripción densa” en cuanto a que busca conocer los significados profundos de un acto de producción cultural, para no quedarse en interpretaciones simplistas, superficiales o de primer nivel (Geertz 1988). En últimas, la apuesta es por un análisis que comprende que los significados no vienen dados en los

---

<sup>72</sup> A pesar de las similitudes con la *teoría fundada o fundamentada*, el análisis etnográfico de contenidos no busca producir teoría nueva (aunque puede ayudar a hacerlo), sino que busca una aproximación interpretativa profunda de los documentos objeto de análisis (Altheide y Schneider 2013, 27).

objetos sonoros sino que son construidos a partir de los objetos y sus contextos de producción y recepción (R. Middleton 2002).

Sin embargo, una diferencia fundamental entre una etnografía convencional y la etnografía documental aquí propuesta, y en particular con un análisis etnográfico de fonogramas, es que mientras en la primera cada situación es única e irrepetible, el trabajo de campo con grabaciones permite acceder muchas veces a un mismo documento. Esto hace que la escucha de una música específica (una canción, un disco, o un fragmento de audio) pueda hacerse una y otra vez, logrando con cada nuevo contacto un mayor discernimiento del contenido, tanto en sus aspectos formales como simbólicos. En el caso específico de análisis de fonogramas, este análisis etnográfico documental requiere un tipo de escucha específico que permita comprender en profundidad los documentos sonoros, es decir, una escucha atenta y analítica que afine nuestros oídos para percibir múltiples capas de significado potencialmente incrustadas en el mismo sonido, y que nos lleve a comprender las estructuras presentes en la música (armonías, timbres, ritmos, alturas, texturas, formas, referencias, asociaciones, entre otras).

La consecuencia de esto es que, tratándose en esta investigación de un acervo inmenso de fonogramas, y debiendo escuchar un mismo fonograma varias veces (tantas veces como sea necesario para lograr una familiaridad con el documento), esto hace que esta parte del método de investigación sea la más dispendiosa, la que más tiempo lleve. Esta inmersión en los fonogramas se convierte así en una tarea diaria y persistente, pues es la única manera de lograr una familiaridad con los contenidos, es la única manera en la que se puede alcanzar una inmersión en el lenguaje sonoro.

Para realizar el análisis musical de estos fonogramas, asumo en esta investigación la propuesta hecha por Middleton (1993), la cual ya abordé en otra investigación (Sevilla, y otros 2014). Como menciona Middleton, la tendencia en el trabajo analítico en la musicología clásica fue abordarlo desde un formalismo (no atendiendo suficientemente a los contextos y significados), mientras que los estudios de música popular se han inclinado más por análisis semióticos o interpretativos (descuidando los aspectos intramusicales) (O. Hernández 2015). Lo mismo han mostrado investigadores musicales como Lucy Green (2001), Ana María Ochoa (2003) y Juan Pablo González (2013). La propuesta en esta

investigación consiste en relacionar ambos aspectos de forma dialéctica, articulando lo formal con lo simbólico, los materiales con los significados.

Ahora, las canciones populares no reducen su significado ni su “materialidad” a unos sonidos. Convergen en ella diferentes textos: las armonías, las melodías, las orquestaciones, las formas, los ritmos, los timbres, las mezclas sonoras, las letras, las carátulas, las maneras de performativizarlas (puesta en escena, actitud corporal de los músicos, bailes asociados, entre otras)<sup>73</sup>. Si bien esta investigación se basa principalmente en el análisis de lo sonoro, es importante tener en cuenta todas las otras dimensiones del “objeto musical” ya que son elementos relevantes para comprender la música en sí misma. Solo un análisis intertextual de la música popular puede, en palabras de Juan Pablo González, “dar cuenta de uno de sus textos fundamentales: la música” (González 2013, 136).

Pero, para poder realizar este análisis de las grabaciones es necesario antes que nada obtener acceso a los documentos. Una fuente importante resultó ser la plataforma de web Youtube. A medida que iba enterándome de grabaciones o canciones importantes dentro de la historia de la música tropical, las buscaba en Youtube para tratar de escucharlas inmediatamente y tener un acercamiento auditivo a las informaciones que iba obteniendo a partir de las otras fuentes primarias. Esto permitió un acercamiento interactivo con el tema. No obstante, aunque en Youtube se encuentra abundante material, quedan por fuera muchas otras grabaciones que son importantes para este estudio, por lo cual fue necesario acudir a otras fuentes de material sonoro.<sup>74</sup>

La primera fuente física de fonogramas con la que conté fueron los discos editados en formato CD y de venta en discotiempos. Compilados de agrupaciones como Corraleros de Majagual, Clímaco Sarmiento, Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Golden Boys y Los Hispanos,

---

<sup>73</sup> Igualmente relevantes en la construcción de sentido musical son otros componentes asociados a los contextos de recepción (lugares, olores, temperatura, imágenes visuales, formas de socialización, entre otras)

<sup>74</sup> Otras dificultades que presentan los materiales disponibles en Youtube es que no siempre cuentan con información acerca del género, el artista, el año de publicación o la disquera. En este sentido, contar directamente con el material en físico permite acceder también a la información de las carátulas de los discos las cuales, aunque no suelen ser rigurosas en su contenido, proveen información valiosa que no suele estar disponible en las plataformas web. Incluso, recientes sitios de venta de música online, como por ejemplo la plataforma *Itunes*, solo proveen información del nombre de la canción y el disco al cual pertenece, pero no ofrecen ni siquiera la información del autor ni del año de publicación, ni mucho menos información más detallada como los nombres de los músicos participantes, el estudio de grabación donde se realizó, el nombre del productor, el ingeniero de grabación, mezcla y masterización, entre otros datos.

entre otras, se pueden encontrar más o menos de fácil acceso en los almacenes. También, algunos discos de compilaciones de cumbias colombianas producidos en el exterior, y para compra en línea, complementaron la adquisición de material sonoro disponible comercialmente.

En cuanto a otras fuentes, fue relevante la colección del grupo de investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia (anteriormente llamado Valores Musicales Regionales). También, conté con la valiosa colaboración del coleccionista Carlos Javier Pérez, tal vez el mayor coleccionista de música tropical en el país, quien vive en Medellín. Con su ayuda, pude tener acceso a muchos otros discos que no lograba encontrar en otros archivos (así como a algunos catálogos de Discos Fuentes de la época).

Finalmente, me apoyé en la fonoteca Hernán Restrepo Duque, la cual se encuentra en el Archivo de Antioquia. Esta fonoteca acaba de ser catalogada en su totalidad por el grupo de investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia, liderado por el investigador Alejandro Tobón. Si bien esta colección no tiene su fuerte en la música tropical, allí pude encontrar algunos discos que no había localizado en otros archivos. Contar con los documentos en físico tiene la enorme ventaja de que, además del análisis de los fonogramas, me permitió hacer una lectura de las carátulas, contracarátulas, membretes y textos acompañantes.

Ahora, como el material fonográfico producido es tan amplio (solamente el coleccionista Carlos Javier Pérez dice tener más de 13.000 acetatos de música tropical de la época), es necesario realizar una selección de qué documentos escuchar, qué grabaciones en particular pueden tomarse en cuenta que permitan hacerse una idea macro en términos estéticos. La decisión fue tomar algunas compilaciones de grupos importantes (definidos principalmente por sus trayectorias y por su popularidad en términos de ventas de discos, de producción discográfica, de aparición en medios masivos y de reconocimiento por parte de los públicos), discos de compilaciones de “cumbias”, porros y gaitas colombianas (en cuanto son unos de los géneros que presentan mayor producción y a los que se les adscribe mayor significado simbólico en la época, y son los únicos sobre los cuales suelen salir compilados fonográficos), algunos discos completos de las principales agrupaciones estudiadas, sobre todo aquellos que tienen una importancia en las trayectorias (los primeros discos de las agrupaciones, los discos luego de cambios en los músicos o en los formatos, por ejemplo), y compilaciones de las canciones importantes del año editadas



por las mismas disqueras en la época -como 14 Cañonazos Bailables (Fuentes) y El Disco del Año (Codiscos)-. Como en la década de los sesentas ni los discos ni las carátulas suministraban información acerca de la fecha de publicación, hacer una cronología rigurosa de las grabaciones es una tarea casi imposible. Esto se complejiza además porque una misma canción se editaba en un sencillo, luego en un LP, y luego en compilados, lo cual hace más difícil triangular y cotejar la información. Por eso, la investigación documental busca más mirar procesos sincrónicos que diacrónicos, busca más analizar generalidades dentro del período estudiado que encontrar pequeñas diferencias en momentos precisos.

#### **4. *Búsqueda bibliográfica***

Realicé una búsqueda bibliográfica de literatura no académica relevante, como por ejemplo biografías de músicos populares realizadas usualmente por aficionados y melómanos (como las ya mencionadas para “Lucho” Bermúdez y “Pacho” Galán), o libros compilatorios de entrevistas como los producidos por el doctor Alberto Burgos (2001, 2013). Esta bibliografía resultó relevante para la investigación en cuanto ya presentaba unas biografías confiables de numerosos artistas y agrupaciones de música tropical, detallando años, discos, canciones, y otros datos importantes, todo lo cual permitió descentrar la investigación de una mirada de reconstrucción histórica y enfocarla a una apuesta más interpretativa y analítica.

Como se aprecia, se trata de una investigación de tipo cualitativo con un diseño que combina la etnografía y el análisis documental. Me refiero a etnografía como una metodología de investigación que busca proveer una comprensión profunda y holística de las acciones y puntos de vista de una comunidad específica (sea un grupo, una organización, un colectivo o, para esta investigación, simplemente las personas que participan de un mundo de arte particular) a partir de sus condiciones de vida (Reeves, Kuper y Hodges 2008). Realizo la etnografía a partir de dos métodos: por un lado están las entrevistas en profundidad realizadas a músicos y conocedores. Ya que no tuve la oportunidad de vivir la época del auge de la música tropical en Medellín, una manera de aproximarme a los sentimientos, pensamientos, actitudes, intenciones y en general a la

manera como se hizo y se vivió esa música en ese entonces, es a través de las entrevistas en profundidad a las personas mencionadas. Poder acceder a estas entrevistas contó con la dificultad de establecer los contactos necesarios, así como lograr la confianza y disposición mínima requerida para obtener las citas y el tiempo necesario para realizarlas. Esto se solventó en gran medida debido a una red de amigos melómanos e investigadores que me ayudaron a localizar las personas necesarias, y a establecer un primer vínculo en términos amistosos y colaborativos. Por otro lado está el análisis etnográfico documental antes mencionado, que consistió en una convivencia larga y profunda con el repertorio musical objeto de estudio.

Y me refiero a diseño documental en cuanto el estudio requirió de una recopilación y análisis sistemático de diverso material: fonogramas (acetatos, discos compactos y archivos digitales), carátulas, videos, archivos de prensa y entrevistas, entre los más relevantes. Toda esta información se cruzó para hacer un mapa lo más detallado posible de las dinámicas del mundo de la música tropical en la época, lo cual permitió comprender, entre otros aspectos, en qué años fueron editados qué discos, qué canciones contenían, cuáles fueron los discos más vendidos o las canciones “de moda”, cómo funcionaba la interacción entre las disqueras y la radio, cuáles eran los espacios en los que se presentaban los músicos y en qué épocas, qué agrupaciones o géneros musicales surgían, tomaban fuerza y se consolidaban, y cuáles otros desaparecían.

Una última aclaración quisiera hacer antes de terminar este apartado. Con frecuencia, desde la orilla de las investigaciones académicas se tiende a menospreciar, subvalorar, o incluso a negar los aportes que al estudio de manifestaciones populares puedan hacer aficionados sin mayor preparación investigativa. En un estudio sobre la relación entre los académicos y los aficionados en las investigaciones sobre el danzón en México, Malcomson lo enuncia así:

Jerarquías de la producción de conocimiento persisten en los comienzos del siglo XXI. El conocimiento afectivo es menos valorado que el conocimiento que se pretende objetivo. (...) Aunque los aficionados son frecuentemente las fuentes fundamentales para los académicos, su estatus de amateur y su reconocida pasión por el objeto de estudio han hecho que ellos rara vez obtengan el reconocimiento que merecen. El valor epistémico de sus actividades sigue siendo subvalorado, y ellos continúan siendo excluidos del estatus, prestigio y beneficios económicos de la academia (traducción mía) (Malcomson 2014, 225).

Mientras por un lado están los aficionados, con enormes datos pero sin formación académica, por el otro están los académicos, con titulaciones y prestigio pero sin el mismo contacto empírico con

el objeto de estudio. Mientras los aficionados construyen su prestigio a partir de acumular datos y coleccionar objetos, los académicos buscan crear conexiones, lograr interpretaciones a partir de marcos teóricos. En este contexto, cuando los académicos se apoyan en los aficionados, suelen vincularlos como fuente de información y no como pares investigativos (Malcomson 2014, 243).<sup>75</sup>

Esta es la relación desigual que no me interesa mantener. En el caso de los escritores y coleccionistas de música tropical, coincidiendo con lo que menciona Malcomson, lo más importante ha sido acumular datos. Esos datos constituyen la materia prima para una investigación, los cuales deben complementarse con la mirada interpretativa del investigador académico. Pero también se puede comprender la situación en un sentido contrario: la mirada interpretativa no puede hacer nada si no tiene los datos sobre los cuales hacer la interpretación. Se trata, entonces, de una relación de doble vía, de mutua dependencia, de complementariedad, donde ambos se pueden apoyar para generar un mejor conocimiento compartido. El punto en común entre ambas posiciones está en el interés por generar memoria y difundir un conocimiento sobre un género, un repertorio y unos músicos en particular. Ahí radica la convergencia que nos debe permitir trabajar en equipo desde diferentes perspectivas, marcos disciplinares y epistemológicos, sin jerarquizar los conocimientos y aproximaciones, y valorando ambos en su diferencia.

Tal vez los insumos más importantes para realizar esta investigación resultaron ser precisamente toda la documentación recogida y organizada, durante muchos años y a través de enormes esfuerzos, por todos esos melómanos, coleccionistas, periodistas y aficionados. Todo ese conocimiento acumulado se encuentra diseminado en revistas, libros autopublicados, documentales, y programas de radio y televisión. Mucha de la información allí reunida solo es posible adquirirla a través de años de labor paciente y dedicada, y por medio de la confianza y familiaridad que estas personas han logrado construir con los músicos y compositores. Por esto, para esta investigación ha sido de enorme valía todo el aporte de estas personas, un aporte

---

<sup>75</sup> Una distinción similar, entre quién provee los datos y quién los interpreta, la ha mostrado el etnomusicólogo Javier León para comprender la posición usual que se le otorga a los académicos latinoamericanos en el contexto de la academia hegemónica norteamericana y europea, donde se tiende a asumir que los latinoamericanos generamos datos, mientras desde las academias norteamericanas y europeas se produce teoría y se interpretan los datos. En esta dicotomía también se le otorga mayor estatus al lado interpretativo que al encargado de obtener los datos de tal manera que, más que una diferencia, consiste en una jerarquización del conocimiento, hace parte de las geopolíticas del conocimiento académico (León 1999).

silencioso y no siempre bien ponderado, pero sí muy necesario. Esta investigación espera contribuir de alguna forma a tender puentes y a establecer vasos comunicantes entre ambas formas de producción intelectual.<sup>76</sup>

Un importante punto a favor de los investigadores aficionados es que se adelantaron por décadas a los académicos en prestarle atención a las músicas producidas desde la industria discográfica. Mientras, como decía Martín-Barbero, la izquierda las rechazaba por despolitizadas y las élites intelectuales por ser “mediocres” o de baja cultura, e históricamente la academia las ha ignorado, estos melómanos, aficionados y coleccionistas han construido un enorme acervo documental sin el cual los académicos que ahora comenzamos a ver estos campos de estudio no podríamos trabajar. Así que, podemos decir que los pioneros en las investigaciones sobre música tropical en Colombia no fuimos los académicos, sino que fueron decenas de personas (principalmente hombres) que, con una pasión inusitada y a toda prueba, han dedicado miles de horas de sus vidas a ellas. No sobra reconocer que los académicos hemos llegado unas cuantas décadas tarde al tema por lo cual, en lugar de llegar con la arrogancia típica de la academia, debemos llegar con la cabeza gacha, en aras de aprender y apoyar, y con la urgencia de promover el trabajo en equipo procurando que sea en condiciones de igualdad.

## **ESTADO DEL ARTE**

Debido a que esta investigación trata principalmente de analizar la configuración de una música popular-masiva (la música tropical en Medellín en la década de los sesenta) y su relación con músicas populares-tradicionales (especialmente las del Caribe colombiano), es necesario hacer un estado del arte que tenga en cuenta los trabajos que se han realizado tanto sobre las músicas populares-tradicionales como sobre las populares-masivas de la región. Para hacer esta revisión, presento el texto en cinco partes, que van desde una mirada general hacia los temas más específicamente relacionados con el objeto y la pregunta de investigación: en la primera, abordo un panorama general de la investigación musical en Colombia tomando como punto de partida

---

<sup>76</sup> Hago aquí eco de una pregunta que propone Malcomson en su artículo: “podemos encontrar formas de empoderar a los productores de conocimiento amateur, tanto económicamente como en términos de estatus?” (Malcomson 2014, 243).

varios estados del arte que se han realizado en el país. En la segunda, analizo el estado actual de las investigaciones sobre músicas populares-tradicionales de la región Caribe colombiana. En la tercera, presento un balance de las investigaciones más específicamente centradas en la música tropical. En la siguiente, muestro una revisión de la forma en que otras investigaciones han abordado la relación entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos. Por último, hago unas breves conclusiones relevantes para contextualizar el estado del arte dentro del tema de investigación.

## **Panorama general de la investigación musical en Colombia**

Desde finales del siglo pasado hasta el momento se han publicado varios estados del arte sobre investigaciones musicales en Colombia, los cuales se diferencian entre sí por sus enfoques y alcances geográficos, temporales y disciplinares. Quizás el primero publicado es el de Carlos Miñana (1999) sobre las investigaciones en músicas populares-tradicionales (que él llama folklóricas o populares tradicionales). Sin pretensiones de exhaustividad, el texto presenta un balance descriptivo de los principales caminos que había transitado la investigación musical en el país hasta el momento, mostrando de manera crítica sus motivaciones, apuestas, fortalezas y debilidades más relevantes. Tiene el mérito de proveer una mirada amplia al tema, con una postura crítica y formada académicamente (principalmente tomando conceptos de la antropología), lo cual no era muy usual en el campo de la investigación musical en el país en esos momentos.

Apenas un año después se publicó un estado del arte de Adolfo González Henríquez dedicado a las investigaciones sobre músicas populares del Caribe colombiano (2000). Sociólogo de profesión, el autor mostró un interés importante por acercarse al estudio de las músicas del Caribe colombiano. Su formación académica le permitió tener una mirada crítica (y en cierta medida distanciada) de las investigaciones sobre las músicas populares-tradicionales y populares-masivas en la región. En el texto aborda una temática amplia de estudios, donde incluye referencias a investigaciones sobre la música de gaitas, de acordeón (tanto vallenato como sabanero) y de bandas de viento; sobre cumbias, porros y vallenatos; sobre los procesos sociales de transformación de las músicas populares-tradicionales, y sobre músicos emblemáticos de la región. Uno de los méritos de su

trabajo es que no se limitó a presentar un recuento de investigaciones sino que realizó un pequeño comentario crítico a cada una, una breve reseña que las describe, contextualiza y problematiza.

En el año 2006 apareció otro estado del arte de investigaciones sobre músicas populares de la región Caribe, esta vez del músico y lingüista Jorge Nieves Oviedo (2006). Al igual que el trabajo de González Henríquez, este hace referencia a estudios que se ocupan de músicas populares-tradicionales y populares-masivas en la región, pero se diferencia de aquel en que solo menciona investigaciones realizadas por personas de o en el Caribe. Nieves Oviedo conoce el trabajo de González Henríquez y lo utiliza en varias citas extensas. Tal vez por este motivo, no pretende hacer otro comentario crítico de textos sino que más bien realiza análisis macro: presenta una categorización conceptual de los tipos de trabajos realizados; realiza un análisis crítico de la posición de estos trabajos enfrentados a las principales corrientes investigativas tanto a nivel nacional como internacional; argumenta cuáles son sus vacíos, debilidades, fortalezas y limitaciones; propone unas posibles futuras líneas de investigación; y recomienda unas tareas para fortalecer el campo.<sup>77</sup>

Tres años más tarde Carolina Santamaría-Delgado, doctora en etnomusicología, publicó un “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia” (2009). Su texto aborda estudios de tipo histórico de músicas populares-masivas en Colombia, desde 1950 hasta la fecha. Reconoce la existencia de los estados del arte de González Henríquez y Nieves Oviedo para las músicas del Caribe colombiano, por lo cual “no profundiza demasiado en los pormenores de la tradición investigativa de las músicas de esa región del país” (Santamaría-Delgado 2009, 89). A diferencia de los otros textos, el de Santamaría-Delgado presenta un orden cronológico y no temático. Y, de forma semejante al texto de González Henríquez, aporta un comentario contextual y crítico para todas las referencias mencionadas.

Finalmente, en el año 2013 aparecieron dos estados del arte más. El primero, del musicólogo Egberto Bermúdez (2013), expone un sucinto panorama histórico del desarrollo de la actividad etnomusicológica en Colombia entre los años 1950 y 1970. Con una exhaustividad que es usual en la mayoría de sus trabajos, presenta un recuento de las investigaciones realizadas en ese período,

---

<sup>77</sup> Tres años después, en el volumen III de la misma serie de libros, publicó un balance de lo que había sucedido en los últimos años tras la aparición de su estado del arte anterior, y allí concluye que los problemas que había planteado antes se mantienen (Nieves Oviedo 2009).

tanto de las más conocidas como de las menos divulgadas. Quizás lo más interesante de este texto, además de la gran cantidad de trabajos investigativos que referencia, es el encuadre histórico y político que hace de las investigaciones de los pioneros en la disciplina en Colombia, con lo cual propone una explicación del porqué del amplio reconocimiento que recibieron los trabajos de Guillermo Abadía Morales por encima de trabajos más rigurosos como los de Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea.

El segundo estado del arte publicado ese año es obra del historiador Sergio Ospina (2013). En él, abordó publicaciones entre 1938 y 2011 sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX. Su principal pregunta de análisis es cómo estas investigaciones han reflejado una mayor o menor apertura interdisciplinar, y concluye que poco a poco se ha generado una mayor apertura interdisciplinar y un mayor rigor en los criterios y formas de investigar, y que esto puede llevar a una consolidación de la investigación musical académica en el país. Aunque comenta algunas de las investigaciones que menciona, es llamativa su intención de evidenciar únicamente los aspectos valiosos y silenciar los puntos conflictivos o problemáticos.

Si bien estos seis estados del arte mencionados son diferentes (lo cual es positivo en cuanto son redundantes), a partir de ellos podemos señalar algunos aspectos macro que han caracterizado el campo de estudios. Es claro que no se ha consolidado como tal un campo de investigaciones musicales definido. Las investigaciones han sido realizadas por muy diversos tipos de personas, tanto académicos como no académicos, donde se incluyen aficionados, músicos, melómanos, periodistas, médicos, abogados, lingüistas, antropólogos, sociólogos, historiadores y, en algunos pocos casos, musicólogos. Esto ha llevado a que las investigaciones se realicen de formas muy diversas, con enfoques, pretensiones, recursos (tanto materiales como intelectuales) y aproximaciones muy diferentes. Sobre esto dice Nieves Oviedo:

Resulta curioso que al examinar la formación profesional de los estudiosos de las músicas populares del Caribe colombiano encontramos médicos, odontólogos, ingenieros agrícolas, abogados, administradores de empresas, filósofos, sociólogos, antropólogos, periodistas, arquitectos y, en los dos últimos lustros, comunicadores sociales. El lado positivo: revelan el arraigado gusto por la reflexión musical en las elites académicas del Caribe colombiano; el lado problemático, explican la precariedad metodológica, los vacíos conceptuales y la desubicación respecto de las discusiones internacionales de muchos de los trabajos de estos profesionales (Nieves Oviedo 2006, 256).

Por esta razón, hablar de investigaciones musicales en Colombia no puede remitirnos únicamente a la literatura académica en un sentido estricto. Más bien, y de esto son conscientes en mayor o menor medida los autores mencionados, es necesario incluir toda esa producción diversa y dispereja, no solo en sus contenidos sino también en sus formatos. Esto implica la necesidad de abrir el espectro para poder reconocer como parte del estado del arte, además de los textos académicos convencionales, entrevistas, crónicas, biografías, revistas de divulgación, documentales, programas de radio, libros autofinanciados, compendios escolares, discografía y -sobre todo para los nuevos tiempos- páginas web y blogs. En general, todos los recursos que provean algo de información con respecto a los temas de estudio. Esto hace que los estados del arte se caractericen por su eclecticismo y por su dificultad de delimitación, y explica también por qué encontramos referenciados libros anecdóticos junto con textos de investigación más rigurosa en lo teórico y metodológico. Y lo anterior se aplica también para este mismo estado del arte que aquí presento, en el cual reúno trabajos de muy distintas calidades, formatos y procedencias lo cual, como mostraré más adelante, en lugar de pensarse como una dificultad, puede constituirse en una fortaleza para este tipo de investigaciones en culturas populares-tradicionales y populares-masivas.

Otro aspecto relevante es la crítica que hacen los autores de los primeros intentos de institucionalización de la investigación musical en la década de los sesentas, representado en los trabajos de autores como Guillermo Abadía Morales, Javier Ocampo López, Octavio Marulanda, Delia y Manuel Zapata Olivella, entre otros. Esta época se caracterizó por su marco folclorista y su poca formación académica, y a la vez por una gran pasión por el objeto de estudio. Quizás es Miñana quien mejor aporta una caracterización de estos trabajos:

Todos estos textos –tanto los generales como los locales- se caracterizan por ser grandes trabajos de recopilación, fruto de toda una vida, por utilizar fuentes – acriticamente- de segunda y tercera mano, por un trabajo de campo muy débil o poco sistemático, por acumulación/yuxtaposición de mucha información, por un inadecuado uso de las fuentes y casi inexistente aparato crítico, y por su enfoque folclorista. Desde el punto de vista estrictamente musical, no suele haber ilustraciones musicales; cuando las hay, las transcripciones no son realizadas por los autores -pues no son músicos-, ni son utilizadas por ellos para mostrar o indicar algo, se puede prescindir de ellas; el análisis musical como tal es inexistente; abundan los comentarios y apreciaciones poco precisos, erróneos y sin sustentación. (19997).



Egberto Bermúdez en un artículo anterior plantea unas críticas semejantes a esta producción bibliográfica de los sesentas. Es especialmente crítico con Guillermo Abadía Morales, quizás el más mencionado y reconocido folclorista de esta primera generación, de quien cuestiona su trabajo por “su repetitivo lenguaje de cuño escolar y la ausencia de análisis, notas, bibliografía y de los mínimos requisitos de un trabajo académico” (200664).

Desafortunadamente, los textos de Guillermo Abadía, Javier Ocampo y Octavio Marulanda han sido ampliamente difundidos y reproducidos durante varias décadas en todo el territorio nacional, dificultando el surgimiento de una perspectiva más rigurosa, crítica y académica de las investigaciones sobre músicas populares en el país. Esto ha llevado, como lo muestran los estados del arte mencionados, a que la mayoría de investigaciones se hayan realizado al margen de las discusiones académicas internacionales y, hasta la primera década del siglo XXI, las investigaciones más rigurosas, que toman enfoques antropológicos, sociológicos o históricos, fueron realizadas en su mayor parte por investigadores extranjeros (Nieves Oviedo 2006).

Dentro de las investigaciones musicales en el país, sin duda es el vallenato el género musical al que más estudios se le han dedicado. Como lo muestran los textos de González Henríquez y de Nieves Oviedo, y como lo indica Santamaría-Delgado, es la música de acordeón del Valle de Upar a la que más libros se le consagran año tras año, tanto en producción académica como aficionada. Sin embargo, podemos decir que esto ha generado también un desbalance con respecto al estudio de otras manifestaciones musicales de la región Caribe como son los bailes cantaos, la música de bandas pelayeras y la música de flauta'e millo, entre otras, y especialmente con relación a la llamada música sabanera, música que ha tenido una enorme importancia en términos de difusión a nivel nacional, pero sobre la cual no se ha trabajado con la misma consistencia. Esto se debe, en gran medida, a una problemática que señalan González Henríquez (2000) y el mismo Peter Wade (2002), y es el arraigado localismo de mucha de la producción bibliográfica sobre músicas en la región.<sup>78</sup> Gran parte de esta producción está definida por disputas regionales internas que buscan exaltar más una tradición musical que otras, buscan reivindicar el origen de alguna práctica musical o género, y pretenden encumbrar en el imaginario social y político una zona o región del Caribe como más valiosa o culturalmente más rica que las otras. Por esto, buena parte de la

---

<sup>78</sup> A este localismo también contribuye que, al no estar articuladas con redes académicas, muchas de estas publicaciones sólo son accesibles a través del autor o de la entidad que financió su publicación.

producción aficionada está concebida más por responder a luchas políticas regionales que por buscar una rigurosidad investigativa.

El último aspecto general de las investigaciones musicales en el país que quisiera mencionar es la escasa presencia de análisis del objeto musical en sí mismo. Por un lado, los estudios de aficionados tienden a concentrarse en las biografías, en historias de canciones particulares y en búsquedas esencialistas por los “verdaderos orígenes” de los géneros musicales (con fuertes tintes políticos de reivindicación local).<sup>79</sup> Por otro lado, los estudios más académicos se desmarcan de esta tendencia y más bien apuntan a preguntas transversales como cuestiones de modernidad, identidad y raza. Pero la mayoría de ellos, en términos generales, adolecen de una mirada rigurosa al objeto musical, se ocupan más por abordar los procesos históricos y los contextos sociales de producción, distribución y consumo de la música que de las particularidades del objeto sonoro en sí mismo (Nieves Oviedo 2006). En otras palabras, podemos decir que se han realizado más estudios sobre los contextos, anécdotas e imaginarios que rodean a la música, que sobre la música entendida como lenguaje sonoro, o más investigaciones de tipo extramusical que intramusical.<sup>80</sup> Esto se explica en parte por la preparación de los estudiosos, esto es, que la mayoría de investigadores vienen de áreas diferentes a la música (antropología, sociología, periodismo, derecho, entre otras) y muy pocos tienen formación de base como músicos. Sin embargo, en este aspecto Colombia no es una excepción. Ikeda ha mostrado el mismo problema para las investigaciones en música en Brasil (2000), y también lo ha mostrado Juan Pablo González al hacer un balance de las investigaciones en música en Latinoamérica en general (2013). Sin embargo, la formación de los investigadores no parece ser la única razón ya que incluso investigadores con conocimientos musicales han preferido inclinarse por perspectivas extramusicales más comunes a la antropología, la sociología o la historia (González 2000). Quizás una mayor influencia de la musicología norteamericana que de la europea ha llevado a muchos investigadores

---

<sup>79</sup> En el caso del vallenato en particular, tal vez el principal tema de investigación ha sido, además de las biografías de los músicos, las letras de las canciones.

<sup>80</sup> En este punto utilizo una terminología que es de uso común en la investigación musical, y en particular la usa con frecuencia Juan Pablo González (2013). Si bien en las investigaciones musicales más recientes es cada vez más usual pensar que no existe una separación clara entre los aspectos formales, sus significados y sus contextos, y que puede pensarse como musical no solo la particular combinación de sonidos de una música sino también aspectos como las letras, el baile y el performance en general, para efectos pragmáticos lo intramusical se refiere específicamente a lo sonoro y lo extramusical a los contextos y las dimensiones sociales en las que la música tiene sentido.

latinoamericanos a privilegiar las miradas sobre los contextos sociales por encima de las miradas de los fenómenos sonoros en sí mismos.<sup>81</sup>

Otra de las dificultades que ha afrontado la investigación musical en Colombia ha sido la poca presencia de mecanismos institucionalizados de publicación. Muchas de las publicaciones son autofinanciadas por los autores, lo cual no solo implica un costo en términos económicos sino también en la posibilidad de contar con procesos editoriales rigurosos (dentro de los que podemos mencionar no solo los aspectos formales de diagramación y corrección de estilo, entre otros, sino también el proceso de revisión de pares evaluadores) y en el acceso a canales de divulgación. Dentro de los pocos espacios institucionalizados de publicación que se han adelantado en el país donde tienen cabida trabajos académicos de investigación musical, vale la pena destacar la *Revista Colombiana de Folklor*, publicada entre 1952 y 1969 por el Instituto Colombiano de Antropología, la *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, publicada entre 1986 y 2003 por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, y la revista *A Contratiempo* que, con algunas intermitencias, se ha mantenido desde 1987 hasta la fecha (publicada actualmente por el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura). Si bien estas revistas han sido espacios importantes, y sobre todo pioneros, para la publicación de investigaciones sobre músicas populares en Colombia, la precariedad en la formación del campo ha hecho que sus alcances sean moderados.

En épocas más recientes han aparecido en Colombia otros espacios de publicación de investigaciones académicas en música, me refiero específicamente a revistas académicas de publicación científica y de edición periódicas. Entre ellas se pueden destacar *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* publicada por la Pontificia Universidad Javeriana, *Calle 14*, publicada por la Universidad Distrital, y *El Artista* publicada por la Universidad de Pamplona. Si bien no están enfocadas específicamente a investigaciones musicales sino a la investigación en artes en general, son un espacio importante para la visibilización de trabajos recientes de carácter más académico. En la misma línea, surgió en 2010 la colección de libros de investigación en música llamada *Culturas Musicales en Colombia* publicada por la Pontificia Universidad Javeriana. Esta

---

<sup>81</sup> Esta fue precisamente una discusión muy fuerte en la reunión de 2016 de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latinoamericana, (IASPM-AL), llevada a cabo en La Habana, a raíz de la asignación del premio de musicología Casa de las Américas. La discusión se generó debido a que el acta del jurado señalaba como relevante el que el trabajo ganador ofrecía una mirada que vinculaba los análisis específicos del hecho sonoro con análisis socioculturales. El que se haya despertado esa discusión, muestra que el tema está en la agenda de una buena parte de la investigación musical de Latinoamérica.

colección, que ha publicado hasta el momento cuatro títulos, busca fomentar y visibilizar las investigaciones de tipo académico sobre prácticas musicales que tengan importante presencia en el país. Para el caso específico de espacios de publicación relativamente recientes donde se incluyen trabajos académicos sobre músicas del Caribe colombiano vale la pena mencionar la revista *Aguaita*, publicada desde 1999 en Cartagena por el Observatorio del Caribe Colombiano y la revista *Huellas* publicada desde 1980 por la Universidad del Norte (Barranquilla).<sup>82</sup>

La aparición reciente de estos espacios formales de publicación está ligada, sin duda, a que en los últimos años ha surgido una nueva generación de investigadores locales en música en Colombia quienes, formados académicamente, están imprimiendo un nuevo dinamismo al campo y se están comenzando a ver visos de consolidación como área disciplinar. Entre ellos cabe destacar a Oscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado, Andrés Samper, Alejandro Tobón, Sergio Ospina, Violeta Solano, Juan Sebastián Rojas, Luis Gabriel Mesa, Ana María Arango, Jaime Cortés, Manuel Sevilla, Carlos Cataño, Abel Medina y quien escribe estas líneas, entre otros. Este panorama muestra un campo en crecimiento en cuanto al número de publicaciones, su institucionalización y su rigor investigativo, lo cual nos hace pensar positivamente en el futuro y consolidación del campo en el país.

## **Las investigaciones sobre músicas populares-tradicionales en la región Caribe colombiana**

Una vez presentado el balance general es posible analizar más detalladamente cuál es el panorama de la investigación en ámbitos más delimitados.

Como mencioné antes, el trabajo de los folcloristas en Colombia se caracterizó por sus serias debilidades en la descripción musical. Tomó más de lo malo que de lo bueno de los estudios del folclor, tomó el nacionalismo esencializante y no el rigor y el interés por la descripción y catalogación (Ochoa (2000)). Por esto, la descripción de las músicas tradicionales en Colombia ha sido una tarea que se ha hecho en épocas relativamente recientes, de manera fragmentada y no siempre sistemática. Sin embargo, hoy en día ya contamos con unos mínimos trabajos descriptivos

---

<sup>82</sup> Con un perfil menos académico, pero también con información valiosa, desde 2004 circula la revista *La Lira*, publicada por la Asociación Círculo de Amigos de la Música del Ayer (Cirdamayer) en Barranquilla.

relevantes que nos permiten tener un mapa más o menos claro y organizado de las músicas populares-tradicionales del país (aún no de las populares-masivas). En parte, este esfuerzo se ve concretado en un proyecto como la *Cartografía de Prácticas Musicales en Colombia*, desarrollada por el Ministerio de Cultura, cuya primera capa está dedicada a las músicas de origen rural.<sup>83</sup> Esta cartografía, que aprovecha las ventajas de los formatos multimediales, es el esfuerzo más riguroso y amplio por establecer un panorama básico sobre las prácticas musicales rurales en Colombia. En lugar de dividir el país en cinco regiones (como usualmente se presenta en los libros escolares de texto), la Cartografía define once ejes en los que se agrupan las músicas populares-tradicionales más importantes. Cada eje presenta un mapa con los lugares -con su delimitación política y física- donde más se encuentra arraigada la tradición, se incluyen grabaciones de audio de los géneros principales, así como una explicación en texto de las características básicas de los formatos y ritmos más representativos. Sin duda constituye una aproximación bastante confiable a muchas de las prácticas musicales rurales del país.

Para el caso particular de las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano vale la pena mencionar trabajos que presentan unos niveles básicos de descripción musical como son *Gaiteros y Tamboleros* (Convers y Ochoa 2007), *El libro de las gaitas largas* (F. Ochoa 2014), *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la tambora* (Carbó 2004), *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional* (V. Valencia 1995), *Pitos y Tambores: Cartilla de iniciación musical* (V. Valencia 2004) y *Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco* (D. L. Montes 2015).

También vale la pena mencionar producciones discográficas de carácter investigativo y etnográfico que nos permiten acercarnos con cierta profundidad a algunos repertorios específicos. Entre estas podemos destacar los discos *Tambora: baile cantado de Colombia* editados por Guillermo Carbó (y que complementan su libro) (2003), el disco doble *Itinerario de tambores* sobre bullerengues tradicionales que sirvió como lanzamiento de la carrera artística de la cantante María Mulata (2007), los discos de artistas y agrupaciones como Alé Kumá, Totó la Momposina, Petrona Martínez, Pedro “Ramayá” Beltrán, Etelevina Maldonado, Martina Camargo, Emilsen Pacheco, Sixto Silgado “Paíto”, Jesús María Sayas, Las Alegres Ambulancias, Sexteto Tabalá, Los Bajeros de la Montaña, Los Gaiteros de San Jacinto, Banda 20 de Julio de Repelón y Banda 19 de Marzo de Laguneta, entre otros. Todo esto nos permite tener un panorama más claro de los repertorios,

---

<sup>83</sup> Ver esta página aquí: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index>

características musicales, formatos y lugares en los que se enmarcan las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano.

En cuanto a trabajos más extramusicales podemos mencionar el libro *Música y sociedad* (M. E. Pardo 2009), los trabajos sobre el bullerengue de Juan Sebastián Rojas (2011) y Violeta Joubert (2012), y el estado del arte de las investigaciones sobre flauta de millo de Federico Ochoa (2012). Por otro lado, desde un enfoque histórico está el texto *Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia* del investigador Egberto Bermúdez (2002/2003), el cual intenta, desde una muy cuestionable perspectiva difusionista, rastrear unas huellas de africanía para las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano.<sup>84</sup> Para el caso específico de la música de flauta de millo son relevantes los estudios que, desde las ciencias sociales, han realizado Ana María Tamayo (2013) y Federico Ochoa (2014), en los cuales abordan la construcción de una tradición cumbiera en el marco del Carnaval de Barranquilla.

En los últimos años, con el auge de las tecnologías digitales, se ha intensificado también la producción de videos documentales. En su mayoría surgen de iniciativas personales de aficionados, músicos, investigadores o periodistas quienes, con dineros propios o a través de becas, realizan un breve trabajo de campo con uno o pocos músicos y publican un material audiovisual. Entre estos podemos mencionar *El "beat" de la tambora* sobre los cantos de la depresión momposina (Ríos y Corredor 2010), *Bulla y Silencio* sobre el bullerengue (P. Burgos, Bulla y silencio 2007), *Son de gaita* sobre la música de gaitas de los Montes de María (P. Burgos, Son de gaita 2012), *Gamero: el pueblo de Rosa* sobre la historia del bullerengue Rosa (Flórez 2011), *Jenderi Palenque* sobre la música del Palenque de San Basilio (S. Posada 2012), entre otros. Sin embargo, antes del auge de la tecnología digital también se realizaron algunos aportes importantes como la serie de programas *Maestros* dirigida por Consuelo Cepeda, la película

---

<sup>84</sup> Este texto plantea unas continuidades culturales entre tradiciones culturales africanas desde el siglo XVI y las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano en el siglo XX. Hace esto a partir, principalmente, de rastrear en fuentes secundarias referencias a culturas africanas que empleen términos semejantes a porro, chandé y bunde. En su argumentación, encontrar referenciadas prácticas musicales africanas que lleven por nombres "poro", "sande" y "bunde", constituye una prueba ineludible de las continuidades culturales. Es bastante cuestionable asumir una relación directa en prácticas musicales que tengan nombres similares (incluso si tienen el mismo nombre), y más aún si se trata de prácticas musicales de las cuales no hay registros sonoros. Y aún más complejo resulta establecer continuidades entre prácticas del siglo XVI y prácticas actuales, con lo cual Bermúdez repite los problemas del folclorismo (anclaje a un pasado inmemorial y concepción de prácticas estáticas) que el mismo autor problematizó en su estado del arte mencionado.

documental *Del Palenque de San Basilio* (Goggel 2004), y la película de ficción *El Acordeón del Diablo* (Scwietert 2001), entre otros.

Como en los años sesenta no había festivales de música (con excepción del *Festival de la Leyenda Vallenata* que data de finales de la década), las músicas populares rurales no habían ingresado a la industria discográfica desde una visión etnomusicológica o folclorista. Las pocas que habían ingresado lo habían hecho bajo las lógicas de la producción industrial masiva lo cual implica unas intervenciones y transformaciones que no cumplen las características de los registros de tipo etnográfico. En parte debido a esto, una descripción musicológica sistemática de las músicas populares más ancladas a lo rural estaba aún por hacerse. Encontramos unos pocos intentos sistematizadores iniciales en los trabajos de Emirto de Lima en la primera mitad del siglo XX (Lima 2011 [1942]), y la extensa investigación de George List en la década del setenta (List 1994). Sin embargo, el primero es apenas una corta aproximación inicial, y el segundo, a pesar de su extensión y de su pretensión científica, presenta unos serios problemas en su aproximación a la descripción y transcripción musical que hace que los resultados sean de poca utilidad para investigadores posteriores (Bermúdez 2013).

En 1999, en el excelente estado del arte de las investigaciones sobre músicas populares-tradicionales citado antes, Carlos Miñana planteaba lo siguiente acerca del panorama del momento:

Colombia no es EE.UU. ni Europa. En los años 40, cuando apenas comenzaban los trabajos pioneros a contar cómo era la música popular en nuestro país, en otros lugares ya no había música “tradicional” para transcribir y analizar pues toda, prácticamente toda, estaba editada en cientos de cancioneros, discos y estudios musicológicos que permitían desarrollar libros de texto para escuelas y universidades, estudios comparativos, análisis macro-musicológicos... Por eso, nosotros seguimos necesitando trabajo de campo, grabaciones de campo de calidad y con criterios etnomusicológicos, con rigor en la recolección de la información, cancioneros, transcripciones, análisis, textos didácticos, estudios históricos y también estudios sobre las transformaciones de la música popular en el contexto de la globalización. (...) Para acercarnos a esa mirada general necesitamos numerosos estudios locales y regionales en profundidad, construir esos pequeños pedacitos que nos permitirán poco a poco armar ese espejo – trizado- de Colombia donde podamos mirarnos, reconocernos y proyectarnos (1999:29).

Sin embargo, los avances que he mostrado antes implican que, unos 16 años después del texto de Miñana, si bien no podemos decir con plena certeza positivista cómo eran las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano en la primera mitad del siglo XX ya que no hubo suficientes registros documentales ni investigaciones que las abordaran, la información con la que ahora contamos nos permite hacernos una idea general de sus características básicas para poder plantear, a partir de ellas, relaciones con las músicas grabadas en la industria discográfica a mediados del siglo. Si bien hasta hace unos pocos años la existencia de materiales era todavía precaria (no solo materiales académico-investigativos sino, como hemos visto, de diferentes fuentes -incluidas producciones discográficas y documentales audiovisuales, entre otras-), los aportes recientes y la facilidad de acceso que permiten las nuevas tecnologías de la información nos posibilitan tener al menos una idea general de estas músicas tanto en lo que tiene que ver con unos niveles de descripción básica de características musicales, como en comprender sus contextos sociales y culturales de producción y consumo. Ese espejo trizado que anhelaba Miñana se comienza a armar de a poco y, aunque aún es mucho lo que falta por estudiar, documentar y analizar, ya es posible articular al menos una primera “cartografía de prácticas musicales tradicionales del país” como la que propone el Ministerio de Cultura.

## Las investigaciones sobre músicas populares-masivas y sobre la música tropical

Donde más vacíos persisten es en el análisis de las músicas populares-masivas. Este ha sido un campo de estudio que, como vimos en el capítulo teórico, se ha formalizado mucho más recientemente y su objeto de estudio se ha validado apenas hace unas pocas décadas, por lo cual contamos con menor producción bibliográfica académica.

Quizás uno de los primeros géneros en ser estudiados en el campo de las músicas populares-masivas, además del rock (recordemos que en la tradición anglosajona se piensa como *popular music*), fue la salsa. En los últimos 20 años se han escrito numerosos libros sobre el género tanto por autores norteamericanos como por hispanoamericanos lo cual ha sido facilitado, en alguna medida, por ser una música cuyo origen y masificación se encuentra fuertemente asociado a la ciudad de Nueva York. Esto ha hecho que la academia norteamericana enfoque algunos de sus ojos en esta manifestación musical. En esta temática podemos mencionar los trabajos de César



Miguel Rondón (2007 [1979]), Alejandro Ulloa (2009), Lise Waxer (2002, 2010), Christopher Washburn (2008), Frances Aparicio (1998), Ángel Quintero (1998), Carlos Cataño (2010) y Nelson Arango y Jefferson Jaramillo (2013), entre otros.

En el contexto latinoamericano, las investigaciones sobre músicas populares-masivas comenzaron a formalizarse como campo de estudio apenas en 1997 con la creación de la rama regional de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares (IASPM-AL por sus siglas en inglés). En los once congresos que lleva hasta el momento (el congreso XII se llevará a cabo en marzo de 2016 en La Habana) se han dado cita los principales investigadores del tema, entre los cuales podemos destacar a Rubén López Cano, Carolina Spataro, Berenice Conti, Juan Pablo González, Ana María Ochoa, Felipe Trotta, Julio Mendívil, Federico Sammartino, Alejandro Madrid, entre otros.<sup>85</sup>

En el ámbito colombiano, las investigaciones académicas son pocas y datan del siglo XXI y, siguiendo la tendencia mencionada, la mayoría abordan principalmente aspectos extramusicales. Empezaré por mencionar las que tratan temas diferentes a la música tropical ya que hablaré más detalladamente de esas investigaciones un poco más adelante. Sobre otras músicas son relevantes los trabajos de Carolina Santamaría-Delgado sobre el tango, el bambuco y el bolero en Medellín (2014), las tesis de posgrado sobre el movimiento llamado *Nuevas Músicas Colombianas* de Simón Calle (2012) y Nathaly Gómez (2015), el libro sobre la colección *El Mundo al Día* de Jaime Cortés (2004), el trabajo de Oscar Hernández sobre la relación entre música, poder y emoción en la construcción de imaginarios culturales Colombia (2014), el análisis de la obra musical de Carlos Vives y La Provincia de Manuel Sevilla et al. (2014), y los trabajos de Birenbaum (2003), Cunin (2006) y Sanz (2012) sobre la champeta en Cartagena.<sup>86</sup>

Volviendo al ámbito latinoamericano, y centrándonos un poco más en el tema de este trabajo, vale la pena mencionar las investigaciones que desde hace pocos años han comenzado a realizarse sobre los diferentes tipos de cumbia que se interpretan en los diversos países de la región. La cumbia, como fenómeno transnacional, ha generado apropiaciones desde Argentina hasta México,

---

<sup>85</sup> Para un amplio recuento de las principales temáticas y abordajes que se han presentado en la IASPM-AL ver González (2013).

<sup>86</sup> No todos los trabajos mencionados parten de una distinción entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo, por lo cual en ocasiones se presentan análisis que tratan cruces entre ambos campos. En especial, el trabajo de Simón Calle (2012) sobre las Nuevas Músicas Colombianas se ubica en ese borde entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo, y la investigación de Oscar Hernández (2014) sobre música, significación y poder en la música colombiana aborda también músicas de ambos campos.

pasando por Chile, Perú, Ecuador y varios países centroamericanos. Si bien se trata de un fenómeno que se remonta hasta comienzos de la década de los sesentas, solamente han comenzado a producirse investigaciones académicas sobre el tema en los últimos años. Una de las personas que ha sido central en el despertar de este tema es el argentino Pablo Vila quien, junto con otros investigadores, ha publicado varios libros tanto monográficos como compilatorios sobre los diferentes tipos de cumbias, con especial énfasis en el caso de la cumbia villera en Argentina (Semán y Vila 2011, P. y. Vila 2011, 2014). Sobre la cumbia en México podemos mencionar los trabajos de José Juan Olvera (2000) y Darío Blanco (2005, 2005), y este último presenta en su disertación de doctorado un panorama general sobre las cumbias populares-masivas en varios países latinoamericanos (2008). En la misma línea se encuentra una serie de 12 documentales titulada *Pasos de Cumbia* (Caballo 2015) en la cual hacen un recorrido somero por las diferentes formas que el género ha tomado en los diferentes países latinoamericanos.<sup>87</sup> Este panorama nos permite ver que la historia de estudios de músicas populares-masivas en Latinoamérica en general, y en Colombia en particular, es aún corta, por lo cual estudios como el que aquí propongo resultan pertinentes. Además, los pocos que se han realizado no se han concentrado lo suficiente en analizar el objeto sonoro para articularlo con nociones macro sociales, lo cual es parte de las tareas que las investigaciones en músicas están tratando de afrontar en épocas más recientes.

En cuanto a los estudios que abordan específicamente el tema de la música tropical en Colombia, debemos distinguir entre dos tipos de producción: la no académica y la académica. Como he mencionado, la producción no académica resulta bastante diversa en sus objetivos, aproximaciones, rigurosidad y formatos. Sin embargo, uno de los formatos más recurrentes es el de la biografía de personajes, músicos y agrupaciones importantes. Aquí se destacan los trabajos sobre Hernán Restrepo Duque (M. Restrepo 2012), Lucho Bermúdez (Portaccio 1997, Santana y Bassi 2012), Matilde Díaz (Portaccio 2000), Pacho Galán (Stevenson 2006), Calixto Ochoa (Oñate 2012), Alfredo Gutiérrez (Pérez Villarreal, Alfredo Gutiérrez: la leyenda viva 2001, Cortés et al. 2013), Aníbal Velásquez (Pérez Villarreal 2012), Julio Erazo (Pedrozo 2006), Crescencio Salcedo (Villegas y Grisales 1976), Renato Capriles y Los Melódicos (C. J. García 2010), Los Corraleros de Majagual (Hamburger 2007), y un recuento de varios acordeonistas (R. Montes 2012). También se encuentran algunos libros de tipo periodístico que, aunque son escritos en su mayoría por aficionados sin mayor formación académico investigativa, tienen alguna pretensión de rigurosidad.

---

<sup>87</sup> Los documentales están disponibles en web: <http://pasosdecumbia.tv/es/>.

Entre ellos están *Música tropical y salsa en Colombia* (L. F. Jaramillo 1992), *Colombia musical: una historia... una empresa* (O. y. Peláez 1996), *Qué viva el Chucu-chucu* (R. España 1995), *Tertulias musicales del Caribe colombiano* (Candela 1998), *Sin clave y bongó no hay son* (Betancur 1993) y el libro de crónicas *Diez juglares en su patio* (García y Salcedo 1994). Mención especial merecen los trabajos del melómano Alberto Burgos, especialmente sus libros *Antioquia bailaba así* y *Recuerdos* (2001, 2013), en los cuales reúne entrevistas con varios músicos relevantes en la producción de música tropical en Medellín en los años sesenta y setenta, tanto del sonido sabanero como de la corriente paisa. Por su coincidencia temática con esta investigación y por su visión pionera para detectar personajes que merecían ser escuchados -muchos de los cuales ya fallecieron y es hoy difícil encontrar más información sobre ellos-, sus aportes resultaron muy significativos para este trabajo.<sup>88</sup>

Casi todos estos documentos se producen y distribuyen principalmente a través de medios informales, por lo cual suelen ser de difícil consecución. La mayoría se imprimen en pequeños tirajes que circulan en estrechos círculos, y en ocasiones es necesario contactarse directamente con los autores o viajar a lugares específicos para acceder a las redes de intercambio de información, lo cual hace que algunos de estos libros se conviertan en verdaderas piezas de colección. Además de la subvaloración que suelen afrontar de parte de la academia más formal, son trabajos que con frecuencia son poco visibles por su dificultad de consecución y acceso, y porque no siempre están disponibles en las bibliotecas públicas y mucho menos en las bases de datos que se encuentran actualmente en la web.

Sin desconocer las limitaciones de este tipo de materiales, vale la pena preguntarse si más allá de sus problemas pueden proveer una rica fuente de información si se saben utilizar con sentido crítico. En parte, su utilidad radica precisamente en que supieron ver y valorar un campo de estudios y unos temas de investigación incluso mucho antes de que la academia, con sus prejuicios intelectuales, los considerara relevantes o válidos. Ante la escasez de trabajos de investigación rigurosa, estos aportes resultan fundamentales si se leen selectivamente, se contrastan con otras fuentes y se insertan en su contexto. Es el caso, por ejemplo, de los libros del doctor Alberto Burgos mencionados antes. Son trabajos que han sido poco valorados y, en términos generales, descartados por la academia, quizás porque se han leído sin una pregunta concreta. Como decía

---

<sup>88</sup> En la misma línea de entrevistas a músicos vale la pena resaltar las entrevistas realizadas por el melómano César Pagano, muchas de las cuales han sido adquiridas recientemente por la biblioteca Luis Ángel Arango y por la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá.

Estanislao Zuleta (2005), los libros se leen a partir de preguntas que se les haga, y por eso cada lectura de un mismo texto es una lectura nueva si hay una pregunta nueva que hacerle. Por ello, si leemos estos libros sin partir de indagación alguna, encontramos un cúmulo de información sin un aparente propósito y que parece tener poca utilidad. Sin embargo, si los leemos bajo preguntas acerca de procesos y contextos, podremos encontrar allí una valiosa fuente primaria, una información documental que difícilmente podríamos conseguir de otra manera y que representa un enorme capital investigativo. En palabras de Renán Silva, este tipo de trabajos “pueden ayudarnos a comprender procesos de la vida popular que de otra manera se nos escaparían” (R. Silva 2005, 240). Para esta investigación en particular, estos trabajos resultaron muy valiosos como fuente primaria, pues al leerlos con base en la pregunta de la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en la música tropical en los años sesenta, y cómo esto muestra la forma particular de inserción de Colombia a la modernidad posibilitada por los medios masivos de comunicación, aportaron información que de otra forma hubiera sido muy difícil (sino imposible) obtener. Con esta pregunta de investigación como eje de indagación, los textos de Burgos y demás producción aficionada, dieron luces en cuanto al bagaje musical con el que contaban los músicos para sus creaciones, las relaciones entre las músicas que circulaban masivamente y las que se escuchaban en vivo en los pueblos, las maneras que tenían de componer y de hacer música, los espacios en los que se movían, los públicos frente a los que se presentaban, las intenciones y motivaciones que tenían en su ejercicio musical, las relaciones entre los intereses de los músicos y los de las casas disqueras, entre otras.

Para terminar este listado de trabajos con menor rigor académico, vale la pena mencionar dos audiodocumentales sobre la música tropical. Uno es *40 años de la música costeña*, un disco doble en formato LP que salió al mercado en 1967. Con libretos de Plino Apuleyo Mendoza y Esther Forero (Esthercita Forero, famosa cantante y compositora barranquillera), presenta un recuento sonoro de la historia de las músicas populares costeñas desde 1920 hasta la fecha. Sobre este documento dijo González Henríquez que es “una investigación pionera sobre la historia de la música costeña en su conjunto.” (200080).<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Disponible aquí: <https://www.mixcloud.com/ebiruojaba/40-anos-de-musica-costena-la-historia-de-la-cumbia-colombiana/>

Imagen 2: Primera presentación radial del programa *40 Años de la Música Costeña*. Tomado de *El Colombiano*, 22 de diciembre de 1967 (p. 5)



El otro es un programa radial sobre las cumbias en Colombia producido por el etnomusicólogo Juan Sebastián Rojas para la Universidad de Indiana titulado *Cumbia: The Construction of a Musical Genre in the Mid-twentieth Century* (2013). En él, se cuestiona sobre las diferentes músicas en Colombia que se conocen con el nombre genérico de “cumbia” y se presentan a grandes rasgos sus características principales.<sup>90</sup> Ambos audiodocumentales presentan de forma yuxtapuesta fenómenos musicales populares-tradicionales y populares-masivos, lo cual evidencia la dificultad que implica pretender establecer una separación tajante entre ambos campos para la música tropical en Colombia, la cual se ha movido en una permanente ambivalencia entre los dos. Sin embargo, ninguno reflexiona de manera explícita sobre este tema, por lo cual parece ser un punto ciego que merece ser estudiado en mayor detalle.

En cuanto a estudios de tipo académico, es necesario considerar no solo los que tratan de manera específica la música tropical, sino aquellos que indagan por aspectos macro que resultan

<sup>90</sup> Disponible aquí: <http://www.indiana.edu/~libarchm/index.php/outreach/podcasts/cumbia-the-construction-of-a-musical-genre-in-the-mid-twentieth-century.html>

relevantes para comprender la relación entre la música popular-tradicional y la popular-masiva, elementos que nos permiten indagar acerca de la influencia que los medios masivos de comunicación de la primera mitad del siglo XX tuvieron sobre la forma en que se producía, distribuía y consumía la música. En este sentido, es importante mirar investigaciones que hayan abordado el funcionamiento de las casas disqueras en Medellín, la configuración de la radio, los avances tecnológicos, sus usos y popularización en la época, así como los músicos y sus trayectorias. Todos estos aspectos son constitutivos de esa relación entre las prácticas más tradicionales y los procesos de mediatización que surgieron en el siglo XX, lo cual es precisamente el foco de esta investigación. En particular, las disqueras, la radio y los músicos formaban el núcleo central del mundo de la música tropical en Medellín en los años sesenta, en cuanto unos dependían de los otros para funcionar: las disqueras requerían que las emisoras pasaran las músicas que producían, y requerían de los músicos para poder producir nuevos contenidos; las emisoras requerían de los nuevos contenidos que las disqueras producían para poder contar con suficientes contenidos para difundir, y requerían de los músicos para presentarlos en sus radioteatros con programación en vivo; y los músicos requerían de las disqueras y de la radio como fuentes laborales y espacios para promover y difundir sus músicas. Además Medellín, como la ciudad de mayor empuje industrial en Colombia en las décadas del cincuenta y sesenta, impulsada principalmente por las empresas textiles como Coltejer y Fabricato, se convirtió en un punto privilegiado de desarrollo capitalista en cuanto las industrias requerían también de los medios masivos de comunicación, especialmente la radio, como medio promotor de sus productos y servicios. En este entorno, Medellín era un gran receptor de migración rural, de confluencia de capitales y medios de comunicación, lo cual generó un contexto particular para la relación entre culturas rurales y urbanas, y entre expresiones populares-tradicionales y populares-masivas. Por esto, una mirada a la música tropical de la época debe tener en cuenta los múltiples actores que participaban de ese mundo, los cuales eran todos importantes para su construcción y consolidación, y debe articular tanto las miradas de las ciencias sociales (historia, sociología, comunicación, principalmente) con las más específicamente musicológicas (estudios de repertorios).

Para comenzar, quisiera mencionar primero cuatro trabajos de grado sobre la industria musical en Medellín, escritos por Gil (1989), Apráez (1992), Gutiérrez (2006) y Arias (2011). La cantidad de trabajos sobre el tema es una muestra de la relevancia del mismo. Escritas desde las orillas de la sociología y la historia, estas cuatro tesis tienen alcances muy limitados, ya que no son fuertes en

trabajo empírico, como tampoco en sus aproximaciones analíticas y teóricas. Sin embargo, aportan una primera contextualización macro acerca de los principales personajes partícipes en el negocio de la industria musical en Medellín, las primeras casas discográficas y los géneros musicales más grabados. Nuevamente, se trata de estudios donde los análisis musicales específicos de los repertorios se encuentran ausentes, por lo cual no establecen una relación entre la dimensión sonora y la dimensión del negocio y de la estructura social de la producción musical. En este sentido, si bien proveen una información básica acerca de las casas discográficas (como los años de fundación, tipos de músicas en las que se concentraban, nombres de sus propietarios, entre otras), se quedan en un nivel descriptivo que no ofrece reflexiones teóricas sobre cómo abordar esa relación entre estas nuevas formas de producción musical masiva y las prácticas musicales locales preexistentes. Es decir, no ofrecen mayor reflexión crítica acerca del impacto de estas industrias en las formas de producción musical de la época.<sup>91</sup>

Además de los estudios sobre las compañías discográficas, para comprender el funcionamiento de la industria musical es necesario tener en cuenta otros aspectos como la historia de la radio y de los equipos de reproducción sonora. En Colombia, el primer texto que busca construir una historia de la radiodifusión es el de Hernando Téllez (1974). Si bien no es un texto construido a partir de un aparato teórico y crítico fuerte, tiene el mérito de proveer un recuento desde adentro del medio, ya que Téllez participó como empresario y programador radial en los inicios y consolidación la radio en Colombia. Su conocimiento del campo a partir de su experiencia, así como su participación directa en momentos clave de la radiofonía en el país, proveen una información de primera mano de valor histórico. Diez años después del trabajo de Téllez, el investigador Reynaldo Pareja escribió una historia de la radio en Colombia desde una perspectiva académica (Pareja 1984). Sin tener la experiencia de vida radial de Téllez, Pareja cuenta con un aparato crítico de corte marxista que le permite encuadrar la construcción del medio local en un contexto de dominación cultural y económica norteamericana. Sin duda este libro se constituye en una piedra angular de la historia de la radio en el país. En años más recientes se destaca un libro sobre la historia de la cadena Caracol (Pérez y Castellano, La radio del tercer milenio. Caracol 50 años 1998), así como los trabajos de corte académico y de análisis de aspectos más puntuales del investigador Nelson Castellanos (2003).

---

<sup>91</sup> La separación entre los estudios que abordan los repertorios musicales y los que hacen una mirada a la industria de la música como negocio también es frecuente en otros países. Para el caso de Brasil ver Zan (2014).

En cuanto a la historia del uso de los aparatos de reproducción sonora, actualmente el restaurador Felipe Santos se encuentra trabajando para su tesis de maestría una indagación histórica de los equipos que ingresaron a Colombia entre 1890 y 1920, lo cual provee información importante acerca de cómo desde finales del siglo XIX y comienzos del XX se inicia un cambio en los hábitos de consumo musical y en sus formas de producción y concepción de la música como “objeto” de intercambio.<sup>92</sup>

En el terreno de biografías de músicos relevantes para la música tropical en Medellín escritas con rigor académico, quizás la única hasta el momento es la de Luz Marina Jaramillo sobre el maestro José Barros (L. M. Jaramillo 2010). Es una reconstrucción histórica de su vida centrada en los aspectos relevantes para comprender su carrera como compositor de música popular-masiva y su inserción dentro de la industria musical. Se trata de un trabajo rico en fuentes primarias y con un sentido crítico y analítico que permite desmitificar al “artista héroe” y más bien lo muestra en una dimensión humana y contextual, con todas sus dificultades y contradicciones.<sup>93</sup>

Ahora, son cuatro las investigaciones académicas que abordan de manera directa la música tropical en Medellín en los años sesenta. Se trata de los trabajos de Juan Diego Parra (2014), Oscar Hernández (2014), Jorge Nieves Oviedo (2008) y Peter Wade (2002). Por su relevancia para esta investigación hablaré un poco en detalle de cada uno de ellos.

El trabajo de Juan Diego Parra hace una reconstrucción histórica de la construcción discursiva del ‘sonido paisa’ de los años sesenta. Para ello toma la propuesta metodológica conocida como ‘arqueología’ -creada por el filósofo francés Michel Foucault- con la cual muestra, histórica y contextualmente, la emergencia del concepto ‘chucu-chucu’ en tres momentos y situaciones diferentes. En el primero, chucu-chucu es “todo aquello que no es salsa”, en el segundo es “una degeneración de la música tropicalailable costeña”, y en el tercero es “todo tipo de música tropicalailable en Colombia”. Se trata de una reflexión interesante de tipo filosófico-especulativa que busca deconstruir y problematizar los diferentes discursos hegemónicos que se han propagado sobre el sonido paisa. Sin embargo, el trabajo adolece de fuentes primarias y de un trabajo empírico consistente el cual le hubiera permitido confrontar, bien sea para ratificar o para

---

<sup>92</sup> Santos, comunicación personal, Medellín, julio de 2015.

<sup>93</sup> No son usuales los textos que aborden la relación entre la carrera de un músico y su participación dentro de la industria musical. En el contexto latinoamericano vale la pena destacar en este sentido el trabajo de Christian Spencer sobre la cantautora Violeta Parra (2000) y el reciente trabajo sobre la música de Carlos Vives y La Provincia (Sevilla, y otros 2014).



descartar, algunas de sus hipótesis principales (como aquella que establece una relación ontológica entre el sonido paisa y la fisiología del campesino antioqueño, o cuando plantea explicaciones musicológicas sin presentar los respectivos análisis que las sustenten). Al centrarse en los repertorios de los conjuntos juveniles paisas, los cuales fueron producidos directamente para la industria discográfica, Parra no ahonda en la relación de estos repertorios con las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano más allá de enunciar una fuerte crítica a los esencialismos derivados del folclorismo. Es decir, Parra hace énfasis en que los músicos del sonido paisa no tenían una pretensión de rescate patrimonial de músicas caribeñas sino que su interés era más lúdico y comercial. En este sentido, el texto resulta relevante como punto de partida para cuestionar la mirada folclorista, pero queda en el aire la pregunta por la forma concreta en que esa nueva producción se relacionó con los repertorios más tradicionales. Además, el autor no aborda en detalle las implicaciones que tuvieron otros actores como las casas disqueras y la radio en la configuración de este mundo musical, por lo cual las preguntas macro por la emergencia de ese nuevo sonido paisa quedan aún abiertas.

La investigación de Oscar Hernández busca comprender en términos concretos la relación entre los sonidos musicales, las emociones y la dimensión política de la música en la construcción de identidades sociales, específicamente analizando la producción de un imaginario de la nación colombiana a partir de la dicotomía alegría caribeña/melancolía interiorana. El capítulo cuatro, en particular, está dedicado al sonido paisa de los años sesenta como un ejemplo importante en el cual analizar la relación sonora entre lo “costeño” y lo “cachaco”. Como es usual en Hernández, la conceptualización teórica del trabajo es bastante fuerte, para la cual toma conceptos de la psicología y de la semiótica musical y los articula a conceptos más macro de formas de constitución del poder y de los agenciamientos sociales. Sin embargo, se trata de una aproximación un tanto pretenciosa por su falta de delimitación: toma el intervalo entre 1930 y 1970, abarca aparentemente todas las “músicas andinas” y todas las “músicas costeñas” -tanto populares-tradicionales como populares-masivas-. Si bien se trata de una apuesta teórica muy sugestiva, que tiene el mérito de ser quizás el primer intento en la investigación musical en Colombia de estudiar sistemáticamente la relación entre lo intramusical y lo extramusical, la falta de una mejor delimitación y de un mayor conocimiento de la música objeto de estudio debilitan sus resultados. Al tratar de relacionar lo intramusical con lo extramusical, Hernández incluye en sus análisis diversos actores como las casas disqueras, la radio, los músicos, los directores artísticos, entre otros. Sin embargo, el texto no resulta muy productivo para esta investigación

precisamente porque los capítulos dedicados a la música tropical son los menos rigurosos en su trabajo empírico. Igualmente, en su trabajo no está presente la pregunta por la relación entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas, y más bien toma elementos de ambos campos de manera indistinta según convenga para su argumentación en un momento dado. Es decir, Hernández aborda lo popular-tradicional y lo popular-masivo sin mayores distinciones para tratar de ver en los materiales musicales elementos de significación, pero esta diferenciación entre lo tradicional y lo masivo no resulta relevante para su argumento, por lo cual no nos da muchas luces al respecto.

Por su parte, el texto de Jorge Nieves Oviedo constituye una muy interesante aproximación crítica a la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en las músicas del Caribe colombiano. Lingüista de profesión, el autor tiene formación académica como músico lo cual le posibilita presentar algunos comentarios técnico-musicales que apoyan sus argumentaciones. Quizás lo más relevante de este ensayo es la manera como pone en cuestión los folclorismos esencializantes que caracterizan buena parte de los discursos que regulan y legitiman las prácticas sonoras en la región. A partir de unas reflexiones agudas y de un amplio conocimiento de las músicas locales, Nieves Oviedo muestra la dificultad de hacer una separación clara entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas, y muestra cómo se trata más bien de un espacio híbrido donde múltiples manifestaciones interactúan y se retroalimentan. Como su mismo nombre lo indica (*De los sonidos del patio a la música mundo*), el principal interés del texto es analizar esa tensión que se da en el paso de las formas tradicionales de producción y consumo musical a las formas más modernas mediadas por la tecnología, y Nieves Oviedo utiliza los términos tradicional o folclórico para referirse a las primeras, y popular o masivo para referirse a las segundas. Al igual que propongo en esta investigación, dentro de las matrices teóricas que toma el autor están los conceptos de hibridación de Néstor García-Canclini y de mediaciones de Jesús Martín-Barbero, pues el primero sirve para analizar la interacción entre “el sistema social y el sistema cultural” (2008:106), y el segundo para mostrar la relación compleja que se da en el Caribe colombiano entre las prácticas populares-tradicionales y las populares-masivas, esto es, los productos simbólicos de la región son “producto de intensas mezclas y combinaciones varias entre lo tradicional y moderno, entre prácticas artesanales y tecnología actual, entre lo proveniente del mercado mundial de la música y las tradiciones locales o regionales” (2008:109).

Este libro marca un punto de partida para esta investigación en cuanto plantea de forma específica la pregunta por la relación entre las producciones musicales populares-tradicionales y las populares-masivas, y sus implicaciones en las configuraciones sociales, en los posicionamientos locales y regionales, y en las tensiones que de allí surgen entre los distintos actores de ese mundo musical. Para ello, Nieves Oviedo incluye en sus análisis comentarios sobre el panorama musical del Caribe a mediados del siglo XX, sobre las disqueras, los espacios de presentación de los músicos, las trayectorias de los músicos, así como unas pocas reflexiones sobre los cambios específicamente musicales que estos nuevos contextos conllevan, tanto como consecuencia de fenómenos sociales que los afectan, como en cuanto se constituyen en creadores de nuevas formas de representación musical. De esta manera, el texto trasciende lo específicamente musical para mostrar relaciones e implicaciones en procesos macroculturales, en lo que constituye una interesante aproximación interdisciplinar. Por todo esto, este texto resultó fundamental para plantear esta investigación en cuanto ofreció una ruta de lectura y de indagación relevantes saltando permanentemente entre los niveles musicales y sociales. Sin embargo, por tratarse más de un ensayo que del fruto de una investigación rigurosa, el texto no presenta una suficiente recolección de fuente primaria de forma sistemática. La investigación que aquí propongo parte entonces de las premisas ya planteadas por Nieves Oviedo pero busca profundizar los análisis a partir de datos más concretos, y centrando su mirada en un repertorio particular de la música tropical en Colombia en un momento específico, por lo cual los aportes podrán darse en mayor profundidad y con mayor rigor. Por otro lado, en este trabajo, y como es usual en los escritos realizados por personas del Caribe colombiano, el sonido paisa resulta casi inexplorado. En este sentido, la investigación que aquí propongo aborda también un repertorio diferente y en cierta medida contrastante y permitirá hacer lecturas transversales que complejicen la mirada desde el Caribe hacia una que incluya como punto nodal la producción discográfica que tuvo su centro en Medellín, y el sonido paisa que plantea unos interrogantes nuevos en cuanto a la apropiación y reelaboración de estos repertorios por parte de músicos del interior del país.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup>Si bien este libro constituye uno de los aportes más perspicaces al estudio de las músicas del Caribe colombiano leídas a través de sus dinámicas históricas y culturales, es interesante notar que no ha tenido la suficiente visibilización e impacto dentro del ámbito académico nacional. Quizás esto se deba a que, al ser oriundo de Cartagena y escribir desde la región Caribe, el libro queda relegado por unas dinámicas de poder de la academia colombiana que tienden a valorar mejor lo producido desde EEUU y desde Bogotá que lo producido en las otras regiones del país.

Me queda por mencionar el libro de Peter Wade, sin duda el más relevante para esta investigación junto con el libro de Nieves Oviedo. Se trata de un análisis de la música tropical en Colombia durante todo el siglo XX y su papel en lo que él llama un fenómeno de “costeñización” del país. Tomando como categorías de análisis los asuntos de raza, nación y modernidad, el autor traza una ruta en la cual el país pasa de un intento de unificación identitaria a partir de las músicas andinas en general y del bambuco en particular (a principios del siglo XX), a una construcción como nación alegre y caribeña a partir de las músicas tropicales (a finales del siglo). Aunque el estudio aborda todo el siglo XX, su mayor énfasis está entre los años cuarenta y sesenta, y luego da un salto para estudiar en pocas páginas el fenómeno de Carlos Vives en la última década.<sup>95</sup> Su mayor fortaleza está en los interesantes análisis teóricos y críticos del autor, en su capacidad para deconstruir y desnaturalizar lugares comunes, y en el extenso trabajo de recopilación de fuentes primarias (tanto de trabajo de archivo como en la realización de entrevistas). Sin embargo, al igual que Hernández, la amplitud del tema tratado lo lleva a realizar algunas generalizaciones problemáticas. Ya Santamaría-Delgado (2009) había mencionado algunas de estas generalizaciones, como es el mostrar una dicotomía nacional entre lo costeño y lo interiorano, perdiendo de vista que “el interior” del país no es homogéneo (Santamaría enfatiza en las diferencias culturales y políticas que se han dado entre Antioquia y Bogotá) y lo “costeño” tampoco es uniforme ni indiferenciado. Al unir todo el Caribe colombiano como lo “costeño”, Wade incurre en un equívoco al conceptualizar todas sus músicas como “músicas costeñas”, cuando realmente se trata de múltiples músicas, diferentes y diferenciadas, con trayectorias e historias diferentes, y sobre todo con procesos muy distintos (y en algunos casos incluso sin procesos) de mediatización. Al igual que las otras investigaciones, ésta carece de unos análisis cuidadosos de los materiales musicales, lo cual constituye sin duda uno de los vacíos que próximas investigaciones deben abordar, y la investigación que aquí propongo busca aportar en este sentido.

Wade propone un proceso casi teleológico de avance paulatino de lo que él llama “la música costeña” hacia un proceso de modernización, cuyos mojones importantes están en las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán en los años cincuenta y que, tras un salto histórico argumentativo notorio, se refuerza en la década de los noventa con el proyecto de Carlos Vives y La Provincia (Wade 2002). El argumento de Wade resulta problemático porque muchas de estas músicas, como los bullerengues, la música de gaitas largas y cortas, la música de flauta de millo, de

---

<sup>95</sup> Santamaría-Delgado critica a Wade en este sentido así: “Curiosamente parece existir una brecha en la narración con respecto a la década de los 80, que no está claramente explicada por el autor” (2009:95).

tambora, de son de negro, de son de sexteto, entre otras, quedaron marginadas de estos procesos y fueron invisibilizadas durante varias décadas más (algunas incluso hoy en día permanecen bastante ignoradas por los medios masivos y desconocidas por el grueso de la población). Así que hablar de estos procesos como algo que le ocurrió a “las músicas costeñas” es una simplificación que impide ver muchos matices relevantes y que, en el proceso de visibilizar unas, esconde otras.

Segundo, no se trata de un proceso teleológico ni uniforme de “modernización”. Si bien en las décadas del cuarenta y cincuenta tomaron fuerza las orquestas tipo big band imbuidas por el halo de la modernidad, el repertorio de los sesenta toma un giro diferente. Tanto los conjuntos sabaneros como los del sonido paisa hicieron música con matrices sonoras más rurales y campesinas, en muchos casos menos estilizadas y modernizantes que la de las décadas anteriores, una vertiente que podría entenderse como de desmodernización o re-ruralización (aunque el sonido paisa utilizara instrumentos eléctricos para mantener una idea de urbanismo y progreso). Pero no se trató, como dice Wade, de “un freno para la progresiva estilización de la música costeña” (2002207), porque no había una única lógica de creación musical, no había una teleología que llevara en un camino único. En estas corrientes musicales tropicales de los años sesenta se privilegian, más que una supuesta idea de avance lineal modernizante como lo propone Wade, una apuesta por repertorios lúdicos, festivos, poco estilizados y en gran medida jocosos (abordados en el último capítulo desde la matriz cultural del espíritu carnavalesco elaborada por Bajtín), los cuales se salen de esa noción modernizante que nos propone el autor. Por este motivo, la investigación que aquí propongo busca confrontar en cierta medida esa historia lineal y modernizante, casi teleológica, que propone Wade, para tratar de mirar un repertorio que en gran medida se desmarca de estas lógicas y nos pide unas lecturas diferentes y menos reduccionistas.

Por esa misma mirada homogenizante que plantea Wade, su pregunta de investigación está centrada en el tema de la raza en la construcción de nación a partir de estas músicas caribeñas. Al plantear una mirada tan amplia (todo el siglo XX y todas las “músicas costeñas”), Wade parece poder enmarcar toda esta producción como un proceso macro donde todos estos repertorios estaban marcados principalmente por una relación de configuración de la nación colombiana en términos raciales, del mestizaje de comienzos del siglo XX hacia una costeñización (léase ennegrecimiento) de los imaginarios de nación. Pero en esta mirada, Wade parece no profundizar en estos repertorios sabaneros y paisas de los sesentas, quizás porque al ser repertorios híbridos que tienen más una pretensión lúdica que de distinción social (de clase y raza), no encajan

fácilmente dentro de su argumentación. Es decir, Wade profundizó selectivamente en los repertorios que mejor encajaban en su marco teórico, y miró apenas de forma superficial aquellos que representaban una dificultad para sus argumentaciones. Creo que este es el motivo por el cual los repertorios tropicales de los años sesenta son tan poco abordados en su estudio, y esta es precisamente una de las razones por las cuales me interesan en esta investigación: permiten mirar repertorios contruidos con otras lógicas (apelando a la idea de racionalidades múltiples de José Joaquín Brunner mencionada en apartados anteriores) y sirven para cuestionar la noción lineal de “avance” modernizante propuesta por Wade para comprender de manera más compleja las distintas formas, a través de diferentes formas y con impulsos diversos e incluso contradictorios, en que se configura culturalmente la sociedad colombiana. Y con lo anterior no pretendo decir que las preguntas por temas grandes como raza, clase y género no sean relevantes, sino más bien que, en lugar de reducir o centrar el análisis a uno de estos aspectos, todos ellos se tendrán en cuenta al analizar tanto diacrónica como sincrónicamente la conformación de estos repertorios.

### **Otras investigaciones sobre la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en la música.**

Abordar el problema específico de la relación entre las músicas populares-tradicionales y las músicas populares-masivas no es una tarea fácil, en cuanto se trata de comprender cómo músicas que originalmente fueron producidas por grupos no hegemónicos llegan a acceder a espacios privilegiados de difusión y consumo en una sociedad. Como bien señala Robin Moore:

Los grupos subalternos tienen buenas razones para interesarse en la música de los privilegiados, puesto que involucrarse con las “altas” expresiones del arte y la cultura les sirve como sello de distinción cultural y les puede ayudar en los intentos de trascender la propia clase social. No obstante, la abrumadora popularidad de las músicas de las clases trabajadoras entre las clases medias y las élites de la sociedad es más difícil de racionalizar. (Moore 2002, 26).

Este proceso plantea una dificultad teórica y conceptual en cuanto no presenta una respuesta obvia ni única para todos los casos. Sin embargo, se trata de un proceso que han recorrido numerosas músicas populares-tradicionales en diferentes partes del mundo en el último siglo, y sobre lo cual se encuentran algunos trabajos investigativos relevantes.

Para el caso latinoamericano, podemos mencionar el texto de Sidney Hutchinson sobre el merengue típico en República Dominicana (2008), el de Deborah Pacini sobre la bachata en el mismo país (1995), el de Robin Moore sobre el son en Cuba (2002), o los ya mencionados de Peter Wade (2002) y Jorge Nieves Oviedo (2008) para las músicas tropicales en Colombia. En otros contextos están los textos de Charles Wolfe sobre el góspel blanco (*White gospel*) en Estados Unidos (1981), el de William Ivey sobre el sonido de Nashville (1982), el de Bill Malone sobre el *Honky tonk* o sonido de cantina en Estados Unidos (2004), o el de Louise Meintjes sobre la música Zulu surafricana (Meintjes 2003).

En términos generales, con excepción del texto de Nieves Oviedo, todos estos trabajos centran su pregunta en cuestiones de identidad racial, nacional, de género y clase (con diferentes énfasis y matices), y hablan en términos de dominantes/subalternos, de músicas de grupos marginales ingresando a los mercados masivos. Ninguno de ellos plantea cómo acercarse teóricamente a la pregunta acerca de la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo y sus consecuencias. También, se centran principalmente en la recepción, y por eso preguntas sobre las construcciones de identidad son tan relevantes. Sin embargo, nos muestran que los procesos de masificación de músicas populares-tradicionales, con sus consecuentes impactos y transformaciones, se han dado en muchos lugares del mundo a partir, principalmente, del surgimiento de la radio y la industria fonográfica, y cómo estos procesos han generado tensiones entre grupos humanos, cómo han cambiado las formas que la música asume como forma de representación, y cómo han producido transformaciones generales en las convenciones de producción y en los usos y significaciones que los públicos hacen.

Estos textos suelen abordar el paso de lo popular-tradicional a lo popular-masivo, pero muy poco tienen en cuenta la influencia de lo popular-masivo en lo popular-tradicional. En este sentido, suelen pensar en una ruta lineal que va desde lo marginal hacia lo masivo, de lo local a lo nacional, pero olvidan mirar de manera más crítica la relación que se da en la vía inversa, de lo popular-masivo a lo popular-tradicional, lo cual constituye una de las miradas claves que propongo en este trabajo (por lo cual no hablo del “paso” de lo popular-tradicional a lo popular-masivo sino más bien de la *relación* entre ellos).

También, en todos estos textos los análisis musicales son superficiales, limitándose principalmente a mencionar cambios en los formatos y a adjetivar transformaciones en la sonoridad usando expresiones como “más moderno”, “más estilizado”, “menos rosa”. Por esto, en esta investigación propongo una mirada más detallada para comprender en concreto en qué consisten los cambios

de convenciones que generan esos cambios en la sonoridad. Esa apuesta implica también un refuerzo de la mirada interdisciplinar ya que estos textos tienden a privilegiar una mirada sociológica de la música sin establecer el cruce con estudios de corte más musicológico (la relación entre lo intramusical y lo extramusical que he mencionado).

Por otro lado, el que aborden principalmente los temas de raza, clase, género y nación no es una casualidad, sino más bien muestra las preguntas dominantes en la academia (principalmente norteamericana y, por su influencia, también en buena parte de la latinoamericana) en las últimas décadas. Sin embargo, como indica Nieves Oviedo (2008) y como lo señalé en la introducción, no siempre estas preguntas resultan claves para todos los repertorios a estudiar, y este es el caso específico de los repertorios *sabanero* y *paisa* de los años sesenta: no son fácilmente abordables ni enmarcables dentro de estas grandes problemáticas, y quizás por esto mismo es que un autor como Peter Wade los estudió apenas tangencialmente.

La música del sonido *sabanero* y del sonido *paisa* de los años sesenta aparece dentro del contexto de las nuevas tecnologías y medios de producción y difusión musical (industria fonográfica y radio, principalmente), y es la lógica de la acumulación de capital la que allí prima. Y como matriz primordial allí presente está la alegría, jocosidad y espíritu carnavalesco como rasgo fundamental, un rasgo que atraviesa clases, razas y regiones en el país. Esta música fue aceptada rápidamente como música nueva, no constituyó un caso de aceptación gradual de una música tradicional rural representativa de un pueblo o cultura específica, sino una aceptación inmediata de unos nuevos contenidos festivos (carnavalescos), no folclóricos. Fue aceptada incluso cuando era menos “artística” que la de la década anterior. Por esto es una música difícil de analizar, porque no encaja dentro de los relatos típicos de modernización y “cooptación” de músicas “tradicionales”.<sup>96</sup>

En este sentido, vale la pena acudir a una cita extensa de Robin Moore sobre la dificultad de abordar ciertas manifestaciones de la cultura popular:

La evidente naturaleza escapista y superficial de buena parte de la cultura popular indudablemente contribuye a que continúe siendo mal representada en el trabajo de investigación erudita. A un nivel patente, por ejemplo, es difícil vincular el tema de baladas amorosas como “*Aquellos ojos verdes*” de Nilo Menéndez con el activismo laboral y los

---

<sup>96</sup> Otras músicas han vivido esa invisibilización por no ajustarse a criterios esencializadores. Esto lo muestra Malone para el caso del *Honky Tonk* cuando afirma que: “ha sido ignorada por folcloristas porque no es pastoral y porque no hace protesta” (Malone 2004, 124). Algo similar muestra Deborah Pacini para el caso de la bachata en República Dominicana la cual fue ignorada por los discursos legitimadores durante muchos años, y vivía a la sombra del merengue, género usado con fines de exaltación nacionalista (Pacini 1995).



asesinatos políticos de principios de los años 30. El contenido apolítico de la mayoría de las canciones populares ha sido señalado por los teóricos de la cultura desde los años 40 por lo menos, incluyendo a Theodor Adorno, quien fue de los primeros en descartar esa forma de entretenimiento calificándolo de “opio musical de las masas”. Recientemente, sin embargo, los críticos han sugerido que son precisamente estas discrepancias las que pueden revelar los aspectos más interesantes de la música popular. Ellos argumentan que ésta ofrece puntos de vista potencialmente únicos de las experiencias de los individuos tal como son percibidas por ellos mismos, en vez de las verdades “objetivas” típicamente estudiadas por los historiadores. (...) La cultura popular en este sentido proporciona un medio para analizar la conciencia del pasado, permitiendo al investigador contrastar los temas y procesos macro-sociales con la experiencia vivida por la gente. (Moore 2002, 29-30).

Vale la pena insistir en que tanto el sonido sabanero como el sonido paisa de los años sesenta no han sido vistos como representativos de un “grupo social marginado”, y por lo tanto no han sido repertorios folclorizables ni esencializables (es decir, no se han visto como representativos de “el alma de un pueblo” o la “expresión auténtica” de cierto grupo social). Por esto, son más difíciles de abordar. No es que las cuestiones de identidad nacional o regional, de clase, raza y género no estén presentes en estos repertorios, sino que esas no resultan las cuestiones centrales o sus marcas más llamativas, como sí ocurrió con otros géneros musicales como la música andina colombiana a comienzos del siglo XX, o incluso con la música tropical de las décadas del cuarenta y cincuenta. Pero al mismo tiempo, por no tener una adscripción esencializable con un grupo humano específico, con una clase, una raza o un género, y por no haber sido utilizados para enarbolar un proyecto nacional (aunque en los últimos años sí regional), y a su vez corresponder a músicas ampliamente difundidas, escuchadas, bailadas y disfrutadas a lo largo y ancho del país, se convierten en una producción simbólica relevante para la configuración social, puesto que desde allí circulan significados y representaciones con peso social pero con poco reconocimiento y poca reflexión crítica sobre ellos. Es decir, al ser muy presentes pero poco comentados y cuestionados, resultan útiles y muy eficaces para llevar consigo significaciones sedimentadas, para transportar y crear a su vez ese sentido común no cuestionado y no explicitado en las sociedades. Se trata de una música “del sentido común”, una música que está ahí permanentemente pero sobre la cual no reflexionamos. Por eso mismo resulta relevante mirarla, porque nos hace pensar de forma consciente sobre unos consumos y producciones culturales naturalizadas. En este sentido, la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en estas músicas nos permite ver de

forma tangencial esos grandes temas de raza, clase, género y nación, pero al mismo tiempo, y tal vez de forma más evidente, nos hace preguntarnos por los sentidos que esas producciones más lúdicas y aparentemente menos politizadas pueden tener. Una tarea más difícil pero igualmente relevante e interesante.

### Lo que implica el estado del arte para esta investigación

Como vemos, la investigación musical en Colombia está en vías de consolidación, y en este momento los estudios académicos que aborden específicamente manifestaciones musicales de masas son muy pocos y aún recientes. Sin embargo, si tenemos en cuenta la amplia y variopinta producción de tipo no académico, encontramos materiales suficientes para sentir optimismo por la cantidad de posibilidades investigativas que se abren a consideración.

Tal vez la conclusión principal de este estado del arte es la casi total ausencia de investigaciones de tipo intramusical, esto es, que estudien en profundidad los materiales musicales mismos. Y, más aún, en conjunto con los necesarios análisis de tipo más estrictamente musicológico que se deben llevar a cabo, es necesario realizar investigaciones que vinculen lo sonoro con lo social, los materiales musicales con los contextos sociales, lo intramusical con lo extramusical. Dicho de otro modo, uno de los propósitos próximos de las investigaciones musicales debe ser trascender los análisis “sobre” la música y “de” la música, para pasar a realizar análisis sociales “con” la música, una necesidad ha sido señalada por numerosos investigadores como Albornoz (2000), Ochoa (2003), Santamaría-Delgado (2009) y González (2013).<sup>97</sup>

Y ese es también el caso específico de las investigaciones sobre música tropical en Colombia: hace falta complementar los análisis sociales con estudios de los materiales musicales que permitan realizar una lectura cruzada más densa y consistente. De esa manera, las conexiones musicales que proponen autores como Parra, Hernández, Nieves Oviedo y Wade, que aún están abiertas a discusión, podrían confrontarse y complejizarse con el apoyo de estudios detallados de los objetos sonoros. Teniendo todo esto en cuenta, en esta investigación la idea es construir una argumentación que permanentemente se apoye en la evidencia empírica bajo el uso de documentación original, para tratar de lograr, en palabras de Eduardo Restrepo y Santiago Castro

---

<sup>97</sup> Un ejemplo cercano de este tipo de aproximación investigativa es el texto de Oscar Hernández sobre la semiótica musical (2012).

Gómez, “un entramado documental donde primen las fuentes antes que la información que proviene de los textos académicos, de las ideas preconcebidas, de las costumbres arraigadas, etc.” (200836).

La otra consecuencia del estado presentado tiene que ver con la delimitación de las investigaciones. Una vez contamos con unos estudios macro sobre las músicas tropicales en Colombia como los de Wade, Nieves Oviedo y Hernández, la ruta a seguir es abordar investigaciones sobre repertorios y momentos más puntuales y específicos, lo cual permita profundizar los análisis y empezar a encontrar matices que las investigaciones más abarcadoras difícilmente pueden ver.

Santamaría-Delgado planteó, en su estado del arte antes mencionado, el siguiente tema dentro de sus propuestas de investigaciones futuras:

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” (2009101).

El presente trabajo busca contribuir a esa línea de investigación que, como acertadamente lo plantea Santamaría-Delgado, es una labor urgente. Y lo es aún más cada día ya que poco a poco son menos las personas involucradas en este mundo musical que nos acompañan en vida. Precisamente, en el momento en el que escribo estas líneas me entero del fallecimiento del músico Calixto Ochoa, a quien infortunadamente no alcancé ni a conocer ni a entrevistar. Esto es simplemente una clara muestra del carácter urgente de esta empresa.

Por último, como mencioné en el apartado anterior, otras investigaciones han abordado la relación entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas como eje de indagación secundario, enmarcado principalmente dentro de las grandes preguntas acerca de la raza, nación, clase y género. Este tipo de investigaciones suelen ver esa relación como un paso lineal y se olvidan de verlo como una interacción permanente de doble vía, y en su mayoría abordan apenas superficialmente los elementos musicales específicos. La investigación que aquí propongo plantea aportar en la discusión teórica para indagar también por el paso de lo popular-masivo a lo popular-

tradicional, y cómo abordar esa relación entre ambos aspectos con una mirada que fluctúe entre lo intramusical y lo extramusical, entre las miradas histórica, musicológica, sociológica y de los estudios de comunicación, para tener así una aproximación más interdisciplinar.

## CAPÍTULO 2 EL SONIDO SABANERO

Este capítulo estará dedicado al “sonido sabanero” de los años sesenta, un repertorio particular y delimitado dentro de la gran variedad y complejidad de músicas locales que se producen en el Caribe colombiano. Se analizará la producción de este repertorio como un proceso diacrónico, por lo cual se hace necesario comenzar unas décadas antes para comprender su conformación histórica. Por esto mismo, la mirada estará puesta en la trayectoria de los músicos y las músicas, mientras que las interacciones con otros actores (mirada sincrónica) será el tema de capítulos posteriores.

Como mencioné en la introducción, asumo como “sonido sabanero” a las músicas caribeñas populares-masivas que se producían en Colombia a mediados del siglo XX con excepción del vallenato y de los conjuntos juveniles antioqueños de los años sesenta. Pero, específicamente para la década del sesenta, el “sonido sabanero” estaría englobado en dos estilos diferentes: el de orquestas como La Sonora Cordobesa, Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido y Pedro Laza y Sus Pelayeros, que corresponde a un formato de orquesta de salón pero con una sonoridad más campesina y menos estilizada que las big bands como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán; y el de conjuntos de acordeoneros como Aníbal Velásquez, Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa y Lisandro Meza, y conjuntos como Los Corraleros de Majagual y Los Caporales del Magdalena, que corresponden a músicas de tradición más carnavalesca y convenciones más callejeras. Si bien en los años sesenta estas músicas no se reconocían bajo esa denominación y más bien todo loailable caribeño se cobijaba con el término “tropical”, en décadas más recientes estos repertorios específicos han comenzado a nombrarse de esta manera como una forma de reivindicación de unas prácticas musicales del Caribe colombiano que han perdido vigencia mediática frente a la masificación del vallenato. Utilizo entonces el término “sonido sabanero” no de forma reivindicativa (discusión que daría para otra investigación) sino para diferenciar estos repertorios del vallenato y de la música de los conjuntos juveniles antioqueños de la década del sesenta (de esta última trataré el siguiente capítulo).

Una mirada detallada de estas músicas en cuanto a sus condiciones de emergencia, sus prácticas y sus apuestas estéticas nos permitirá realizar un análisis de la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo a partir de unos repertorios concretos. De esta manera podremos comprender, tanto en el nivel de las interacciones y sus convenciones como en el nivel de las condiciones

sociales de producción y circulación, esas formas específicas en las que Colombia comenzó a realizar y consumir producciones simbólicas a partir de la relación con los nuevos medios masivos eléctricos de comunicación. Es decir, el sonido sabanero nos servirá como caso para estudiar una de las formas particulares en las cuales Colombia ha creado su propia relación con la modernidad a partir del siglo XX.

Para ello, primero presentaré el paisaje musical de la región Caribe colombiana desde comienzos del siglo XX hasta los años sesenta para reconocer los insumos musicales con los que contaban los músicos sabaneros. Esto nos dará una perspectiva histórica que nos permita comprender las condiciones de emergencia de estos repertorios. Posteriormente, presentaré unas breves reseñas de los músicos y conjuntos más representativos y mostraré unos aspectos analíticos y contextuales de sus trayectorias, lo cual nos da información relevante acerca del tipo de músicos que eran y por lo tanto sus posibilidades creativas; abordaré los espacios en los que hacían sus presentaciones musicales para comprender las formas específicas de producción y circulación, y realizaré análisis de algunas características musicales básicas que nos permitan entender el repertorio en sus aspectos constructivos. Para terminar, propondré unas conclusiones sobre la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en esta producción musical. La ruta de indagación consiste en pasar de lo general a lo específico, es decir, mirar primero el contexto macro donde surgieron estas músicas, luego el contexto específico de los músicos sabaneros, para finalmente analizar los repertorios que crearon para buscar comprender esa relación entre el texto y el contexto, y entre lo macro y lo micro. El argumento que procuraré defender será que la música sabanera contiene repertorios híbridos y no necesariamente modernizantes, en los cuales se da una permanente interacción entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo. Una mirada que combine la aproximación histórica y el estudio específico de los elementos musicales es la que nos permitirá entender la emergencia de esos repertorios y, por lo tanto, la forma en que se configuraron en la relación entre las músicas locales y las que circulaban vía medios masivos de comunicación, enmarcado en las condiciones de producción que requería la naciente industria musical en Colombia.

### ¿Qué es el “sonido sabanero”?

### *Región Caribe vs La Costa*

Antes de intentar dilucidar a qué se refiere el término “sabanero” es necesario aclarar un término más amplio, el de “región Caribe”. Hoy en día, en Colombia se utiliza la expresión “región Caribe”, o “el Caribe colombiano” para referirse a la zona norte del país, que abarca los departamentos de la Guajira, Magdalena, Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre, una pequeña franja costera del departamento de Antioquia, y el departamento del Cesar.<sup>98</sup> Este último es el único departamento de la región que no tiene salida al mar. Sin embargo, durante casi todo el siglo XX la expresión más utilizada era “costa Atlántica” o simplemente “la costa” (ignorando así a la otra costa del país, la costa pacífica).

Por posicionamientos políticos, desde mediados de los años noventa, se ha comenzado a promover un cambio en el lenguaje. Por un lado, se ha promovido el uso del término “Caribe” en lugar de “Atlántica” para buscar lazos políticos y culturales con el Gran Caribe. Y por otro lado, se prefiere hablar de “región” y no de “costa” por dos motivos: para abarcar a regiones más alejadas del litoral como el Cesar y otras zonas más alejadas del mar de estos departamentos (donde no todas las zonas en la región son costeras), y para mostrarse como bloque sociocultural unido, lo cual ayuda a promover procesos de autonomía política frente al fuerte centralismo de Estado que caracteriza al país.<sup>99</sup> Sin embargo, aunque hablemos de “región Caribe”, “costa Caribe” o “costa Atlántica”, debemos tener presente que no se trata de una región homogénea económica, cultural ni políticamente. Si bien en el resto del país se les suele denominar “costeños” a todos los habitantes de esa zona (así como las personas del Caribe suelen llamar “cachacos” a casi todos los colombianos que no son de su región), se trata de un estereotipo que desconoce las enormes diferencias geográficas y culturales que hay en sus diferentes sectores, en sus sociedades y en las comunidades que allí habitan. Como dice Eduardo Posada Carbó: “La Costa ha sido, ante todo, una referencia territorial que, desde temprano, abarcó indistintamente a una diversa y heterogénea población” (2003:148-9).

Desde comienzos del siglo XX han sido constantes los intentos políticos por consolidar el territorio como una región unida. Uno de los más citados es la conformación en 1919 de La Liga Costeña, un

---

<sup>98</sup> Aunque las islas de San Andrés y Providencia también quedan ubicadas en el Caribe, usualmente no se piensan como parte de “la costa”, por estar ubicadas fuera de la plataforma continental, por mostrar diferencias culturales notorias, y por una invisibilización política y cultural que históricamente han vivido.

<sup>99</sup> Para una lectura detallada de los procesos que crearon primero el término “costa atlántica” y luego han promovido el cambio a “región Caribe” ver el artículo de Gustavo Bell (2006).

grupo de políticos que trataron de lograr un acuerdo regional para posicionarse con mayor fuerza política frente al dominio de la capital (Bogotá). Dicho intento terminó en 1922 en pleno ambiente de elecciones para la presidencia de Pedro Nel Ospina. En 1993, más de 70 años después, se celebró en Barranquilla el Quinto Foro Caribe que tuvo como lemas “Región, Siempre! Región Legal, ¡Ahora!”, y “El Caribe colombiano, región a toda costa”, y clausuró su encuentro con la redacción y firma de un “Acta de intención para crear la región Caribe”, documento que fue suscrito por dirigentes regionales (J. G. Restrepo 2004, 52).

Estos dos ejemplos muestran una constante histórica del anhelo de algunas figuras intelectuales y políticas del Caribe colombiano por buscar constituirse como región. Sin embargo, en lugar de unirse políticamente, durante el siglo XX hubo un proceso de disgregación en departamentos. Al comenzar el siglo, la región estaba conformada solamente por los departamentos de Bolívar (al sur) y Magdalena (al norte). De Bolívar se separaron el Atlántico en 1910, Córdoba en 1951 y Sucre en 1966; y del Magdalena, se segregaron La Guajira en 1911 y el Cesar en 1967<sup>100</sup>. En un sentido macro, el “Viejo” Bolívar y el “Gran” Magdalena, como se les conoce ahora a los dos departamentos antes de su división, corresponden a áreas socioculturales más o menos diferenciadas. Y en parte eso es lo que dará pie a la denominación de lo “sabanero”, para referirse a la cultura del “Viejo” Bolívar.

#### *Lo sabanero no es solo música de acordeón*

A pesar de que la diferencia entre lo vallenato y lo sabanero surgió por las disputas respecto a la música de acordeón, especialmente en relación con el texto “Vallenatología” de Consuelo Araújo Noguera (1973), con el tiempo el uso del término sabanero se ha ampliado también a muchas otras músicas populares bailables. Esta diferenciación la ha planteado Jorge Nieves Oviedo como la “visión regional” y la “visión universal” de lo sabanero. La visión regional sería la que establece una distinción únicamente en las músicas de acordeón, y la visión universal-a la que se adscribe Nieves Oviedo- plantea el sonido sabanero como algo más amplio que abarca diferentes tipos de música, entre los que él destaca los porros de banda y la música de gaitas largas de los Montes de María. Una opinión similar presenta Alfonso Hamburguer al afirmar que: “en Sincelejo no se debió

---

<sup>100</sup> En 1911 la Guajira se separó como Comisaría. Solo hasta 1965 obtuvo la designación política como Departamento.



hacer un festival del acordeón, sino un festival nacional del folklore sabanero, que encerrara toda la variada riqueza de las sabanas” (200759). La razón de concebirlo sabanero de forma amplia tiene que ver nuevamente con una historia de posicionamientos.

Desde finales de la década de los treinta hasta finales de los sesenta, el auge de la música tropical en Colombia de la mano de la industria discográfica, estuvo representado principalmente por músicos oriundos del Viejo Bolívar. Orquestas como la A Número Uno de PianetaPitalúa, la Orquesta Emisora Fuentes, la Sonora Cordobesa, músicos como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Clímaco Sarmiento, Simón Mendoza, Rufo Garrido y Noel Petro, acordeoneros como Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Aníbal Velásquez, Andrés Landero, y conjuntos como Los Corraleros de Majagual y Los Caporales del Magdalena, son todos sabaneros. Pero, con la creación del Festival de la Leyenda Vallenata, poco a poco el canon vallenato comenzó a acaparar espacio en los medios masivos de comunicación, alcanzó el predominio en difusión y consumo de músicas caribeñas en el país, y fue dejando en un segundo plano a otras músicas tropicales creadas por músicos sabaneros. Este predominio relegó no solamente a las otras músicas de acordeón, sino también a las orquestas de baile que interpretaban porros, cumbias y muchos otros géneros, y al conjunto insignia Los Corraleros de Majagual. En entrevista al músico e investigador Manuel “Mañe” Rodríguez, lo expresaba a así:

Porque hoy en día la música esta vallenata pues es la música que más se consume, se vende en Colombia, y la que más tiene ahora, digamos, difusión. Desplaza un poco a las músicas sabaneras estas de porro, de gaitas y de pito atravesao y todo eso. Pero en los años cincuenta o sesenta lo que mandaba la parada era la músicaailable tropical, y esa música viene es de la sabana. (...) Y ellos decían: “pero por qué, si nosotros somos los pioneros de la músicaailable en Colombia”. Y así fue. Si revisar la historia, los bolivarenses fueron quienes sacaron la música esta que llaman tropical de Colombia. (Rodríguez 2015)

El auge comercial del vallenato y el declive de las otras músicas caribeñas populares-masivas sustenta esta visión amplia de lo sabanero. Sin embargo, no todas las músicas populares del Caribe colombiano presentaron procesos de masificación, como la música de flauta de millo, los bullerengues, la música de gaitas largas y gaitas cortas, el son de sexteto, el son de negros, la tambora, entre otras. Jorge Nieves Oviedo, por ejemplo, propone clasificar ese universo en tres matrices musicales, la “vallenata”, la “sabanera” y las “curramberas”, es decir, “propias de Barranquilla y asociadas al carnaval” (2008321). Por su parte, el compositor Rafael Campo Miranda

plantea la existencia de una escuela atlanticense del porro y la cumbia “conformada por Esther Forero, Rafael Mejía, Rafael Campo Miranda y Pacho Galán” (citado en (Solano 2003, 51).

Esto muestra que la distinción entre sabanero y vallenato es imprecisa. Si bien lo “vallenato” abarca al vallenato tradicional y al comercial, y se restringe a un estilo particular creado principalmente en el Cesar y la Guajira, no es claro si “lo sabanero” incluye a Barranquilla, ni cuáles son las prácticas musicales que están allí contenidas. Se trata de una diferenciación principalmente política, por lo cual es borrosa y maleable. Sin embargo, en esta investigación, utilizaré la forma más común en la cual se usa el término sabanero: para hacer referencia a las músicas de acordeón y de bandas de viento y también a las orquestas de baile tipo bigband como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Simón Mendoza, Clímaco Sarmiento y Rufo Garrido. En este sentido, no se tendrían en cuenta las músicas de bailes cantaos (como los bullerengues, tamboras y son de negro) ni la música de flauta de millo y de gaitas largas, puesto que son músicas que no han tenido fuertes procesos de masificación. Por el contrario, un acordeonista como Aníbal Velásquez sí cabría dentro del término, aun siendo barranquillero y no oriundo de las sabanas de Córdoba y Sucre. El “sonido sabanero” sería entonces el sonido de las músicas populares-masivas que vienen del “Viejo Bolívar”, en contraposición al sonido vallenato (sea popular-tradicional o popular-masivo) del “Magdalena Grande”.

### **Antecedentes del sonido sabanero de los años sesenta.**

Como mencioné, para poder analizar el sonido sabanero de los años sesenta es necesario tener primero una aproximación histórica al contexto social y musical del Caribe colombiano en las décadas anteriores, con el fin de poder establecer las condiciones de emergencia de este repertorio y comprender la trayectoria que había tenido desde antes esa relación entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas. Este apartado busca responder a preguntas como ¿qué tipos de músicas circulaban en el Caribe colombiano antes de los sesentas, tanto en sus zonas rurales como urbanas?, ¿en qué lugares y contextos se concentraba la actividad musical?, ¿qué tipos de músicas circulaban y en qué formas? Este recorrido servirá de insumo fundamental para entrar en apartados siguientes a analizar en forma específica el sonido sabanero de la década del sesenta.

### *Barranquilla y la música cubana*

El sonido sabanero de los años sesenta, que es la década en la que se enfoca esta investigación, no surgió de la nada ni marcó una ruptura radical con la música que venía sonando en décadas anteriores. Por el contrario, musicalmente se manifiesta más como una continuidad que como un cambio drástico. Por esta razón, para poder hacer un análisis de los años sesenta es necesario reconocer la trayectoria de esta música desde comienzos del siglo XX hasta finales de la década del cincuenta, lo cual será un insumo clave para comprender cómo se da la relación entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas en estos años.

En la primera mitad del siglo XX, Barranquilla fue sin lugar a dudas el epicentro de la actividad industrial, comercial y cultural del Caribe colombiano. En fecha tan temprana como 1928, en la ciudad se estableció la primera emisora colombiana, La Voz de Barranquilla, fundada por el ingeniero Elías Pellet Buitrago, de ascendencia norteamericana, y en 1934 los costarricenses Miguel Ángel y Álex Blanco crearon la Emisora Atlántico (Villalón 2005). Según Peter Wade,

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 (Wade 2002, 100).

La radio barranquillera tuvo una influencia decisiva en el paisaje sonoro y en el desarrollo de las músicas del Caribe colombiano. Para poder contar con una programación propia, y ante la ausencia de una industria discográfica local (que apenas comenzaría a consolidarse en la década del cincuenta), las emisoras se vieron en la necesidad de crear radioteatros en los cuales pudieran realizar programaciones musicales en vivo, y para ello contrataron orquestas de planta. En los radioteatros se podía generar programación original, y allí las orquestas de planta amenizaban los programas, o servían también para acompañar a artistas invitados, algunos nacionales, pero muchos otros internacionales (González Henríquez 1988).

Barranquilla era entonces el lugar obligado para los músicos del Caribe que quisieran insertarse en un mercado laboral, y que quisieran dar a conocer su propia música. Igualmente, como polo económico regional, en Barranquilla surgieron prestigiosos clubes sociales, y en general espacios donde las personas adineradas podían contratar músicos en vivo para sus fiestas y reuniones. Este

marco posibilitó la conformación de numerosas orquestas tipo *jazz-band* que tomaban el estilo norteamericano de la era del swing, pero que no se limitaban solo a ese repertorio sino que adaptaban a su formato diversas músicas, principalmente extranjeras. Jorge Nieves Oviedo presenta un listado no exhaustivo de diez orquestas tipo jazz band en Barranquilla en la primera mitad del siglo XX, lo cual da una idea del impacto del formato en la ciudad, y de la cantidad de trabajo que podía presentarse para músicos de oficio (2008:160).

No obstante, en las primeras décadas del siglo XX las emisoras locales no eran las únicas que los receptores podían sintonizar en Barranquilla. Por su cercanía con Cuba, y porque aún las bandas no estaban congestionadas, en la ciudad-y en general en el Caribe colombiano- se captaban con claridad las emisoras de la isla. Las emisoras CMQ, Radio Progreso y La Cadena Azul, todas emitidas desde La Habana, impregnaron con las músicas cubanas el panorama sonoro de la región (González Henríquez 1988). Las décadas del veinte, treinta y cuarenta marcaron la época de los danzones, boleros y el son cubano. Impregnadas ya de cierta estilización y sofisticación, estas músicas se incorporaron en el gusto de las diferentes clases sociales puesto que, aunque se trataba de músicas bailables, eran representantes de una modernización sonora en cuanto a su instrumentación, orquestación y recursos armónicos, y en cuanto a que provenían de los principales centros de producción musical cosmopolita del gran Caribe como eran Cuba y México.<sup>101</sup>

La música cubana ingresó también por medio de los discos. Para los años treinta, dice Adolfo González Henríquez que:

Las listas de discos importados que aparecen casi diariamente en la prensa barranquillera de la época empiezan a registrar por esos días la llegada de sones y boleros en versiones del Trío Matamoros, el Sexteto Habanero, el Sexteto Nacional y otros grupos cubanos de gran calidad (González Henríquez 1988, 48).

Casi todos los músicos sabaneros incluidos en esta investigación coinciden en señalar la música cubana como una gran influencia en sus carreras, y la mencionan como una de las músicas que más escuchaban en su juventud. Por ejemplo, Luis Pérez Cedrón (Cartagena, 1927-2002), más conocido como Lucho Argáin, dice acerca de su juventud y niñez: “oía mucha música, la que más sonaba, la de los sextetos cubanos, el conjunto de Machín, el Trío Matamoros, Orlando Guerra,

---

<sup>101</sup> Fabio Betancur (1993:147-153) documenta en detalle la recepción y apropiación del danzón cubano por parte de músicos colombianos.

Cascarita, con La Casino de la Playa, José Barros, Leo Marini con Don Américo y Sus Caribes, Hugo Romani, y Daniel Santos con la Sonora Matancera.” (Luis Pérez, citado en (Montes Mathieu 2013, 93).

Si bien desde finales de los años veinte, agrupaciones como el Cuarteto Machín, el Sexteto Habanero y el Sexteto Nacional de Ignacio Piñeiro ya habían hecho popular el son cubano en Colombia,<sup>102</sup> en los años treinta son dos las agrupaciones cubanas que marcarán musicalmente al Caribe colombiano: el Trío Matamoros y la orquesta Casino de la Playa. El Trío Matamoros realizó una gira nacional en 1934 que comenzó por la región Caribe y viajó por el Magdalena hasta llegar al interior del país. Realizó conciertos en Barranquilla, Cartagena, Medellín y Bogotá, convirtiéndose en un acontecimiento importante por ser una de las primeras agrupaciones cubanas en tocar en Colombia. Ya desde 1929, los registros de importaciones de discos de 78 revoluciones por minuto en Barranquilla muestran que las canciones “Son de la loma” y “El que siembra su maíz”, interpretadas por el Trío Matamoros, tenían importante presencia en los fonógrafos de la época (Santana y Bassi 2012). Pero serían los conciertos de la orquesta Casino de la Playa en Barranquilla en agosto de 1939 los de más recordación (Solano 2003).<sup>103</sup> Esta orquesta, que interpretaba música afrocaribeña en formato jazz band, se convirtió en un modelo a seguir por las agrupaciones locales, no solo en cuanto a su formato sino en su estilo de interpretación, orquestación y arreglos. La orquesta Casino de la Playa fue un referente para la posterior creación de orquestas como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias y demás.<sup>104</sup>

En las décadas del cuarenta y cincuenta, se multiplicaron las presentaciones de artistas cubanos en Colombia (Betancur 1993), y Cuba era el lugar al cual los emergentes músicos caribeños debían llegar si querían lograr reconocimiento internacional. El cantante colombiano Nelson Pinedo, quien participó varios años en la reconocida agrupación cubana La Sonora Matancera, lo cuenta así: “Cuba era, en ese entonces, mucho más que playa, brisa, mar y rumba. Era un país

---

<sup>102</sup> Ha sido tan fuerte la presencia en el Caribe colombiano de la música de estos sextetos, que el compositor y cantante colombiano Magín Díaz (1922 - ) se ha atribuido por mucho tiempo la autoría de la canción “Rosa”, interpretada por el Sexteto Habanero en 1927, tanto así que en web se encuentra un documental dedicado a Magín y a “su” principal composición. Esta canción la hizo conocer en Colombia la cantaora Totó La Momposina, y posteriormente le hizo una versión el cantante samario Carlos Vives. Por esto, esta canción es, para muchos colombianos, una música popular-tradicional que hace parte de los bailes cantaos del Caribe. El documental se titula “Gamero, el pueblo de Rosa”. El documental se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=jNUmD6uPszg> (consultado el 16 de mayo de 2016).

<sup>103</sup> Fabio Betancur referencia con cierto detalle la llegada de la Orquesta Casino de la Playa a Barranquilla y Cartagena en 1939 (1993:168).

<sup>104</sup> Un interesante artículo sobre la música cubana en Barranquilla es el de Rafael Bassi (2001).

inalcanzable para la mayoría de los artistas hispanos. Era la Meca del mundo hispanohablante. Los artistas ‘berracos’ tenían que ratificar su valía en la isla.” (Citado en (Pérez Villarreal 2006, 51). Podemos decir que la músicaailable cubana es y ha sido desde entonces una enorme influencia para muchas otras músicas populares-masivas, no solo en Colombia sino en diferentes partes de Latinoamérica.

Mientras la música cubana era un referente importante en las primeras décadas del siglo XX en el Caribe colombiano, las músicas locales regionales, como la música de gaitas, de flauta de millo, las tamboras o las bandas de viento, no ingresaban a los radioteatros ni hacían parte de los primeros intentos de generar una producción fonográfica local, los conjuntos no funcionaban como grupos de planta en las emisoras y las orquestas de planta no interpretaban sus repertorios. Incluso, parece ser que las músicas locales de tradición oral se escuchaban poco, eran interpretadas por pocas personas y tenían muy poca actividad y presencia en la cotidianidad (F. Ochoa 2014). Como veremos más adelante, esta no predominancia de las músicas populares-tradicionales y, por el contrario, la fuerte presencia de músicas populares-masivas cubanas, será clave para la aparición del sonido sabanero de los sesenta.

#### *Otras músicas que circulaban en la ciudad*

La música cubana no era la única que se escuchaba en ‘la arenosa’ (como se conoce popularmente a Barranquilla). Antes de la década del veinte se escuchaban valeses, pasillos, bambucos, contradanzas, polkas, mazurkas y pasodobles, es decir, música predominantemente de origen europeo y del interior andino colombiano. No obstante, con la popularización de los discos de vinilo, los gramófonos y los traganíqueles en los veinte y treinta llegó, además de la música cubana, un amplio repertorio de Argentina, México y Estados Unidos. Junto con rumbas, sones, danzones, boleros y guarachas, comenzaron a circular también tangos, rancheras, *fox-trot*, *one-step*, *swing* y *blues*, música clásica centroeuropea, entre otras (Peláez y Jaramillo 1996, Posada Carbó 2003, Solano 2003).<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Aunque la influencia musical del gran Caribe llegaba principalmente desde Cuba, no debemos olvidar que también llegaron merengues dominicanos y numerosas bombas y plenas puertorriqueñas. Por ejemplo, la llegada de ingenieros puertorriqueños para los ingenios azucareros cerca del Palenque de San Basilio (Bolívar), documentada por Ríos y Stevenson (2006), hizo que la plena “Cortaron a Elena” fuera reapropiada en Colombia por el Sexteto Tabalá y a partir de ella Victorio Cassiani creara su son de sexteto “Esta tierra no

El auge económico de la ciudad en estas décadas hizo que las compañías disqueras internacionales como la RCA Víctor, Columbia y Brunswick tuvieran representantes allí, y ya desde 1928 la prensa registraba que numerosas familias barranquilleras habían obtenido sus fonógrafos de marcas RCA, Brunswick y Panatope, y se volvía una importante actividad social invitar a los amigos a escuchar las nuevas grabaciones adquiridas (Solano 2003, Wade 2002).<sup>106</sup> Esto muestra el carácter cosmopolita que tenía la escucha musical en la ciudad, permeada por múltiples y variadas músicas, pero teniendo a las músicas cubanas como un referente primordial.

Además de la radio, los fonógrafos y traganíqueles, el cine sonoro fue otro medio que masificó músicas en la región. En las décadas del cuarenta y cincuenta, numerosas películas argentinas, mexicanas y cubanas presentaban como atractivo cantantes y orquestas interpretando las músicas del momento. Por ejemplo, las películas mexicanas “El ángel caído” (1948) y “Al son del mambo” (1953) fueron importantes en el reconocimiento mediático en Colombia de figuras como el cubano Dámaso Pérez Prado y el puertorriqueño Daniel Santos (L. F. Jaramillo 1992). Sin embargo, mientras Cuba, México y Argentina utilizaban el cine para promover en otros países los sones, danzones, rancheras y tangos, en Colombia no había una industria del cine que ayudara a promover las músicas locales. Son pocos los casos en los que canciones colombianas aparecieron en películas y, cuando sucedió, se hizo principalmente en filmaciones mexicanas. Dentro de estos casos excepcionales podemos mencionar la aparición de “Se va el caimán” en la película “Pasiones tormentosas” (1946), y “La múcura” en la película “Perdida” (1950), ambas mexicanas.

#### *¿Y el paisaje musical en las zonas rurales?*

Ahora que tenemos un panorama más o menos claro del paisaje musical de una ciudad cosmopolita como la Barranquilla de la primera mitad del siglo XX, vale la pena preguntarse ¿qué músicas se escuchaba en las zonas rurales del Caribe colombiano?

---

es mía”. Algo similar sucedió con la plena “A ti na’ más”, que también tiene versión en son de sexteto palenquero y es considerada una canción tradicional de los sextetos afrocolombianos. Si bien estos sextetos están basados principalmente en los sextetos soneros cubanos de la década del veinte, las influencias puertorriqueñas también son relevantes (Betancur 1993).

<sup>106</sup> Los textos de Jairo Solano (2003) y Federico Ochoa (2014) ofrecen un detallado recuento sobre la música que circulaba en Barranquilla en la primera mitad del siglo XX.

A excepción de la música de acordeón, las músicas populares de tradición oral producidas localmente, como los bullerengues, tamboras, son de negro, son de sexteto, música de gaitas, del conjunto de flauta de millo, de bandas pelayeras, entre otras, no ingresaron a la industria discográfica en la primera mitad del siglo XX, e incluso casi todas ellas aún no han tenido procesos importantes de masificación. Si bien sabemos que son músicas que se remontan por lo menos al siglo XIX, no tenemos datos suficientes para saber qué tan presentes eran en la cotidianidad de los pueblos. El investigador Federico Ochoa sugiere que, incluso en zonas rurales, se trataba de músicas relativamente marginales, con pocos intérpretes y poca presencia en las actividades cotidianas, más allá de su aparición en algunas fiestas patronales y festejos comunitarios (F. Ochoa 2014). Esta percepción es reforzada por comentarios de músicos como José Barros (1915-2007) quien en numerosas oportunidades ha comentado que las músicas de tambores y voces eran poco usuales en su infancia en su pueblo natal, El Banco (Magdalena) (García y Salcedo, Diez juglares en su patio 1994, A. Salcedo, Homenaje a José Barros 2015). Al parecer, las músicas populares-tradicionales locales no solo tenían poca presencia por no haber ingresado a la difusión masiva, sino también porque eran consideradas como propias de las clases más bajas de la sociedad. Mientras las músicas populares-masivas funcionaban como un marcador de modernización cultural, las músicas populares-tradicionales podían ser vistas como manifestaciones de atraso o expresiones de las capas sociales “menos educadas”. Es decir, las prácticas y consumos musicales también estaban marcados por una distinción de clase (Wade 2002).

En época tan temprana como la década del veinte, el mismo José Barros decía: “Siendo muy niño, escuché en El Banco boleros, danzones, rancheras y tangos, que era lo que entonces se nos permitía escuchar” (evidenciando así el complejo con respecto a las músicas tradicionales locales) (García y Salcedo 1994, 137).

El carácter modernizante de las músicas que circulaban por los medios masivos de comunicación estaba asociado al poder adquisitivo de las personas, puesto que solo aquellos que pudieran comprar una radio o un fonógrafo, aparatos costosos hasta comienzos de los sesenta, podían darse el “lujo” de acceder a esas nuevas músicas. Así, el carácter modernizante y la condición de clase se traslapaban. Esta adscripción de las músicas que circulaban por los medios masivos de comunicación como “modernas” y de las clases superiores no era exclusiva del Caribe colombiano sino, por el contrario, era un imaginario extendido en todo el territorio nacional, como lo



atestiguan las respuestas a la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 que analiza Renán Silva (2006).<sup>107</sup>

En cualquier caso, las músicas populares interpretadas por músicos locales no era lo único que se podía escuchar en los pueblos. En este sentido Rafael Cueto, uno de los miembros del Trío Matamoros, recordaba que navegando por el río Magdalena, en su gira por Colombia en 1934, escuchó a lo lejos la canción “El que siembra su maíz”, grabada unos años antes por el famoso trío en Cuba (Betancur 1993).

Pero, ¿cómo podían escuchar música grabada en los pueblos del Caribe colombiano desde los años veinte? Si bien la luz eléctrica apenas estaba llegando a las grandes ciudades del país, era posible escuchar música grabada a partir de los fonógrafos mecánicos que funcionaban con manivela o pedal. Pueblos como El Banco, un pequeño puerto en medio del río Magdalena, resultaba un lugar por el cual circulaban numerosas mercancías.

El Banco era entonces –en 1920- uno de los pueblos de mayor movimiento comercial de Colombia, llamado “la despensa de los tres sures”, porque abastecía de víveres al sur de Bolívar, al de Santander y al de Magdalena. (...)

Todos los días atracaban en el puerto grandes y pequeños buques, del interior del país y del exterior, cargados con diversos productos como aceite norteamericano, arroz chino, telas y sombreros, mientras que de allí zarpaban otras embarcaciones con productos locales, como bagre, cacao, piña y lenteja (García y Salcedo 1994, 149).

Los pueblos aledaños al río Magdalena podían acceder a una escucha cosmopolita de la música, en tanto por allí entraban discos y gramófonos que podían venir de Argentina, México, Cuba y Estados Unidos, tal cual como ocurría en una ciudad como Barranquilla. En una lista de clientes

---

<sup>107</sup> De un maestro de la población de Chitaraque, Boyacá, cita: “Las gentes campesinas bailan el torbellino y la guabina (...). La sociedad trata de asimilar el baile moderno: los boleros, las rumbas americanas, el fox americano y la conga” (R. Silva 2006, 242), y un maestro de Tumaco escribió: “El género de música que se cultiva con mayor frecuencia en la población por la gente humilde es el bambuco, la juga, el tapacoré [sic.] [...] acompañados por un conjunto de instrumentos típicos tales como la marimba, los tambores, los bombos, los cununos, los guases [sic.] y las guacharacas; entre la gente de mayor civilización se acostumbran los aires de vals, pasillos, danzas, rumbas, sones, fox-trot, empleando como instrumentos el violín, las flautas, los tiples, la guitarra, la voz humana, etc.” (R. Silva 2006, 243). Se aprecia cómo ciertos instrumentos y géneros musicales se asocian con “lo moderno” y las clases altas, y otros con lo tradicional (o premoderno) y las clases bajas. Sin embargo, el mismo Silva matiza esta oposición tan dicotómica en cuanto es una percepción que “muchos ejemplos de la propia EFN contradicen” (2006:243). Por lo tanto, no se trata de extremos absolutos sino de unas valoraciones más complejas, pero que en todo caso tienden a estructurar los gustos musicales a partir de las distinciones de clase y los procesos de modernización cultural.

que compraron gramófonos en los cuatro últimos meses de 1927 en Barranquilla mencionada por Peter Wade, indica que se trataba de alrededor de 450 clientes, dentro de los cuales se incluían “compañías navieras del Río Magdalena que programaban música, viva y grabada, para el entretenimiento de los pasajeros” (Wade 2002, 98).

La posibilidad de escuchar música a través de gramófonos mecánicos en los pueblos del Caribe colombiano, desde la década del veinte en adelante, es relevante para esta investigación en tanto la mayoría de músicos sabaneros son de origen rural -y en tanto es un aspecto sustancial de las nuevas formas de articulación entre lo global y lo local o, según la forma de valoración mencionada antes, entre lo moderno y lo tradicional-. Por lo tanto, ayuda a comprender cuál fue el paisaje sonoro de su niñez, el cual es uno de los insumos principales para definir la música que posteriormente crearon. En diferentes entrevistas, muchos de ellos han corroborado el acceso a la música grabada desde temprana edad. Veamos algunos comentarios.

En entrevista a Blas “El Michi” Sarmiento, al ser interrogado por la música que escuchaba su padre, el reconocido clarinetista, arreglista y director de orquesta Clímaco Sarmiento (nacido en 1916 en Soplaviento, Bolívar, muerto en 1986 en el mismo municipio) dijo:

Michi: Bueno, a mi papá le gustaba mucho el bolero. Le gustaba su música clásica. Le gustaba el mambo, todo eso.

Federico: ¿Y él cómo la escucharía cuando pequeño, por radio, por vitrola?

M: En ese tiempo era por vitrola (...). Allá en la casa hubo también vitrola y los discos esos duraban como un mes dándole a esa vaina.

F: ¿Allá en Soplaviento, en su casa tenían vitrola?

M: Claro.

F: Entonces había energía [eléctrica].

M: No. Eso era a pedal. (Sarmiento 2016)

Por su parte, el acordeonero Alfredo Gutiérrez comentó en otra entrevista:

Jota Mario: ¿a quién le tocabas el acordeón?

Alfredo: Primero, en la cantina del pueblo, de Doña Pura, que había una vitrola de esas del perrito. De esas que había que darle manivela. (A. Gutiérrez 2014, 9:00)

Comentarios similares han hecho músicos como Julio Erazo (2015), Lisandro Meza (2015) y Noel Petro (2015), entre otros.

Para la primera mitad del siglo XX el fonógrafo llegaba a sitios donde no llegaba la radio, puesto que el primero no requería de energía eléctrica y el segundo sí (R. Silva 2005). No obstante, aunque los pueblos no contaran con energía eléctrica permanente, era frecuente que algún comerciante adquiriera una planta eléctrica. Con el calor asfixiante que se presenta casi todo el año a lo largo y ancho de la región Caribe colombiana, las plantas eléctricas fueron un artefacto de primera necesidad para proveer hielo y para enfriar las bebidas. Al respecto, comenta el clarinetista Carlos Piña:

Nací en una cuna pobre, en un pueblo donde no había luz eléctrica; fíjese que la luz era de 6 de la tarde a 11 de la noche, pues pertenecía a un señor fabricante de hielo, que disponía de una planta con la que en el día producía hielo y por la noche le facilitaba la luz al pueblo con la misma planta (Piña, citado en (Carlos Piña, citado en (A. Burgos 2013, 72).

Era común que en los pueblos esas mismas plantas se usaran en algunas horas, especialmente en la noche, para encender las radios. Así, la radio comenzó a tener poco a poco relevancia también en las zonas rurales que no contaban con fluido eléctrico permanente. Esto facilitó que el 20 de julio de 1944 se fundara la estación Radio Sincelejo, lo cual daría un impulso extra a las músicas sabaneras (Hamburger 2007).<sup>108</sup> Las plantas eléctricas también eran usadas para proyectar las películas de cine. Jorge Nieves Oviedo menciona que para las décadas del veinte y treinta del siglo XX estaba consolidada la oferta de cine en Montería (Nieves Oviedo 2008), la cual sirvió para popularizar boleros, tangos y rancheras. Y los músicos sabaneros coinciden en afirmar que la oferta de cine era frecuente en sus pueblos al menos desde la década de los cuarenta.

Este panorama de vitrolas, cine y radio, muestra que las zonas rurales del Caribe colombiano contaron también, desde las primeras décadas del siglo XX, con un paisaje sonoro cosmopolita,

---

<sup>108</sup> La importante presencia de radios en los pueblos del Caribe colombiano, al menos desde la década del cuarenta, aparece registrada en algunas respuestas a la Encuesta Folclórica Nacional, desarrollada en 1942. Veamos dos ejemplos. una maestra de Lórica (Córdoba) dice que en la población: “hay un número considerable de radio-receptores” (R. Silva 2006, 247), y alguien en el municipio de San Estanislao (Bolívar) dice que allí hay 24 radios (R. Silva 2006, 252).

alimentándose de las músicas populares-masivas producidas en los principales centros de la industria fonográfica del continente en esos momentos: músicas argentinas, mexicanas, cubanas y norteamericanas. Pueblos como Cereté (Córdoba), El Banco (Magdalena), Guamal (Magdalena) o Palmitos (Sucre), lejos de ser comunidades aisladas, eran sitios en los que se podía escuchar tanto al acordeonero, al tamborero o a la cantaora campesinas, como a las más importantes figuras de la canción internacional. Es decir, los procesos de modernización cultural facilitados por los medios masivos de comunicación de comienzos del siglo XX se comenzaron a dar con fuerza a lo largo y ancho del país al menos desde los años treinta y cuarenta (R. Silva 2006), no solo en los espacios urbanos sino también en los rurales, generando así una relación entre las formas culturales tradicionales y las nuevas formas masificadas. Aunque este proceso se aceleró de manera considerable en los sesenta (lo cual es una de las razones por las que escogimos esta década en esta investigación) por los adelantos tecnológicos de la época (transistores, cintas de carrete, entre otras) y por la consolidación de la producción discográfica local, no podemos perder de vista que se trata de un proceso que ya venía tomando fuerza desde un par de décadas atrás.

#### *Relaciones de ida y vuelta*

Sin embargo, Colombia no únicamente se limitó a recibir música. Si bien en las décadas del veinte y treinta la poca producción fonográfica colombiana no permitió una difusión importante de las músicas locales, en las décadas siguientes las relaciones musicales entre Colombia, México y Cuba se reforzarían, generándose unos movimientos de ida y vuelta. Por ejemplo, la canción “La múcura”, de Crescencio Salcedo, grabada originalmente por Los Trovadores de Barú en 1948, se convirtió rápidamente en éxito masivo latinoamericano y fue grabada por numerosos artistas fuera de Colombia.<sup>109</sup> En el cine, no solo la cantó Ninón Sevilla en la película “Perdida”, sino que al inicio de la película “Al son del mambo” (1950) se puede ver a un mexicano que llega a La Habana y en la oficina de migración le preguntan cuál es el motivo del viaje, a lo cual contesta, después de sopesarqué disculpa dar: “ando buscando a ver quién fue el que rompió la múcura”. Esta es una

---

<sup>109</sup> Fabio Betancur referencia varias versiones de “La múcura” por diferentes artistas de países del Caribe. (Betancur 1993, 173).

muestra de lo mucho que circulaban estas músicas entre Colombia, México y Cuba, y de lo mucho que llegaron a parecerse cuando eran interpretadas por los formatos de jazz band de la época.<sup>110</sup>

Pero sin duda el músico colombiano que más se destacó en el exterior desde finales de los cuarenta hasta comienzos de los sesenta fue el clarinetista y compositor Lucho Bermúdez (El Carmen –Bolívar- 1912, Bogotá 1994). En 1946 realizó su primer viaje a Buenos Aires en compañía de su cantante (y posterior esposa) Matilde Díaz. Allí realizaron numerosas grabaciones con obras de su autoría, la mayoría de ellas correspondientes a boleros, porros, cumbias y gaitas interpretadas en formato de jazz band. En parte debido a su influencia, otras orquestas argentinas comenzaron a interpretar este tipo de músicaailable colombiana, como las orquestas de Eduardo Armani, La Orquesta de Las Américas, la de Efraín Orozco Morales (payanés radicado en Buenos Aires), la de Eugenio Nóbile y la de Don Américo y sus Caribes (Portaccio 1997, Ruiz 2012, Santana 2012).

En 1952-3 Lucho Bermúdez vivió casi un año en Cuba, donde dirigió y grabó sus propios arreglos con la orquesta del club Tropicana, la cual lideraba el prestigioso músico Ernesto Lecuona. Y entre 1953 y 1954 se trasladó a México, donde llegó a realizar grabaciones importantes como su mapalé “Prende la vela” y su cumbia “Danza negra”, con la orquesta del mexicano Rafael de Paz y bajo la voz cantante del cubano Miguelito Valdés (Santana y Bassi 2012). Esto muestra que ya para los cincuenta fácilmente un cantante cubano, con orquesta mexicana, grababa canciones colombianas dirigidas por un colombiano. El uso de formatos y orquestaciones similares, y rítmicas simplificadas en la parte percusiva, permitía la movilidad y la colaboración de músicos, tanto en el Caribe como en Argentina. Más que un formato caribeño de la época, la jazz band se podría pensar como un formato cosmopolita, un tipo de conformación más o menos estándar que facilitaba el intercambio de músicos y repertorios entre los principales centros de producción fonográfica de Latinoamérica. Esto nos permite ver que la producción musical masiva colombiana

---

<sup>110</sup> Quien mejor ha documentado la influencia que la música colombiana tuvo en los músicos cubanos en la primera mitad del siglo XX ha sido el investigador Fabio Betancur en su libro *Sin clave y bongó no hay son* (1993). En el apartado titulado “Confluencias musicales de Colombia y Cuba” hace una revisión amplia de músicos colombianos que han tocado música cubana y de músicos cubanos que han grabado música colombiana. La lista es extensa y se basa en datos concretos (1993:160-2). En el capítulo titulado “A ritmo de azúcar y pilón”, hace un recuento detallado de los músicos cubanos que viajaron a Colombia y que grabaron canciones colombianas en esas fechas, y también de músicos colombianos que grabaron, cantaron o alternaron con orquestas cubanas (1993:183-206). También referencia las numerosas canciones colombianas que grabó el reconocido cantante de la orquesta Casino de la Playa, Miguelito Valdés (Betancur 1993, 163), y presenta un listado de cumbias, porros y otros géneros de música Caribe colombiana grabados por orquestas cubanas (1993:236-8).

no estaba aislada sino que hacía parte de los grandes circuitos de la creciente industria musical a nivel regional. Una versión menos cosmopolita, más local y campesina de estas orquestas de baile, será la que hacia finales de los cincuenta surgirá con orquestas como la de Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, La Sonora Cordobesa y Pedro Laza y sus Pelayeros, representantes todos ellos de lo que aquí se denomina sonido sabanero.

### *La música que se grababa*

El impacto de la música colombiana en otros países se pudo dar en gran medida por el crecimiento de la industria fonográfica local en las décadas del cuarenta y el cincuenta. Pero la naciente industria no grababa todo el repertorio que los músicos interpretaban en vivo, había un proceso importante de selección de material. Las orquestas tipo jazz band, que tocaban en los bailes, hoteles y clubes sociales de las élites regionales, interpretaban una gran variedad de estilos, entre los que se destacaban el *swing*, *fox-trot*, boleros, danzones, pasillos y bambucos. El cantante Nelson Pinedo recuerda que en 1951, durante un contrato permanente para tocar en Bogotá con Antonio María Peñaloza y otros tres músicos:

Teníamos montados temas españoles, ingleses, portugueses, italianos, americanos y colombianos, entre ellos bambucos, pasillos y bundes. Tocábamos jazz y blues. De los temas que yo cantaba recuerdo uno titulado 'Gitana' y otro en inglés, llamado "My foolish heart" (un estándar de jazz) (citado en (Pérez Villarreal 2006, 48-9).

Por el tipo de trabajo que tenían, las orquestas debían tener repertorio para varias horas, donde alternaran músicas suaves que permitieran a los escuchas comer o conversar, con músicas más alegres para los momentos de baile. En los años veinte y hasta el final de los años treinta era muy poca la música local que estas orquestas incluían en su repertorio. Las músicas populares-tradicionales de la región aún no habían entrado con fuerza como parte del repertorio de estas orquestas. Pero a finales de los treinta, y en las décadas siguientes, será cada vez más importante la creación de obras y arreglos con cierto aire local por parte de estas agrupaciones (Wade 2002). En 1938, Lucho Bermúdez convirtió en éxito para las fiestas del Once de Noviembre de Cartagena su porro "Marbella" y su mapalé "Prende la vela". Ese mismo año, el porro "Sebastián rómpete el cuero" de Daniel Lemaitre fue éxito en el Carnaval de Barranquilla, y al año siguiente la Orquesta

del Caribe interpretó varias canciones de Lucho Bermúdez al tocar en el Club La Popa de Cartagena, alternando con la orquesta Casino de la Playa (Wade 2002).

Sin embargo, la música local no correspondía al grueso del repertorio de estas orquestas, su introducción tuvo más bien el carácter de innovación que poco a poco iría ganando espacio entre los distintos públicos. Cuando comenzaron a surgir mayores posibilidades de grabación, las orquestas se decidieron por grabar los repertorios locales. Por este motivo, si bien existían numerosas orquestas tipo jazz band en la época, es muy difícil encontrar grabaciones de ellas interpretando jazz, tangos o *fox-trot*. La situación es comprensible, puesto que el formato de grabación era el disco de 78 revoluciones por minuto (rpm) en el que cabían solamente dos canciones (una por cada lado). Así, cuando una orquesta quería grabar, seleccionaba muy bien las 2 o 4 canciones a grabar en una sesión, si bien podían tener un repertorio en vivo para 3, 4 o hasta 5 horas. Y en esa decisión, bien fuera por interés de las disqueras o por preferencia de los músicos, se privilegió la grabación de repertorios locales. En un entorno en el cual llegaban con relativa facilidad grabaciones de Cuba, Estados Unidos, México y Argentina, no parecía tener mucho sentido competir grabando localmente tangos, rancheras, danzones y jazz, sino más bien poner en circulación las nuevas formas de interpretar porros, cumbias y mapalés en las versiones estilizadas de las orquestas de salón, así como la invención de repertorios nuevos basados o inspirados en músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano, pero hibridados con múltiples influencias musicales diversas. Mientras en los contextos más tradicionales los conjuntos (de gaitas, de millo, de acordeón, de tambores y voces o bandas pelayeras) tocaban en fiestas populares, y en los clubes sociales y hoteles tocaban las orquestas tipo big band para públicos ciudadanos de las clases altas, las grabaciones se hacían para posicionar una agrupación y difundirla masivamente, con una posibilidad amplia de recepción de públicos y con unas limitantes tecnológicas cuya consecuencia más visible era la reducción del tiempo de duración de una pieza. Mientras para las presentaciones en vivo una interpretación no tiene un tiempo delimitado de duración, en las grabaciones no podía superar los dos minutos y medio, o máximo tres minutos, por lo cual factores como la improvisación (especialmente de los vientistas) quedan relegados. Las diferencias en los contextos y en las posibilidades tecnológicas marcan entonces cambios en las producciones musicales y, por lo tanto, genera cambios estéticos relevantes. Esta decisión por privilegiar la grabación de ciertos repertorios locales, tanto para el posicionamiento local como para el circuito latinoamericano, será clave para promover la creación de nuevos contenidos, y será un aspecto importante para el apogeo del sonido sabanero durante los años sesenta, como se verá más adelante.

Este fenómeno en el cual las orquestas tipo jazz band comenzaron a componer, arreglar y posicionarse tanto dentro como fuera del país con repertorios propios, ha sido frecuentemente visto como un proceso de modernización de “las músicas populares costeñas”. De músicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán se han dicho cosas como que “su aporte específico iba a darle a la música costeña en forma muy adaptada la misma categoría que tenían otras corrientes internacionales” (Wade 2002, 114-5). Sin embargo, aquí es necesario hacer una precisión importante: en la región Caribe colombiana existían muchas y muy variadas músicas campesinas locales. Hablamos por lo menos de bullerengues, tambora, son de negro, son de sexteto, música de gaitas, música de flauta de millo, música de acordeón, música de bandas de viento, entre otras. Por lo tanto, hablar de “la música costeña”, en singular, es establecer una gran generalización que dificulta ver las diferencias y matices.<sup>111</sup> Esta noción generalizadora surgió precisamente como una forma intuitiva de agrupar toda la variopinta producción musical masiva de músicas con sabor al Caribe colombiano y funciona como una etiqueta de mercado, y por lo tanto remite principalmente a músicas grabadas y difundidas por los discos y la radio, y no tanto a las músicas que se quedaron ancladas en contextos locales y que no gozaron (o lo hicieron en muy poca medida) de posibilidades de difusión masiva. Es decir, la categoría “la música costeña” funciona principalmente para las músicas partícipes de los circuitos de difusión masiva y poco tiene en cuenta a las músicas más ancladas a lo tradicional, y resulta funcional para la industria fonográfica y radial, especialmente del interior del país, para promover con un término sencillo una amplia cantidad de repertorios.<sup>112</sup>

Este giro obedece también a las trayectorias de vida y la manera en que operaron los músicos de las big bands tropicales. Músicos como Lucho Bermúdez, Antonio María Peñalosa, Pacho Galán y José Pianeta Pitalúa no fueron gaiteros, milleros, acordeoneros ni tamboreros, y no sabemos que en sus repertorios hubieran incluido tamboras, bullerengues ni lumbalús. La influencia más directa que tenían de alguna música popular del Caribe colombiano, y que sí está registrada en las biografías de muchos de ellos, es la música de bandas de viento, especialmente los porros interpretados en este formato. No se trató de músicos preocupados por estudiar a fondo los

---

<sup>111</sup> Este mismo uso problemático del singular “la música costeña” aparece también en el texto de Oscar Hernández (2015). Si bien en un comienzo cuestiona a Wade por usar este tipo de generalizaciones, a lo largo del texto mantiene ese mismo uso problemático.

<sup>112</sup> Por ejemplo, en años posteriores surgió en una radio de la capital del país el programa “La hora costeña” dedicada a la difusión de esta producción masiva. Además, obedece a una concepción dominante del imaginario del país, el cual se ha construido en gran medida a partir de la oposición costeño-cachaco, estereotipos que borran tanto la diversidad de unos como la de otros.



géneros populares rurales, y en sus composiciones no incluyeron sus instrumentos ni sus músicos. Eran músicos con pretensiones elitistas que utilizaban algunos referentes sonoros locales con el principal propósito de posicionarse en un ambiente musical artístico cosmopolita (con toda la connotación de clase que el término conlleva).<sup>113</sup> Por esto, decir que ellos modernizaron “la música costeña” implica una invisibilización importante de la mayoría de músicas populares-tradicionales de la región que no tuvieron un proceso de mediatización en esa época, y muchas de las cuales incluso hoy permanecen en buena medida por fuera de los grandes circuitos de producción y distribución musical y siguen siendo desconocidas para la mayoría de los habitantes del país.<sup>114</sup>

Sin embargo, las orquestas tipo jazz band no fueron las únicas en grabar. Si bien al comienzo las disqueras en la región privilegiaron este formato por su carácter refinado y cosmopolita, el músico y empresario cartagenero Antonio Fuentes, propietario de la Emisora Fuentes y posteriormente de la compañía Discos Fuentes, mostró menos reparos para grabar diferentes músicos. Al respecto menciona Peter Wade:

Fuentes tenía menos remilgos y en su catálogo de 1954, que se remontaba hasta comienzos de la década del 40, se encuentran numerosos porros, gaitas y fandangos, además de unas cuantas cumbias, así como merengues, paseos y unos cuantos números denominados “Son vallenato”. (Wade 2002, 124-5).

Evidentemente, por fuera de los clubes sociales había otra gran cantidad de músicos interpretando diferentes músicas en cantinas, bares, fiestas de pueblo, corralejas y otros espacios. Eran muy populares los tríos conformados por una o dos guitarras, una maraca o guacharaca, y donde dos o

---

<sup>113</sup> Este caso se parece a la relectura que se ha hecho del papel de Chopin como representante del nacionalismo polaco, puesto que nunca fue un “etnógrafo” de músicas campesinas sino que sus influencias fueron las músicas de salón de Varsovia y luego de París (Milewski 1999).

<sup>114</sup> Si bien Lucho Bermúdez fue uno de los músicos que más se destacó en la orquestación, arreglos y composición basados en géneros populares-tradicionales del Caribe colombiano (especialmente el porro), no fue el único ni el primero en hacerlo. Al respecto, Fabio Betancur comenta: “Las afirmaciones del maestro Pianeta –excelente orquestador– permiten esclarecer que las primeras orquestaciones de la música costeña se deben al talento del genial músico Adolfo Mejía, al vanguardismo de Camacho y Cano y al mismo Pianeta Pitalúa. Los tres compositores y arreglistas pertenecieron a la Orquesta Lorduy de Cartagena que dirigía Francisco Lorduy, y que en mi opinión, fue la primera orquesta costeña de baile, al parecer desde 1917, pero con más criterio cuando se hizo Jazz Band Lorduy en 1923, con Anastasio Leal y Camacho y Cano, y tenía la dirección conjunta de Camacho y Cano y Adolfo Mejía. (...) Es entonces el maestro de maestros Pedro Biava el que atrae la atención del joven Lucho Bermúdez, que enseña a Galán, a Peñaloza, a Juancho Vargas (...). En este abigarrado crisol de músicos, que se mueven entre Cartagena y Barranquilla, es donde músicos que oscilan entre lo popular y lo sinfónico, hacen la escuela de orquestadores de nuestros géneros musicales caribeños” (Betancur 2012, 105).

los tres integrantes cantaban, y con este formato interpretaban boleros, tangos y sones, principalmente. Este mismo conjunto podía interpretar los nacientes paseos vallenatos, así como algunos porros y cumbias y, en general, podían adaptar al formato las canciones de moda. Es así como, entre el año 1946 y 1949, Fuentes grabó al cantautor Guillermo Buitrago (1920-1949), quien rápidamente se popularizó en todo el país con su interpretación de paseos y merengues. En la misma corriente musical, entre 1948 y 1950 Fuentes también grabó a Bovea y sus vallenatos (Peláez y Jaramillo 1996). Acordeoneros como Pacho Rada y Luis Enrique Martínez también tuvieron espacio en las casas fonográficas, y así el repertorio de música local que comenzó a circular masivamente se fue ampliando. Es importante enfatizar que, tanto las orquestas sofisticadas como otros conjuntos de origen más popular, conocían e interpretaban repertorios amplios, la mayoría provenientes de fuera del país, pero cuando realizaron sus grabaciones registraron principalmente las músicas locales. Músicos aparentemente tan disímiles como Guillermo Buitrago y Lucho Bermúdez estaban ambos ampliamente influenciados por las músicas cubanas, y así como Lucho introducía orquestaciones y arreglos semejantes a la orquesta Casino de la Playa, Guillermo Buitrago rasgaba su guitarra siguiendo los patrones de acompañamiento de El Trío Matamoros. Y a ambos les gustaban los tangos, los danzones, los boleros, pasillos y bambucos. Por lo tanto, no podemos ver la producción grabada de las músicas del Caribe colombiano en estas décadas como repertorios aislados, como músicas “autóctonas” sin contacto con otras manifestaciones musicales del país y de otros países, y esto será también un factor clave para lo que sería el sonido sabanero de los años sesenta.

#### *Los mitos de origen de “la música costeña”.*

Al agruparse bajo un solo término la variedad de músicas del Caribe colombiano, y al centrarse principalmente en las populares-masivas, el término “la música costeña” nos dificulta tanto ver la densidad y multiplicidad de las músicas populares-tradicionales como de las populares-masivas de la región. A partir de esto, el discurso ha privilegiado una mirada de desarrollo progresista y modernizante entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo, y es ese punto el que ahora quiero cuestionar para poder partir de una concepción más rica y densa de ambos conceptos, y de sus formas complejas de relación y articulación.

Los discursos folcloristas han construido una imagen de la historia de “la música costeña” desde una visión lineal y evolucionista. A grandes rasgos, esta imagen parte de unas músicas rurales de carácter ancestral y artesanal que poco a poco durante la primera mitad del siglo XX se fueron modernizando hasta llegar a una versión madura y profesional. Básicamente, la idea consiste en que el comienzo de “la música costeña” está en los porros y cumbias de la música de gaitas y de flauta de millo (conjuntos de tambores como alegre, llamador y tambora, instrumentos de fricción como maracas o guache, y flautas), de allí pasan a las bandas de viento pelayeras (bandas de pueblo típicas de la región Caribe colombiana conformadas por clarinetes, trompetas y trombones, redoblante, bombos y platillos, de las que se dice que los clarinetes toman el lugar de las flautas, y cuyos dos géneros predominantes son los porros y fandangos), y luego a las orquestas de baile en formato jazz band al estilo Lucho Bermúdez y Pacho Galán (orquestas de salón conformadas por varios vientos entre trompetas, trombones y saxofones, sección rítmica por congas, batería y maracas, y sección armónica con piano y contrabajo). Sería entonces un paso de una tradición oral a una letrada, de lo rural a lo citadino, de lo artesanal a lo artístico, de lo cotidiano a lo profesional, de lo arcaico a lo moderno, de lo popular-tradicional a lo popular-masivo y, en últimas, del atraso de las costumbres negras e indias a la civilización de las prácticas blancas-mestizas ciudadinas. Versiones más o menos acordes a esta visión las podemos encontrar tanto en textos de musicólogos (D'amico 1993, List 1994, Fernández L'Hoeste 2011, Solano 2003) como de folcloristas y melómanos (Portaccio 1997, Paternina 2014). Sin embargo, esta idea se ha asentado poco a poco como parte de un sentido común, pero sin contar con un mínimo de soporte empírico ni de investigación.

Según Adolfo González Henríquez (2000), dos de los primeros trabajos en promulgar esta tesis fueron *Historia doble de Colombia* de Orlando Fals Borda (1979) y *El músico de banda* de Alberto Alzate (1980). Ya en este texto González ponía en duda el argumento del supuesto salto de las gaitas a los clarinetes, del simple cambio de formato de los conjuntos de flautas a las bandas pelayeras y posteriormente a las orquestas. Apenas dos años después, el investigador Peter Wade reforzó esta duda al titular “Orígenes míticos: la historiografía de la música costeña” al tercer capítulo de su libro (Wade 2002). Allí, Wade pone de manifiesto la falta de investigación que soporte estos discursos convencionales sobre los orígenes de los géneros más relevantes de la música popular del Caribe colombiano, y los consideró mitos antes que historia. Y no duda en mencionar que una escucha detallada de los repertorios muestra que, si bien hay algunas semejanzas, también son grandes las diferencias entre la música de los conjuntos de gaitas y flauta

de millo, con la música de bandas de viento pelayeras y, posteriormente, con la música de orquestas tipo jazz band. Wade lo enuncia así:

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. (...) 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. (Wade 2002, 130-1).

Cuestionamientos similares han realizado luego Jorge Nieves Oviedo (2008), Juan Diego Parra (2014) y Arlington Pardo (2014), entre otros. Dentro de los argumentos más relevantes para cuestionar esta linealidad están: las diferencias armónicas y melódicas entre los repertorios; los instrumentos melódicos principales en las bandas pelayeras son la trompeta y el bombardino, no el clarinete; los conjuntos de gaitas no interpretaban cumbias y los de millo no interpretan porros; los porros del conjunto de gaitas son rítmicamente diferentes a los porros de las bandas de viento; los músicos de banda pelayera y los músicos de orquesta no suelen ser gaiteros, milleros ni tamboreros (ni viceversa); no existe repertorio compartido entre los conjuntos de gaitas y de millo, ni de estos con las bandas pelayeras y las orquestas; y las orquestas más elegantes y prestigiosas como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán tenían más influencia del jazz y la música cubana que de las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano.<sup>115</sup> No obstante estas precisiones, tampoco resulta acertado pensar que se trataba de músicas radicalmente diferentes. El caso específico de las orquestas sabaneras de los sesenta, como las mencionadas de Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, Pedro Laza y sus Pelayeros y La Sonora Cordobesa, tendrán una sonoridad más emparentada con las bandas de viento pelayeras, lo cual se comentará en detalle más adelante.

Una de las dificultades que existen para historizar el desarrollo de estas músicas es la ausencia de grabaciones. La primera grabación de un porro de banda de viento pelayera es de 1954 y corresponde al “Porro viejo pelayero”, grabado por la orquesta Radio Cordobesa para el sello Popular (de Barranquilla). Las siguientes grabaciones parecen ser las de la “Banda bajera”, que grabó dos LPs con Discos Fuentes en Medellín en 1962 y 1963 (Paternina 2014). Esto significa que las primeras grabaciones que se conocen de porros de banda pelayera son muy posteriores a las

---

<sup>115</sup> Estos argumentos, presentados aquí de manera escueta, los analizo más en detalle en dos artículos (J. S. Ochoa 2016, 2017).

primeras grabaciones de porros en formato jazz band, como por ejemplo las ya mencionadas de Lucho Bermúdez en 1937.

En el mismo sentido, las primeras grabaciones comerciales de un conjunto de gaitas corresponden a las que realizó el conjunto Los Gaiteros de San Jacinto en 1967 para CBS en Medellín. Y estas primeras grabaciones no corresponden a un registro documental de sus prácticas musicales cotidianas sino a la música que ellos grababan para la industria discográfica (a las cuales, con frecuencia en los estudios de grabación les adicionaron bajo, trompetas y otros instrumentos). El grupo había sido moldeado para teatralizar o representar una versión de estas músicas populares en tarima, en conciertos, en giras. Su gira de los años 1955 y 1956 con los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella, contada por Manuel en su libro inédito *Tambores de América para despertar al Viejo Mundo*, los puso en situación de preparar un repertorio para presentarlo en escenarios de Europa y Asia, adaptándose a las situaciones de tarima, de tiempo de presentación, e incluso de amplificación. Por lo tanto, no se pueden asumir sus primeras grabaciones como documentos etnográficos de unas prácticas locales “ancestrales” (en términos del folclorismo), sino como nuevos repertorios creados para acceder a la industria de la música. Estos repertorios grabados debieron influenciar luego las prácticas locales de la música de gaitas generando un proceso de doble vía: la masificación de las músicas populares-tradicionales, y la tradicionalización de las músicas populares-masivas. Algo similar ocurrió con la música del conjunto de flauta de millo, la cual comenzó a grabarse apenas en 1960 (F. Ochoa 2014).

Al igual entonces que la música de bandas de viento, las primeras grabaciones de los conjuntos de gaitas y millo se realizaron casi tres décadas después de las primeras grabaciones comerciales de porros y cumbias en formato jazz band. Resulta entonces más probable pensar que, en las décadas del cuarenta y el cincuenta, la música de las orquestas que se escuchaba por gramófonos y radios en el Caribe colombiano influyera más a las músicas tradicionales rurales que viceversa. Es decir, es posible que en la música de flauta de millo grabada en los sesenta haya más influencia de la música de Lucho Bermúdez que la que tuvo la música de flauta de millo en el formato de big band. La difusión fonográfica constituye un muy importante dispositivo mediador de tradiciones y, por lo tanto, así como masifica músicas populares-tradicionales, también genera procesos de adopción de músicas populares-masivas por parte de músicos tradicionales.

Este tipo de retroalimentación no es exclusiva del Caribe colombiano, aunque no es así como se han estudiado estas músicas en nuestro contexto. En un interesante artículo, Cottrell muestra que

desde muy temprano en el uso de la tecnología de grabación, las grabaciones comenzaron a afectar a lo que se grababa, generando un círculo que impide pensar en “lo auténtico”, “lo puro”, “lo incontaminado” (Cottrell 2010). Esto genera un círculo que hace imposible hablar de prácticas puras (si es que en algún momento esto fue posible) en el cual las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas se influyen mutuamente.<sup>116</sup> Esto implica que todo estudio sobre músicas populares-tradicionales en el siglo XX en casi cualquier parte del mundo debe tener un oído puesto a las músicas que circulaban por la industria discográfica. Las músicas grabadas permearon casi todos los rincones del país desde las primeras décadas del siglo XX, por lo cual es necesario tener en cuenta su presencia y su influencia con cualquier música que llamemos “tradicional”. No es posible, entonces, estudiar los inicios del vallenato, las cumbias, los bambucos o las guabinas, por mencionar unos casos, sin tener en cuenta los tangos, la música cubana, y otras músicas que circulaban por estos medios masivos de comunicación.

Por esta razón, en lugar de influencias unidireccionales y de evolución lineal, es necesario pensar estas músicas como una extensa red en la cual todos los puntos se conectan, donde las relaciones corren en múltiples direcciones, y se tocan no solo entre ellas sino también con todas las otras músicas populares-masivas que circulaban por la radio y los gramófonos. La música de los conjuntos de gaitas y flautas de millo, de bandas de viento y demás músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano, y la música de orquestas de salón, son expresiones que coexisten en el tiempo y se retroalimentan, son una muestra clara de esa permanente interacción entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo. Esta retroalimentación, dada incluso desde comienzos del siglo XX, resulta importante para nuestro argumento porque evidencia que en el momento de aparecer el sonido sabanero en los años sesenta no se trató de una simple masificación de tradiciones rurales “puras”, sino de una continuación de unos procesos de hibridación que venían de tiempo atrás.

---

<sup>116</sup>Textualmente dice: “Fewkes noted that some years after his earliest recording sessions one of the Hopi tribes he had visited had irreverently incorporated his fieldwork recording procedures within a piece of ritual clowning in celebration of the Basket Dance (Brady 1999, 31). Gaisberg (1977, 58) notes that when he returned to India some 30 years after his initial visit, musicians were in some instances learning their repertoire from gramophone records. This suggests not only that autodidactic practices were supplementing or replacing more traditional forms of musical training, but also that the creation of a recorded musical canon, and its dissemination by the recording companies concerned, might be leading to the increased influence of particular repertoires or styles, a development that can of course be noted in many other contexts.” (Cottrell 2010, 10).

Un caso concreto con el que podríamos analizar el proceso sería tomando la figura emblemática de Lucho Bermúdez. De clase media, piel mestiza, y con vestuario y formas elegantes, comenzó su carrera musical tocando en bandas de viento primero en El Carmen y luego en Santa Marta. Posteriormente, tuvo instrucción musical lo cual lo facultó para hacerse arreglista, director y compositor reconocido. Que se sepan, nunca interpretó gaitas, flauta de millo, acordeón ni tambores, ni habló de esas músicas como parte de su formación inicial. Comenzó componiendo pasillos, danzones, tangos y boleros, entre otros géneros, y posteriormente se aventuró con porros, cumbias y gaitas en un estilo muy influenciado por el jazz y la música cubana. Sus primeras grabaciones con orquesta propia fueron en 1947 en Argentina, acompañado por músicos de ese país. De 1948 a 1962 vivió en Medellín, donde montó su orquesta principalmente con músicos paisas, muchos de los cuales eran a su vez integrantes de la Banda Sinfónica Departamental de Antioquia y estaban más familiarizados en tocar pasillos, bambucos y música europea que los ritmos tradicionales de la región Caribe.<sup>117</sup> Interpretó su música en los más prestigiosos hoteles y clubes sociales de la ciudad llegando a ser nombrado incluso como “un oligarca del ritmo”.<sup>118</sup> Al igual que muchos otros músicos profesionales de la época, como José Barros y Pacho Galán, compuso músicas según las exigencias del mercado (Arteaga 1991, Stevenson 2006), y medía su éxito según la cantidad de canciones popularizadas en la radio (Nieves Oviedo 2008). Por último, fue mucho mayor su producción musical en géneros de origen extranjero que en géneros locales.<sup>119</sup> Por lo tanto, como dice Juan Diego Parra “esto es lo que hace de su música un patrimonio universal más que regional. Encontrar en él un reclamo “de pueblo” es simplificar su búsqueda estética” (Parra 2014). Su obra, como la de muchos otros músicos de la época, lejos de constituir un “desarrollo” lineal de unas prácticas musicales previas, lejos de ser una “modernización” de las cumbias y de los porros (¿de cuáles cumbias y de cuáles porros?, habría que preguntarse), constituye más bien una apuesta que, partiendo del jazz y la música cubana y sumándole a ello unas pinceladas de diferenciación local, trató de insertarse en los circuitos de producción musical cosmopolitas de la época. Es una música híbrida y compleja, sin pretensiones folcloristas, como casi cualquier otra música popular-masiva de entonces.

---

<sup>117</sup> La relación entre los músicos de la orquesta de Lucho Bermúdez y la Banda Sinfónica de Antioquia está documentada por Amparo Álvarez (2012).

<sup>118</sup> Leyenda en la foto incluida en el artículo de la Revista Semana del 1 de enero de 1949 “Lucho Bermúdez. Un oligarca del ritmo.” (J. D. Arias 2011, 143-4).

<sup>119</sup> Según José Arteaga, Lucho Bermúdez compuso “casi mil obras, de las que tiene registradas quinientas y donde se hallan 41 porros y trece variantes en cuatro posibilidades, donde están 30 gaitas, 17 boleros, 19 cumbias y quince cumbiones” (1991:117).

Si bien, como mencioné, esta crítica ya ha sido esbozada a grandes rasgos en otros textos, suelen dejar un punto ciego sobre el que quiero enfatizar. No es solo que la música de las orquestas tipo jazz band colombianas, como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias, Álex Tovar, la Orquesta Emisora Fuentes, o la A Número Uno de Pianeta Pitalúa, entre otras, no correspondan simplemente a una evolución lineal y modernizante de la música costeña. Es importante resaltar que no existe una única “música costeña”, en singular, que pudiera haber sido modernizada. Es decir, los discursos que plantean los mitos de origen de “la música costeña”, como dice Wade, a partir de la música de los conjuntos de gaitas y flautas de millo, y posteriormente de la música de bandas de viento sabaneras, así como los argumentos que han problematizado estos mitos de origen, tienen en común que invisibilizan muchas otras prácticas musicales de la región. Esto tiene consecuencias importantes. Al enunciar que Lucho Bermúdez y Pacho Galán “modernizaron la música costeña”, se da a entender que todas las músicas del Caribe colombiano, de alguna manera, ingresaron a la modernidad, todas hacen parte de un supuesto presente actualizado. Quizás por esto, al menos en parte, músicas como el bullerengue, la tambora, el son de negro, el son de sexteto y los cantos de vaquería no han tenido procesos fuertes de masificación. Incluso, muchas de ellas comenzaron a ser grabadas apenas hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI, por una nueva generación de músicos e investigadores que, dentro de las nuevas políticas de multiculturalismo del país a partir de la Nueva Constitución de 1991, se interesaron por estos repertorios que hasta el momento habían sido prácticamente olvidados.<sup>120</sup> De manera escueta, podríamos decir que el vallenato junto con el porro de banda y las cumbias modales interpretadas en acordeón, fueron de las pocas músicas de la región Caribe de tradición oral y origen rural que en esa época pasaron a la industria discográfica, músicas que pasaron de lo popular-tradicional a lo popular-masivo. Una posible explicación para la masificación de estos repertorios tradicionales y no de otros puede ser que corresponden a géneros que utilizan principalmente instrumentación proveniente de Europa y, por lo tanto, con mayores posibilidades de aceptabilidad dentro de los contextos clasistas locales y sus valoraciones colonialistas. El vallenato se interpretaba con guitarras o acordeón, las cumbias modales también en acordeón, y las bandas de viento utilizaban los instrumentos de las bandas de guerra. Por el contrario, los conjuntos de tambores y voces (y flautas para el caso de las gaitas y el millo) prácticamente quedaron por fuera de los circuitos de producción masiva. Y este tipo de valoración se devuelve a los contextos tradicionales, por lo cual es frecuente escuchar a gaiteros, milleros y tamboleros viejos que en décadas pasadas la práctica

---

<sup>120</sup> Al respecto, ver el capítulo “El tropipop y las nuevas músicas colombianas” en Sevilla et al (2014).



de sus instrumentos fue rechazada, o incluso fue motivo de burla por gran parte de las personas de sus pueblos, e incluso por parte de sus familiares cercanos. El círculo que se genera consiste en que los músicos e instrumentos más tradicionales no ingresaron a la industria discográfica y radial por ser vistos como atrasados y de menor valor, y al no aparecer en los medios masivos se fueron comprendiendo también como atrasados dentro de sus propios contextos locales.<sup>121</sup> La relación entonces entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo puede ser tanto de alimentación como de anulación, tanto de visibilización como de negación.

#### *Declive de Barranquilla, fortalecimiento de Medellín como centro de la industria discográfica*

A mediados de la década del cuarenta, Barranquilla comenzó a perder su esplendor industrial, económico y cultural. Poco a poco, la apertura del puerto de Buenaventura a comienzos del siglo, la pérdida de navegabilidad en el Río Magdalena, y la creación de carreteras y líneas férreas que comunicaban al puerto sobre el Pacífico con el interior andino hicieron que “la arenosa” disminuyera su actividad económica y mercantil, y que el río Magdalena dejara de ser la principal ruta de entrada al interior del país. Así, al comenzar la década del cincuenta la región Caribe colombiana se encontraba desconectada del resto de la nación (Meisel 1994, Posada Carbo 1994).

Al tiempo que Barranquilla entraba en declive, asumía un auge económico y cultural nacional la ciudad de Medellín, capital de Antioquia. En Medellín estaban en apogeo las emisoras radiales, los radioteatros y las compañías textiles, y los hoteles y clubes sociales comenzaron a programar las mejores orquestas. Allí empezaron a surgir pequeñas compañías disqueras comenzando la década del cincuenta. Poco a poco, muchos músicos de la región Caribe se trasladaron a Medellín en busca de mejores oportunidades laborales. Es por ello que a Medellín llegaron Antonio María Peñalosa en 1947, Lucho Bermúdez en 1948, Álex Tovar en 1951 y muchos otros músicos renombrados (Betancur 2012). Algunos otros, aunque no vivían allí, viajaban frecuentemente a realizar grabaciones en sellos como Zeida, Silver y Ondina, y para contrataciones puntuales en emisoras, grilles, hoteles y clubes sociales (Stevenson 2006). Sin embargo, por facilidad de transporte entre la región Caribe y Medellín, la mayor comunicación e intercambio se daba con músicos de Montería y Sincelejo, es decir, músicos sabaneros. Y fueron ellos quienes más

---

<sup>121</sup> Sobre valoraciones acerca de lo que suena “atrasado” y lo que no en las músicas colombianas ver el artículo de Óscar Hernández (2007).

participaron en la naciente industria musical tropical de la capital antioqueña, la cual incrementó de manera notable la producción musical en los sesenta, en la que los repertorios tropicales locales, tanto sabaneros como del sonido paisa, tuvieron un lugar predominante. Fue Medellín el lugar donde con mayor fuerza se dio ese proceso de creación a gran escala (masiva) de repertorios relacionados con músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano. Pero antes de entrar en materia es importante conocer un poco acerca de los conjuntos y músicos sabaneros que participaron en esto.

### Los conjuntos y músicos sabaneros en los sesenta

En el sucinto recorrido que hicimos por los antecedentes del sonido sabanero, vimos que el dominio en la escena musical masiva estaba en manos de las grandes orquestas tipo jazz band. Estas orquestas tuvieron su auge desde finales de los años treinta y se consolidaron en los cuarenta y cincuenta, pero a comienzos de la década del sesenta comenzaron a decaer en popularidad (Wade 2002). Personajes como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias, entre otros, si bien mantuvieron vigencia unos años más, empezaron a competir en el gusto de la población con otras orquestas y formatos que dominarían la escena de la música tropical en Medellín en los años sesenta, y que son las agrupaciones y músicos de los que se hablará en lo que resta de este capítulo. Por un lado, entre mediados y finales de los cincuenta, surgieron unas agrupaciones cercanas a las jazz band pero con una sonoridad menos elegante, una propuesta intermedia entre las orquestas de influencia cubana como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán y el sonido más pueblerino de las bandas de viento sabaneras, que alcanzaron un reconocimiento importante en la década de los sesenta. De una sonoridad muy cuidada y sofisticada, que estaba orientada a lo masivo y que tenía referentes internacionales, se pasó a unas sonoridades que incorporaron de manera explícita elementos tradicionales locales mucho menos filtrados y blanqueados, pero que en todo caso se diferenciaban de las prácticas más rurales. Dentro de estas orquestas están Pedro Laza y sus Pelayeros, Clímaco Sarmiento y su Orquesta, La Sonora Cordobesa y la orquesta de Rufo Garrido, entre otras.<sup>122</sup> Estas orquestas tuvieron un repertorio casi exclusivamente de música tropicalailable, y no incursionaron en otros géneros de moda

---

<sup>122</sup> Otra orquesta importante fue la de Pedro Manuel Torres Arroyo, más conocido como Pello Torres, la cual surgió en 1954 y, en 28 años que duró, grabaron 5 LPs (Hamburger 2007, 279).

como los danzones y boleros, por ejemplo. Visto de manera macro, estas orquestas desestabilizan la noción de modernización -a través del blanqueamiento y la estilización- que se había dado con las big bands de las décadas anteriores, y en su lugar revaloran una sonoridad menos estilizada, más cercana a las maneras rurales tradicionales de producción musical, y en menor intercambio estético con las músicas populares-masivas cosmopolitas latinoamericanas. Por otro lado, se comenzaron a destacar varios acordeoneros sabaneros, con repertorios variados y, sobre todo, diferentes al repertorio vallenato. Entre ellos están Aníbal Velásquez, Calixto Ochoa, Lisandro Meza y, sin duda el más influyente, Alfredo Gutiérrez. También, en lo que fue una especie de combinación de música de bandas de viento y conjunto de acordeón sabanero, se destacó una agrupación con conformación novedosa, pero que fue la gran estrella durante la década del sesenta: Los Corraleros de Majagual. Luego, a partir de Los Corraleros, surgieron otras agrupaciones semejantes que trataron de continuar su estilo: Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas, Los Caporales del Magdalena, Los Corraleros de Manuel Cervantes, entre otras.

Tanto la música de estas nuevas orquestas sabaneras, como la de los acordeoneros y los conjuntos tipo Corraleros, empezó a ser una producción más concebida y anclada a los contextos de difusión y consumo locales que a los grandes circuitos internacionales de la región. Se trató de una expansión del mercado no en términos externos sino internos, es decir, no medida en cuanto al número de nuevos países a los que estas músicas podrían llegar, sino en cuanto a la incorporación al mercado de las nuevas poblaciones campesinas y rurales que comenzaban a convertirse en potenciales ciudadanos consumidores tanto por las fuertes migraciones del campo a la ciudad como por los avances en la tecnología de difusión radial (esto se ampliará en el capítulo 4). Antes de plantear algunos aspectos importantes sobre estas agrupaciones, es necesario plantear algunas generalidades sobre sus trayectorias.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Infortunadamente, hay muy poca información sobre las vidas artísticas de casi todos los músicos sabaneros que han fallecido, si bien fueron figuras públicas en su momento. Por esto, habrá una disparidad notoria en las reseñas que presente de estos artistas y agrupaciones. Por la importancia que tuvieron en la década de los sesenta, por su relevancia para esta investigación, y por la disponibilidad de la información, presentaré un recuento más detallado de Alfredo Gutiérrez y de Los Corraleros de Majagual. La información de Clímaco Sarmiento, La Sonora Cordobesa y Rufo Garrido están basadas en la poca información que aparece en el libro de Ofelia Peláez y Luis Felipe Jaramillo sobre la historia de la disquera (1996) y en documentación de archivo suministrada por Discos Fuentes. Agradezco a Luis Felipe Jaramillo por facilitarme esta documentación.

*Los directores de orquestas sabaneras (Simón Mendoza, Rufo Garrido, Clímaco Sarmiento y Pedro Laza):*

Simón Mendoza era un eximio trompetista, compositor y arreglista. En 1953 formó la Orquesta Sinú, que era la orquesta de planta de la emisora Radio Sinú, en Córdoba. Sin embargo, apenas en 1959 realizó sus primeras grabaciones bajo el sello Discos Fuentes, pero ya no como Orquesta Sinú sino como La Sonora Cordobesa. Aunque sus grabaciones fueron pocas, los discos lanzados entre 1959 y 1964 se convirtieron en referentes importantes de la música tropicalailable de la época. Entre sus éxitos están “El breu”, “Pura paja”, “La java y vela”, “Tumba cuchara”, “Manta e’ lana” y “Roberto Ruiz”. Con La Sonora Cordobesa debutó Eliseo Herrera, quien luego sería uno de los cantantes más importantes para el sonido sabanero de los sesenta, más conocido como “El rey del trabalenguas”. Con esta orquesta hizo sus primeros éxitos “La mafafa” y “Pájaro picón” en 1962.

Aquí una foto de La Sonora Cordobesa, tomada de:

[http://monteriasiglo20.tripod.com/sonora\\_cordobesa.html](http://monteriasiglo20.tripod.com/sonora_cordobesa.html)



Rufo Garrido nació y murió en Cartagena (1896-1980). Reconocido saxofonista, arreglista y compositor. Participó en algunas grabaciones de Pedro Laza y sus Pelayeros antes de conformar su

propia orquesta, con la cual hizo sus primeras grabaciones en 1959 para Discos Fuentes. Algunas de sus obras más recordadas son “El cebú”, “El mochilero”, “Palenquerita”, “Que toque Rufo”, “El cariseco”, “Suenan los tambores”, “Brisas de diciembre”, “Care piedra” y “El arranque”, entre otras. Se dice que es uno de los artistas que más grabó con la disquera, en la cual se encuentran registradas 434 obras en las cuales participó.

Por su parte, Clímaco Sarmiento nació en Soplaviento (Bolívar) en 1916 y murió en Cartagena en 1986. Fue un reconocido saxofonista, clarinetista, arreglista y compositor. En las décadas del cuarenta y cincuenta participó en importantes agrupaciones como Los Trovadores de Barú, la Orquesta del Caribe, la Orquesta A No. 1, la Orquesta Emisora Fuentes (de la cual fue director), y también en la Orquesta de Lucho Bermúdez. Hizo los arreglos para Pedro Laza y sus Payeros en las grabaciones que realizaron con el cantante puertorriqueño Daniel Santos en 1960. En 1959 creó su propia orquesta con la cual popularizó obras como “Pie pelúo”, “El zuñigazo”, “Adrianita”, “La pata y el pato” y “Cumbia sabrosa”, entre otras.

Estos tres directores tuvieron en común que nacieron a finales del siglo XIX o comienzos del XX, eran de origen rural e intérpretes de instrumentos de viento de origen europeo (es decir, no eran gaiteros ni milleros), lo cual significaba, para el contexto social de la primera mitad del siglo XX en el Caribe colombiano, que conocían los repertorios de las bandas de viento payeras. Además, los tres eran eximios arreglistas y compositores, lo cual los diferenciaba de la mayoría de músicos populares de la región y les daba las facultades para hacer la hibridación sonora que hicieron con sus propias orquestas. Mientras las músicas populares-tradicionales de la región se producían y transmitían de generación en generación por tradición oral, los nuevos contextos de interpretación en hoteles y clubes sociales, así como en la labor de orquestas de planta en las emisoras locales, exigían de los músicos la capacidad de renovar constantemente el repertorio, crear composiciones nuevas, hacer con eficiencia y rapidez el montaje de piezas solicitadas, y adaptarse a géneros y situaciones de interpretación musical específicos. Por esto, músicos como Simón Mendoza, Rufo Garrido y Clímaco Sarmiento, al igual que lo hicieron Lucho Bermúdez y Pacho Galán, funcionaban como verdaderos intermediarios culturales entre formas de producción musical disímiles y, siguiendo la propuesta de Nieves Oviedo, ya no se les puede denominar músicos tradicionales sino más bien músicos populares profesionales. Las lógicas de creación musical tradicional basadas en armonías simples y repetitivas, con una extensión indefinida de las piezas y con un papel destacado de los improvisadores, se cambiaban por músicas arregladas, con

extensión delimitada y poca improvisación. Sin embargo, quizás por haberse movido ellos en contextos regionales y no tanto en las grandes ciudades del país, su intermediación sonora era menos fuerte que la de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, y se mantenían más cercanos al sonido de las bandas pelayeras (aunque no del todo, de tal manera que seguían llamándose “orquestas” en lugar de “bandas”, como una forma de distinción social).

Una historia muy diferente y particular, y a la vez diciente de las dinámicas de producción discográfica de la época, es la de Pedro Laza. Pedro nació en Cartagena en 1904 y murió en la misma ciudad en 1980. Desde joven tuvo un trabajo en la Imprenta Departamental de Bolívar, lugar en el cual laboró toda su vida. Su instrumento era el contrabajo, aunque no es reconocido como un destacado intérprete, y nunca tuvo en él su principal oficio, tanto así, que nunca aceptó ofertas para presentarse con su orquesta fuera del país (Gil 1989). Era amigo de infancia de Antonio Fuentes, el propietario de Discos Fuentes, y su amistad fue decisiva para el reconocimiento y la figuración musical de Pedro Laza.

En 1952 creó su primera agrupación, la Sonora Pelayera. Años más tarde, por influencia de Antonio Fuentes, cambió su nombre a Pedro Laza y sus Pelayeros (Peláez y Jaramillo 1996). El nombre buscaba relacionar a la agrupación con el municipio de San Pelayo (Córdoba), reconocido como la cuna de la música de banda de viento pelayera. Sin embargo, Pedro Laza ni nació en San Pelayo ni nunca lo conoció, el nombre solo buscaba tener impacto comercial, darle un aire de legitimidad a la agrupación. Pedro Laza no era un buen contrabajista, no se dedicaba de lleno a la música, no era arreglista ni compositor. Entonces, ¿por qué figuraba como director de orquesta? Esta era una orquesta conformada por Antonio Fuentes para grabaciones, que únicamente se reunía en estudio y excepcionalmente para amenizar bailes en clubes locales (Gil 1989). En una entrevista al cantante Luis Pérez Cedrón, más conocido como Lucho Argáin, comentaba lo siguiente:

Al buscar el nombre, esto me lo hizo saber Toño Fuentes confidencialmente, él no le iba a poner, por decir algo, Clímaco Sarmiento y Sus Pelayeros o Rufo Garrido, que fueron los primeros músicos de la orquesta, porque con el primer disco se iban para otra casa [disquera]: en cambio con Pedro Laza no, porque en primera medida, eran amigos de infancia, salían cuando jóvenes a poner serenatas, casualmente con el papá de Enrique Bonfante. Por eso le puso Pedro Laza y Sus Pelayeros (Argáin, citado en (Montes Mathieu 2013, 101).

En un sentido similar cuenta el percusionista Rafael Benítez:

Rafael: Pedro Laza nunca grabó. Pedro Laza solamente era el nombre. Él era contrabajista pero él era solamente el nombre. (...) Pedro Laza fue famoso, pero él nunca venía a grabar.

Juan: No grababa él el bajo.

R: No. Yo grabé pa' Pedro Laza una cantidad de cosas y yo lo conocí fue en Cartagena.

J: ¿Quién era el bajista entonces?

R: No sé. Creo que el viejo Justo, que también tocó con Alfredo, muy bueno, el papá de Justo Almario (Benítez 2015).

Esto indica que, más que una agrupación consolidada y con trayectoria, se trataba de un nombre con el cual Antonio Fuentes etiquetaba las grabaciones que hacía con un formato específico, una orquesta intermedia entre las jazz band y las bandas de viento pelayeras. Incluso, llegó a publicar con el nombre de Pedro Laza y sus Pelayeros grabaciones realizadas con otras agrupaciones. El cantante Rogelio Chávez, más conocido como "El indio Chávez", quien grabó numerosas canciones con La Sonora Cordobesa, comentó lo siguiente:

-En Discos Fuentes estuve durante nueve años y alcancé a grabar más de 40 elepés.

-¿Toda esa cantidad con la Sonora Cordobesa?

-Sí, ¿pero sabe cuál es el detalle? Nosotros entrábamos a los estudios y grabábamos muchas canciones. Entonces, Toño Fuentes sacaba los discos con los créditos de Pedro Laza y sus Pelayeros y otros con los de la Sonora Cordobesa. Recuerdo que Carlos Gómez cantó con nuestra agrupación el tema "Baranoa" y salió como obra de Pedro Laza (Pérez Villarreal 2005).<sup>124</sup>

Pedro Laza no fue entonces un gran músico, sino más bien un amigo de Antonio Fuentes quien prestó su nombre para la creación de un producto y una imagen dentro de la industria discográfica. Además, muy probablemente, de esta manera Antonio Fuentes se evitaba el pago de regalías y la firma de contratos, y así podía manejar y decidir a su antojo las grabaciones.

---

<sup>124</sup>Tomado de [http://monteriaweb.tripod.com/monteria\\_chavez\\_meridiano.html](http://monteriaweb.tripod.com/monteria_chavez_meridiano.html). Última consulta el 1 de abril de 2016. Una historia similar cuenta el saxofonista Abraham Núñez en una entrevista publicada por Alberto Burgos (2001).

Vale la pena notar que Pedro Laza, Simón Mendoza, Rufo Garrido y Clímaco Sarmiento, si bien comenzaron sus carreras artísticas al menos desde la década del treinta, su ingreso a la industria discográfica solo se dio a mediados de los cincuenta, y su prestigio nacional como directores de orquestas propias solo se dio a finales de esta década y comienzos de la siguiente. Todas sus grabaciones se realizaron bajo el sello Fuentes, lo que muestra cómo las apuestas de individuos particulares, ya sea por intuiciones mercantiles o por deseos o motivaciones personales, también resultan relevantes en la orientación de las producciones musicales como el fruto de procesos históricos. Como se aprecia en el caso de Pedro Laza y sus Pelayeros, Antonio Fuentes no se limitó a grabar o documentar estas formas musicales sino que intervino en ellas y participó de la conformación de esa sonoridad para ser plasmada en los discos de vinilo y difundidas por la radio, pero tuvieron cierto éxito comercial quizás debido a que justo en esos años comenzaba a ampliarse el mercado fonográfico y radial hacia las zonas rurales del país y la población citadina de origen campesino era cada vez mayor en las grandes ciudades (esto se ampliará en el capítulo 4). Sin embargo, estas orquestas comenzaron a decaer en popularidad a mediados de los sesentas, dentro del movimiento de declive progresivo que comenzaron a tener la mayoría de las grandes agrupaciones en favor de los conjuntos musicales más pequeños.

*Los Acordeoneros (Aníbal Velásquez, Calixto Ochoa, Lisandro Meza y Alfredo Gutiérrez):*

A diferencia de los músicos directores de orquesta mencionados en el apartado anterior, los acordeoneros sabaneros que tomaron auge en los años sesenta eran todos nacidos en época posterior (entre 1934 y 1940) y mantienen su vigencia incluso hasta el día de hoy. Todos ellos eran músicos de origen rural y carecían totalmente de formación académica musical (y de cualquier otra índole). Su impacto en el medio fonográfico es muestra de un paso importante en la aceptación masiva de músicos empíricos de origen rural dentro de la industria fonográfica local, aunque con la salvedad de que el acordeón, quizás por ser de origen europeo, resultó más fácilmente incluido dentro de la industria de la música que otros instrumentos como las gaitas, flauta de millos, los tambores tradicionales y las voces de las cantadoras.

*Aníbal Velásquez* nació en Barranquilla en 1936, ciudad en la cual aún vive y continúa vigente musicalmente. Es uno de los primeros acordeoneros en haberse destacado por su virtuosismo y versatilidad. En 1957 realizó para Discos Eva las primeras grabaciones con grupo propio, Aníbal



Velásquez y su Conjunto conformado por acordeón, caja, conga, cencerro, guacharaca y bajo. Rápidamente se hizo reconocido por su particular estilo tanto en la interpretación como en sus composiciones. Creó un género que llamó “guaracha” que, aunque es influenciado por la guaracha cubana, se trata de una forma de interpretación propia (R. D. Álvarez 2012, Pérez Villarreal 2012). Entre sus guarachas más famosas están “Guaracha en España”<sup>125</sup>, “El Turco perro” y “Alicia la flaca”. A finales de los cincuenta y primeros años de los sesenta, Aníbal Velásquez era uno de los músicos colombianos con mayor éxito comercial, sus guarachas estaban en un punto alto de popularidad. Sin embargo, en 1963 se fue a vivir a Venezuela por un lapso de 18 años, país en el cual también contaba con una gran acogida, y por ello perdió impacto en Colombia en la segunda mitad de los sesenta y toda la década del setenta.<sup>126</sup>

*Calixto Ochoa* nació en Valencia de Jesús (Cesar) en 1934 y murió en Sincelejo (Sucre) en 2015. Fue un destacado acordeonero, cantante y compositor. En 1952, a los 18 años, salió de su pueblo a andar por las sabanas de Córdoba y Sucre interpretando su acordeón. En 1957 se trasladó a vivir a Sincelejo, lugar donde permaneció el resto de su vida y donde afianzó el contacto con los músicos sabaneros y su estilo (Hamburger 2007).

En 1956 realizó sus primeras grabaciones con discos Eco y discos Curro en Cartagena, en ambas acompañando al cantante César Castro (Montes Mathieu 2012). Su primera grabación como solista fue el paseo “El lirio rojo” aproximadamente en 1957<sup>127</sup>, y a partir de ahí comenzó una exitosa carrera musical. Calixto conoció a Alfredo Gutiérrez, y fue él quien lo llevó a Discos Fuentes como una promesa del acordeón en el país. Junto con Alfredo y Antonio Fuentes crearon en 1962 Los Corraleros de Majagual. Calixto permaneció con Los Corraleros hasta 1971, durante la época de mayor éxito y reconocimiento nacional e internacional de la agrupación. Posteriormente continuó su producción en diversas casas disqueras, tanto con sus propias agrupaciones como compositor para otros artistas. Dentro de sus canciones más conocidas están “Los sabanales”, “La medallita”, “La ombligona”, “Chan con chan”, “El calabacito” y “Pirulino”.

---

<sup>125</sup> Esta canción es una readaptación de “Mambo en España”, composición de la Orquesta Riverside de Cuba. (Pérez Villarreal 2012, 139-40).

<sup>126</sup> En esta página se puede apreciar un interesante documental sobre Aníbal Velásquez, realizado por el canal Señal Colombia: <https://www.youtube.com/watch?v=F4o7sD0vpow>

<sup>127</sup> Sobre la fecha de esta grabación hay discrepancias entre distintos investigadores. Roberto Montes la registra en 1956 (2012), Alfonso Hamburger en 1957 (2007), y Fausto Pérez Villarreal en 1958 (2001).

Lisandro Meza nació en el corregimiento de El Piñal, (hoy Los Palmitos, Sucre) en 1939 y vive en Barranquilla, donde aún se mantiene vigente musicalmente. Es también un destacado acordeonero, cantante y compositor sabanero. En 1955 grabó su primera canción, el paseo “Aroma de las flores” con Discos Curro (Montes Mathieu 2012). En 1959 se vinculó a Discos Fuentes y grabó su primer LP titulado Fiesta Sabanera, en el que incluyó uno de sus primeros éxitos, “Acordeón pitador”. Pero su mayor fama llegaría en 1965, año en el que ingresó al conjunto Los Corraleros de Majagual tras el retiro de Alfredo Gutiérrez. Posteriormente, conformó la agrupación Lisandro Meza y los Hijos de la Niña Luz, así como Lisandro Meza y su Conjunto, con los que ha grabado numerosos éxitos entre los que se destacan “La miseria humana”, “El guayabo de la ye”, “Las tapas” y “Baracunátana”.

En buena medida, a comienzos del siglo XX la música de acordeón (tanto la que hoy conocemos como vallenato como los otros géneros y estilos que con él se hace música en el Caribe colombiano) no tenía una larga trayectoria interpretativa, no estaba sedimentada ni canonizada, por lo cual era en gran medida una música en construcción. Es decir, no existía una tradición consolidada sobre qué era y cómo se interpretaba la música en el acordeón.<sup>128</sup> Quizás por esto, en el acordeón se tocaban muchas músicas, y se inventaban y creaban posibilidades nuevas permanentemente. Esto lo vemos, por ejemplo, en que Andrés Landero (oriundo de San Jacinto, Bolívar) tomó el acordeón para popularizar una manera de interpretar cumbias con este instrumento, Aníbal Velásquez se “inventó” las guarachas sabaneras, y a Alfredo Gutiérrez le gustaba tocar joropos con él. Para los acordeoneros de la época, no había muchas restricciones sobre lo que se podía hacer en el instrumento ni sobre el conjunto con el que se podía acompañar. Los acordeoneros de la época eran músicos eclécticos, dispuestos a interpretar muchos repertorios disímiles y, si contaban con un entorno que los incentivara a crear, podían ser prolíficos compositores e intérpretes. Este es el caso de los acordeoneros antes mencionados quienes, una vez insertos en las lógicas de la industria discográfica desde finales de los cincuenta, resultaron muy funcionales para las formas de producción musical masiva, caracterizadas por la avidez de nuevos repertorios y de nuevas sonoridades, tanto para satisfacer nuevos y variados públicos, como para ser competitivos en el mercado.

---

<sup>128</sup> Recordemos que el proceso de canonización del “vallenato” comenzó con fuerza apenas hacia 1968 con la creación del Festival de la Leyenda Vallenata, en Valledupar.

Pero sin duda fue Alfredo Gutiérrez el más innovador de todos y el que mejor aprovechó los nuevos contextos de producción musical masiva para las músicas de acordeón.<sup>129</sup>

Alfredo nació en el corregimiento de Paloquemao (Sucre) en 1940, y hoy en día vive en Barranquilla y se mantiene activo musicalmente. Desde muy niño aprendió a interpretar el acordeón bajo la batuta de su padre, quien fue la primera persona que lo animó en el oficio de la música. En 1958, se fue a vivir a Sincelejo, donde conoció a Calixto Ochoa, quien lo apadrinó musicalmente. Con él perfeccionó el dominio del acordeón, aprendió algunos rudimentos de la reparación de acordeones, y a través suyo entró en contacto con Antonio Fuentes para vincularse a la disquera. En 1959 viajó a Bogotá y Medellín, ciudades en las que realizó sus primeras grabaciones. Dentro de estas está “Mambo loco”, una grabación en la cual se puede apreciar su virtuosísimo en el instrumento desde sus primeros años. Sin embargo, estos primeros intentos en la industria discográfica no tuvieron éxito.

En 1962 la carrera musical de Alfredo comenzó a despegar con el primer sencillo grabado en Discos Fuentes, que tenía en el Lado A la canción “Majagual”, la cual figuró como de Alfredo Gutiérrez y su Conjunto, y en el lado B estaba “La ombligona”, de Calixto Ochoa y su Conjunto. Al poco tiempo grabó otras dos obras propias tituladas “El jilguerito” y “La paloma guarumera”. En ese año salieron varios sencillos de Alfredo Gutiérrez y su Conjunto, Calixto Ochoa y su Conjunto, y César Castro y su Conjunto, pero el acordeonero de todas las grabaciones era Alfredo. A partir de entonces se convirtió en uno de los acordeoneros más cotizados. Antonio Fuentes pensó en formar un gran conjunto reuniendo varios de los mejores músicos y cantantes sabaneros que tenía en el momento, y fue así como creó Los Corraleros de Majagual en el 1962 con su primer LP Alegre Majagual. Si bien con Los Corraleros Alfredo posicionó varios éxitos, sin duda la canción más exitosa fue una composición del panameño Dorindo Cárdenas titulada “Festival en Guararé”.

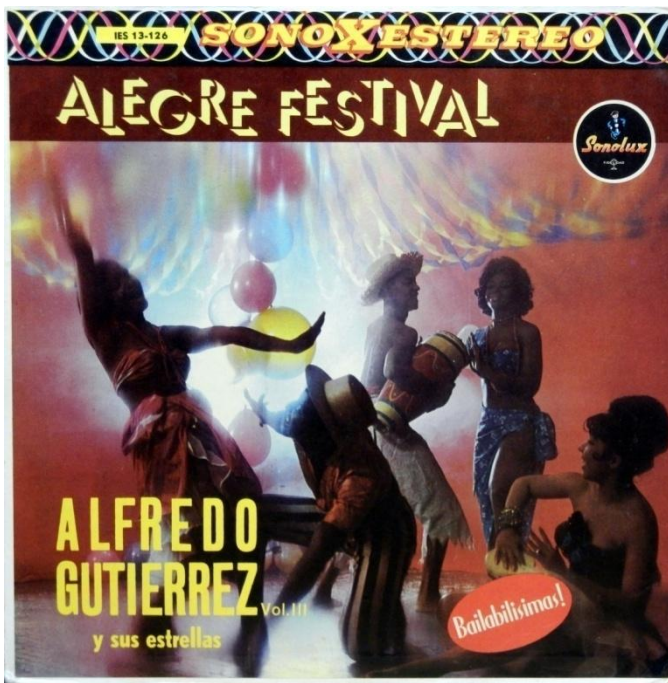
Alfredo estuvo con Corraleros de 1962 a 1965, cuando tras un desacuerdo contractual con Antonio Fuentes, decidió terminar su contrato y se pasó para la disquera Sonolux. Con él se fueron varios de los músicos, entre ellos el cantante Lucho Argañ y el percusionista Rafael Benítez, y crearon la agrupación Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas continuando el estilo Corralero. El éxito más

---

<sup>129</sup> La información sobre Alfredo Gutiérrez la tomo principalmente de la biografía realizada por Fausto Pérez Villarreal (2001). También hay un documental interesante elaborado por Consuelo Cepeda para la serie Maestros (Cepeda 1996).

importante de esta época es “La Banda Borracha”<sup>130</sup>. El primer LP que grabaron se llamó *Alegre festival*, en clara alusión al primer LP de Los Corraleros (*Alegre majagual*).

Imagen 3: Carátula Alegre Festival (tomada de la web).



En Sonolux grabó no solamente con Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas sino también con el conjunto Los del Cesar, con quienes interpretaba un repertorio más cercano al estilo vallenato (aunque eran básicamente los mismos músicos, en este conjunto no utilizaban el trombón, los timbales, el saxofón ni el bombardino), además de algunos boleros y rancheras. En esos años alcanzó a grabar un total de 15 LPs con la disquera.

En 1968, cambió nuevamente de casa disquera, se fue para Discos Zeida, posteriormente conocida como Codiscos, y nuevamente casi todos los integrantes de su agrupación lo acompañaron en el tránsito. Allí grabaron para el subsello Costeño que el gerente de la disquera, Álvaro Arango, creó para ingresar con éxito al mercado de la región Caribe colombiana.

---

<sup>130</sup> Una de las pocas veces que la música de Alfredo ha pasado al cine es precisamente con la canción “La banda borracha”, la cual la interpretan Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas en la comedia mexicana titulada “El Agente 00 Sexy” (1968). En la misma película actuó el humorista antioqueño conocido como “Montecristo”. La canción se puede escuchar en este link, a partir del minuto 46: <http://www.youtube.com/watch?v=oKMnzWv4bz4>

Nuevamente conformó una agrupación similar a Corraleros que denominó Los Caporales del Magdalena, en clara muestra de intención de competencia con Los Corraleros de Majagual. En el argot de las haciendas sabaneras, los caporales son los que mandan, son los capataces. Los corraleros, en cambio, ordeñan las vacas y están bajo las órdenes de los caporales. Así, Los Caporales del Magdalena se ubicaban jerárquicamente en una posición superior a Los Corraleros de Majagual (Hamburger 2007). Hablar de *corraleros* y de *caporales* en el contexto citadino refleja una intención por ofrecer productos musicales con una clara alusión al mundo campesino y rural, algo que se desmarcaba de las apuestas cosmopolitas de las orquestas de baile de las décadas anteriores. De alguna manera, esto lo que muestra es que las matrices musicales tradicionales que con cierta timidez y un alto grado de intermediación comenzaron a ser masificadas por las orquestas tipo big-band de las décadas anteriores, poco a poco se aceptaron como productos que podían ingresar a los medios masivos con un menor grado de intervención y con una asociación más explícita con el mundo rural. Pero para ello, el formato debía seguir privilegiando instrumentos como el acordeón y los vientos, y la música debía ser cantada, preferiblemente por hombres.

El primer éxito que posicionaron fue “Fiesta en corraleja”, composición de Rubén Darío Salcedo, quien se convirtió en uno de los compositores de cabecera de Alfredo.<sup>131</sup> El primer LP, lanzado en 1968, se tituló *Presentando a Alfredo Gutiérrez y Los Caporales del Magdalena*.

Imagen 4: Los Caporales del Magdalena. Tomado de *El Colombiano*, 22 de diciembre de 1968 (p. 23).



---

<sup>131</sup> Dentro de la poca información que hay sobre este compositor está el documental realizado por Consuelo Cepeda para la serie Maestros (Cepeda, Rubén Darío Salcedo 1996).

Con Zeida-Codiscos, Alfredo estuvo seis años, hasta 1974, año en el que retornó a Discos Fuentes, compañía con la cual realizó numerosas grabaciones con diferentes conjuntos y diferentes repertorios, y retomó la dirección musical de Los Corraleros. En esta segunda etapa con Los Corraleros permaneció hasta 1978, época en la que grabaron varios discos de larga duración. Sin embargo, los grandes éxitos de Los Corraleros que se reconocen hoy son principalmente las grabaciones realizadas entre los años 1962 y 1968, aproximadamente. Este segundo aire de Alfredo con Los Corraleros fue importante para dejar una recordación por sus actuaciones en vivo (las cuales casi no realizó en su primera etapa), y no tanto por sus producciones discográficas.

#### *Corraleros de Majagual:*

En 1962<sup>132</sup>, el acordeonero barranquillero Aníbal Velásquez, “el rey de la guaracha”, dominaba el mercado de la música tropicalailable en Colombia. Antonio Fuentes, como hombre de negocios con gran visión comercial, buscaba la manera de hacerle competencia con algunos músicos de corte similar. Como ya mencioné, en ese momento, lanzó al mercado varios discos de 78 y 45 rpm bajo los nombres de César Castro y su Conjunto, Calixto Ochoa y su Conjunto, y Alfredo Gutiérrez y su Conjunto. Allí se publicaron canciones como “La ombligona”, “Se salió el toro” y “Majagual”, entre otras. Los arreglos eran semejantes y los músicos participantes eran básicamente los mismos, el intérprete del acordeón era siempre Alfredo Gutiérrez, pero cambiaban los cantantes y, con ellos, el crédito bajo el que salía cada grabación. A Antonio Fuentes se le ocurrió entonces editarestas y otras canciones un formato LP, pero no bajo el nombre de cada conjunto, sino bajo un nombre colectivo al que bautizó Los Corraleros de Majagual. De manera semejante a la Sonora Matancera, agrupación de moda en la época, la cual contaba con diversos cantantes pero mantenía un estilo y un nombre, Toño Fuentes pensó en crear el nombre de una agrupación que pudiera reunir a varios de sus músicos estrella, y alternarlos según conviniera para cada canción y

---

<sup>132</sup> Diferentes fuentes presentan divergencia en el año de creación de Los Corraleros de Majagual, dividiéndose las opiniones entre los años 1961 y 1962. Como señala Roberto Montes “Los documentos de Discos Fuentes señalan el año de 1962, aunque algunos investigadores y músicos dicen que fue 1961.” (201252). Entre los que mencionan 1961 están Fausto Pérez Villarreal (2001, 2013) y Alfonso Hamburguer (2007), y entre los que argumentan que fue en 1962 están John Carlos Pedrozo (2006) y Ofelia Peláez y Luis Felipe Jaramillo (1996). Sin embargo, un aviso publicitario de Discos Fuentes publicado en el periódico *El Colombiano* el 14 de diciembre de 1962 (p. 16), donde aparece el disco Alegre Majagual (primer disco de Los Corraleros de Majagual), constituye una buena fuente para considerar a 1962 como el año de surgimiento de la agrupación. Igualmente, Los Corraleros aparecen por primera vez en la compilación *14 Cañonazos Bailables* en el volumen 2, de 1962, lo cual corroboraría este año como el de su inicio.

cada momento (Pérez Villarreal 2001).<sup>133</sup> La innovación de Los Corraleros, la cual le dio un sello distintivo, fue incluir en un mismo conjunto el acordeón, la caja y la guacharaca típicos de la música de acordeón, con los bombardinos, trombones y saxofones, más cercanos a la tradición de bandas de pelayeras, más el bajo y algunos otros instrumentos de percusión como la conga y el cencerro. De esta manera, lo que comenzó a denominarse como *sonido corralero* consistía en una particular fusión de la música de acordeón con la de bandas pelayeras, con una aproximación ecléctica y un espíritu de permanente creación (de esto hablaré en detalle en una sección posterior). Se trató de una fusión entre diferentes músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano con el fin de ser producidas en los estudios de grabación para ser ofertadas en los circuitos de distribución masiva. Vale la pena reflexionar acerca del concepto de fusión en este caso (que podría ser también hibridación), ya que en el uso más reciente del término ha sido utilizado para referirse, al menos en el contexto local, a la utilización de unas músicas locales en conjunto con las músicas hegemónicas anglosajonas, de tal manera que se le suele llamar “fusión” a los proyectos que vinculan, por ejemplo, jugas del Pacífico con jazz, carranga con rock o vallenatos con pop. Pero en este caso, encontramos una fusión entre dos tradiciones musicales regionales: los conjuntos de acordeón y los de vientos del Caribe colombiano. Era un contexto en el que la colonización cultural norteamericana, al menos en América Latina, no era tan fuerte como en décadas posteriores, y por lo tanto no resultaba tan improbable la mezcla entre músicas locales, o entre un género musical colombiano con uno latinoamericano. Si bien la tradición de big-band conlleva una importante carga valorativa surgida en las big-band norteamericanas, estaba dentro del rango de posibilidades epistémicas mezclar la música de acordeón con el bolero (como en el pasebol, por ejemplo), las cumbias con las guarachas (como lo hacía Aníbal Velásquez) o los joropos con la música de acordeón (como en “La paloma guarumera” de Alfredo Gutiérrez).

Esta fusión lograda en Los Corraleros, aunque uniera músicas populares-tradicionales, era una nueva apuesta sin tradición, por lo cual los músicos no podían juntarse a interpretar repertorio estándar sino que, por el contrario, su producción musical era en su totalidad original (o en los casos en los que grabaron versiones requerían de arreglos especiales para el formato). Esta

---

<sup>133</sup> Al respecto, cuenta Francisco “Chico” Cervantes, quien fuera uno de los músicos de la agrupación por muchos años: “Don Antonio Fuentes dijo un día: ‘oiga mijito, ustedes por qué no se unen y hacen un nombre en bloque. Y miren lo que ha pasado con la Sonora Matancera. La Sonora Matancera son ocho cantantes oficiales mínimo. Entonces, qué sucede, la Sonora Matancera ha recorrido el mundo. Ahora, ustedes que están ahí: su conjunto, y su conjunto, y su conjunto... si lo hacen en bloque vea que se van a tapar de plata.’ Esa era la frase que él tenía muy especial, para animarlo a uno.” (2013:43).

innovación solo era posible hacerla en contextos de producción masiva en los cuales los músicos son contratados específicamente para ello y la difusión y distribución del material grabado está garantizada (aunque no así su aceptación o no por parte de los públicos, aspecto que es imposible de determinar con certeza). Es esta una de las formas en que la industria discográfica, desde sus lógicas de producción y distribución masiva, reapropiaban material de las músicas populares-tradicionales para crear nuevos productos particulares con fines de ser competitivos en el mercado fonográfico.

En un comienzo, Los Corraleros funcionó como una especie de “Fuentes All Stars” de la música sabanera. Aunque no todos los músicos provenían de la región Caribe colombiana (había allí unos cuantos paisas que apoyaban la agrupación), allí participaban muchos de los mejores músicos sabaneros firmados bajo el sello Fuentes, y eran ellos la cara visible del grupo, pero solo se reunían para grabar y era muy rara la ocasión en la cual se presentaban todos juntos en vivo. Para los empresarios era costoso reunir la nómina completa, por lo cual cada cantante se presentaba con su propia agrupación.<sup>134</sup> De esta manera, Los Corraleros funcionó en un principio como conjunto dedicado a grabaciones, mientras cada músico mantenía su actividad profesional con diversas agrupaciones (Wade 2002, Peláez y Jaramillo 1996).

El nombre escogido para la agrupación no es casualidad. En el argot campesino del Caribe colombiano, se les dice “corraleros” o “corralejeros” a las personas que cuidan los corrales de ganado, y especialmente a quienes ordeñan las vacas (Hamburger 2007). Las sabanas de Córdoba y Sucre son zonas importantes en producción ganadera, y en la cotidianidad se vive una fuerte relación de convivencia, cuidado y manutención del ganado. También en esta región han sido importantes históricamente las llamadas corralejas, como se les denomina a un tipo de festividades en las cuales se demarca un gran espacio al aire libre, se sueltan algunos toros, y las personas salen a desafiar a los animales y a la muerte, como veremos más adelante. El término Majagual se refiere a un barrio de la ciudad de Sincelejo, capital del departamento de Sucre, en el que vivían a comienzos de los sesenta Calixto Ochoa, César Castro y Alfredo Gutiérrez, los tres pilares sobre los cuales se conformó la agrupación. De esta manera, Los Corraleros de Majagual hacía una clara alusión a un sonido campesino y sabanero, asociado a vacas, corralejas y Sincelejo, ciudad epicentro de los músicos sabaneros.

---

<sup>134</sup> En conversación personal con el investigador Alfonso Hamburger, él insiste en que no conoce discos sencillos en los cuales saliera el nombre de Los Corraleros de Majagual. Lo mismo afirma el coleccionista antioqueño Carlos Javier Pérez (conversación personal).



El primer álbum de la agrupación se tituló *Alegre Majagual*, con el número de serie LP 0079-B del sello Fuentes (Hamburger 2007). De las doce canciones que conforman el LP, nueve habían salido previamente publicadas en sencillos de 78 rpm. En los primeros cuatro meses de conformación de la agrupación, habían sacado al mercado 3 discos de larga duración con 36 temas en total. Era una producción prolífica de fandangos, gaitas, porros, guarachas, paseaítos, jalaítos, boleros, merengues y cumbias, entre otros géneros (Hamburger 2007).<sup>135</sup>

Como mencioné, en 1965 ocurrió un cambio importante en Corraleros: Alfredo Gutiérrez, su director y acordeonero principal, se retiró de la agrupación por diferencias con Antonio Fuentes. Hasta el momento, habían grabado 11 LPs, logrando éxitos con canciones como “Festival en Guararé”, “La adivinanza”, “Tingo al tango”, entre otras. En esos años, además de Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa, César Castro y Eliseo Herrera, hicieron parte de la agrupación músicos como los bombardinistas Rosendo Martínez y Manuel Cervantes, los saxofonistas Julián Díaz y Michi Sarmiento, los congueros Edilberto Benítez, Neil Benítez y Enrique “Kike” Bonfante, los trombonistas Tomás Benítez, Tobías Garcés y José “Chelo” Cáceres Land, Chico Cervantes y Leonel Benítez en el cencerro, y el cajero Carmelo Barraza. La guacharaca se la alternaron César Castro, Virgilio Barrera, Danuil Montes y Calixto Ochoa, y el bajo, interpretado en un guitarrón mexicano, le correspondía al antioqueño John Mario Londoño (Pérez Villarreal 2001).

En las entrevistas realizadas por el autor a los músicos Manuel “Mañe” Rodríguez, Julio Erazo y Lisandro Meza, coincidieron en señalar que en estos años Los Corraleros vendían principalmente en la región Caribe colombiana y no tanto en el resto del país, pues Los Corraleros “eran para la costa”. En cambio, en entrevistas a personas que trabajaron en las casas disqueras y en la radio, como Humberto Moreno y Hernán Darío Usquiano, se afirma que desde el principio tuvieron éxito a nivel nacional. Se puede encontrar un argumento a favor de esta última percepción en la columna “Balance artístico-radial de 1964”, publicada en *El Colombiano* el 5 de enero de 1965 (p. 15), en la que señala: “Los Golden Boys y Los Corraleros de Majagual, conjuntos del año”.

[Imagen 5: “Balance artístico-radial de 1964”, \*El Colombiano\*, el 5 de enero de 1965 \(p. 15\).](#)

---

<sup>135</sup> Los recuentos más detallados de la historia de Los Corraleros de Majagual se encuentran en los libros de Fausto Pérez Villarreal (2001) y Alfonso Hamburger (2007).



Al retirarse Alfredo Gutiérrez, con él se fueron también varios otros músicos, entre ellos Carmelo Barraza, Lucho Argáin, Danuil Montes y los hermanos Benítez (Rafael, Neil, Tomás y Edilberto). Juntos, firmaron contrato con Sonolux y empezaron a grabar, con un estilo similar, bajo el nombre de Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas. Por su parte, Los Corraleros debieron reestructurarse y comenzar una nueva etapa. Fue entonces cuando, en 1965, Antonio Fuentes llamó al compositor, cantante y acordeonero sabanero Lisandro Meza para que asumiera el lugar de Alfredo y tomara el liderazgo de la agrupación. La primera canción que arregló Lisandro para Corraleros fue “Suéltala pa’ que se defienda”, la cual estaba de moda en interpretación del conjunto venezolano Los Megatonos de Lucho. De allí en adelante, Lisandro realizó unas modificaciones a la conformación y el sonido de la agrupación: quitó la caja, incluyó timbales, cambió el bajo de guitarrón por un bajo eléctrico y modificó algunos patrones de percusión. La intención de Lisandro era dejar un poco a un lado la imagen de conjunto campesino y convertirlo más en orquesta de baile de una manera semejante a como lo estaban haciendo conjuntos venezolanos de la época. El mismo Lisandro dice: “Yo le cambié el estilo a Los Corraleros, pasando de las jocosidades y los trabalenguas famosísimos a una propuesta más rumbera”, (citado en (Hamburger 2007, 129). El cambio no fue solo en el sonido sino también en la imagen del grupo, puesto que en la época de Alfredo el grupo se mostraba como un conjunto campesino, en el que los músicos aparecían en las carátulas con abarcas, sombrero vueltiao, camisa y pantalón claro, y la pañoleta roja típica (popularmente conocida como rabo’egallo). Con Lisandro, esta imagen se cambió por la de músicos vestidos de forma elegante, uniformados, con trajes brillantes y corbatines. Al indagar sobre la imagen campesina de la primera etapa de Corraleros, Lisandro dice:

Lisandro: Así eran Los Corraleros cuando comenzaron.

Juan Sebastián: Y después veo otras fotos.

L: Después ya les puse esmoquin.

J: ¿Cuándo fue eso?

L: En el 66.

J: Cuando usted entra. ¿De una va el esmoquin?

L: De una va el esmoquin.

J: O sea que si uno ve una foto de Corraleros con esmoquin es después del 66.

L: Sí.

J: Y si los veo con abarcas es antes.

L: Es antes. Eran corronchos.<sup>136</sup>

J: Usted descorronchizó a Los Corraleros de Majagual.

L: Sí, los descorronchicé. (Risas).

J: ¿Y eso es un mérito?

L: Qué te digo. Mirando desde el punto de vista comercial sí, nos dio mucho dividendo, con los contratos internacionales. Ya, uno presentarse en el Madison Square Garden de Nueva York tiene uno que ir bien, no con un sombrero ahí de vaca. Y con un frío que hacía. (Meza, Entrevista a Lisandro Meza 2015)

En este comentario se perciben las jerarquizaciones presentes en el momento en la industria musical, en las que una imagen más campesina funcionaba para el mercado local, mientras que si se anhelaba trascender las fronteras los músicos veían como un imperativo una imagen más cosmopolita. Esta diferenciación también conlleva una distinción de clase entre los estratos populares y las élites.

Para implementar este nuevo estilo en Corraleros, Lisandro convocó músicos nuevos. Fue entonces que ingresaron Rafico Restrepo en el güiro y coros, los clarinetistas y saxofonistas Abraham Núñez y Arturo “Cachaco” Arango, el joven timbalero Julio Ernesto Estrada (más conocido como “Fruko”),<sup>137</sup> y los cantantes y compositores Tony Zúñiga y Julio Erazo<sup>138</sup>. El primer

---

<sup>136</sup> El término “corroncho” es una palabra coloquial que se usa de forma despectiva para referirse a las personas de la región Caribe colombiana como incultas y vulgares.

<sup>137</sup> Rafico Restrepo, el “cachaco” Arango, Fruko y John Mario Londoño fueron la cuota paisa en la conformación de Corraleros de esta etapa.

LP que grabaron tuvo el título *Nuevo ritmo*, y contiene éxitos como “Mata e caña”, “El machorrito”, “Yo conozco a Claudia” y “La chichera”. A partir de allí, y hasta 1970 aproximadamente, es el momento de mayor auge y éxito en ventas de la agrupación. Se conforman para tocar en vivo de forma permanente, y es así como hicieron giras por casi toda Latinoamérica, a lo largo de Colombia, y se presentaron con frecuencia incluso en Estados Unidos, donde llegaron a tocar en el Madison Square Garden alternando con la orquesta de Tito Puente.

Imagen 6: Carátulas de Corraleros de Majagual con Alfredo Gutiérrez y con Lisandro Meza (tomadas de la web)



Como vemos, al comienzo Los Corraleros fue un grupo que se identificaba con lo campesino, como su mismo nombre lo indica y como se podía apreciar en la instrumentación y la indumentaria de los músicos. Esto se explica porque el interés principal parecía ser el consumo al interior del país, y no las ventas fuera de él. De hecho, fue concebido como un producto eminentemente local, casi de carácter exclusivamente regional. Sin embargo, rápidamente el conjunto conquistó el mercado no solo regional y nacional, sino que incluso comenzó a posicionarse en el exterior, lo cual es tanto causa como consecuencia de algunos cambios en el formato instrumental, en los patrones rítmicos de acompañamiento y en la imagen visual: dejaron de mostrarse como campesinos para adquirir imagen de músicos de orquesta de baile, de forma semejante a agrupaciones destacadas de la época como La Billo's Caracas Boys y Los Melódicos. Sin embargo, por más que se pretendieran generar algunos cambios en lo musical y visual, el sonido corraleros sigue remitiendo a lo rural y al campo del Caribe colombiano, sus rostros, timbres de voz y estilos instrumentales siguen siendo

<sup>138</sup> John Carlos Pedrozo, el biógrafo de Julio Erazo, referencia en su libro las composiciones que el cantante guamalense grabó con Los Corraleros de Majagual (200644).

reconocidos como tradiciones musicales campesinas caribeñas, aunque estos campesinos ya vivan en la ciudad y se vistan de frac. Su apuesta estética viene a ser funcional para toda la nueva masa de campesinos que llegan a la gran ciudad industria (Medellín) como mano de obra de las grandes empresas puesto que de alguna manera escenifica esa situación del migrante que se enfrenta a los desafíos de la ciudad pero conservando prácticas culturales rurales.

Sin embargo, no era fácil mantener unido un grupo con tantas estrellas juntas. Por esto, poco a poco varios de los músicos comenzaron a crear sus propias agrupaciones, algunas de las cuales tenían estilo y sonido corralero para aprovechar así el prestigio de la agrupación. Surgieron entonces “Los dinámicos de ‘Nacho’”, de Nacho Paredes, Los Corraleros de Manuel Cervantes<sup>139</sup>, Chico Cervantes y su Conjunto, Lisandro Meza creó a Lisandro y Los Hijos de la Niña Luz, Julio Ernesto Estrada creó Fruko y sus Tesos y Afrosound, y César Castro grabó varios discos con el título “Ritmo Corralero”.

Comenzando la década del setenta, el sonido Corralero comenzó a decaer en importancia comercial, cediendo terreno frente al vallenato, a los conjuntos juveniles paisas y a las orquestas de baile venezolanas, las cuales empezaron a dominar el mercado. En estos años, varios músicos sabaneros emigraron hacia otros países a continuar sus carreras musicales. Es así como César Castro se radicó en Venezuela (donde ya se encontraba Aníbal Velásquez), Aniceto Molina y Lucho Argáin se fueron para México, y tanto Lisandro como Alfredo alternaron sus presentaciones principalmente entre México y Colombia.

### *Influencias de múltiples músicas*

Una vez presentados los músicos sabaneros más importantes para esta investigación, es momento de mostrar algunas características generales de su estilo personal y de sus perfiles, las cuales sirven para comprender el fenómeno en sus aspectos de producción y en sus implicaciones sociales. Lo primero que quiero resaltar es que, si bien muchos son de origen campesino, provenientes de corregimientos y veredas (como el caso de Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Calixto Ochoa, Andrés Landero, Julio Erazo, Danuil Montes, los hermanos Benítez, entre otros), o de pequeños municipios, e incluso en su infancia llegaron a labrar la tierra y a ordeñar vacas,

---

<sup>139</sup> Esta agrupación aparece referenciada en *El Colombiano*, 23 de noviembre de 1973 (p. 19).

estaban conectados musicalmente con los repertorios populares-masivos que circulaban por la radio y los fonógrafos del momento. Mencionemos algunos casos.

A sus 17 años, antes de realizar sus primeras grabaciones, en las fiestas novembrinas de La Heroica Eliseo Herrera se vestía de charro mexicano y salía por las calles a cantar rancheras. Incluso, con su esposa grabó cuatro discos de rancheras para Discos Fuentes. En su juventud era admirador de cantantes mexicanos como Pedro Infante, Lucha Reyes y Lorenzo Barcelata (Montes Mathieu 2013). Ignacio “Nacho” Paredes, cuando pequeño cantaba boleros y rancheras en Radio Sincelejo (Hamburger 2007)<sup>140</sup>. César Castro creció viendo las películas mexicanas y fue por esta afición que, tras salirse de Los Corraleros, se destacó en México grabando rancheras y corridos (Montes Mathieu 2012). Julio Erazo comenzó componiendo boleros y tangos antes de componer música tropical, tanto así que es autor del tango “Lejos de ti”, el tango más famoso compuesto por un músico colombiano (Pedrozo 2006). Rubén Darío Salcedo aprendió a cantar y tocar guitarra con los boleros, especialmente los de Leo Marini, Bienvenido Granda y Los Panchos (R. D. Salcedo 2016). Y ya habíamos comentado el gusto de Aníbal Velásquez por la música cubana, especialmente los danzones de la Orquesta de Antonio María Romeu, las guarachas y boleros de la Orquesta Riverside, y toda la música de la Sonora Matancera (Pérez Villarreal 2012).

De hecho, la primera intención de algunos de los músicos caribeños de la época al comenzar sus carreras musicales fue interpretar repertorios foráneos, antes que hacerlo con los repertorios locales, y fueron más las circunstancias del momento y las posibilidades de inserción en los circuitos masivos de producción musical los que los llevaron a dedicarse a las músicas tropicales locales. Este es el caso, por ejemplo, de José Barros, quien comenzó queriendo consolidarse como compositor de tangos y boleros y, por sugerencia de las casas disqueras locales, terminó componiendo en géneros como cumbias y porros, en los cuales con el tiempo se convirtió en una figura emblemática.<sup>141</sup> Otro ejemplo importante es el del cantante y compositor Noel Petro, más conocido como “El burro mocho”. Su carrera la comenzó con la grabación de dos canciones arregladas por Edmundo Arias para Discos Ondina, quien tenía listas las canciones y estaba buscando un cantante para grabarlas. En una entrevista, Edmundo recuerda que, en esa

---

<sup>140</sup> Nacho Paredes cuenta que comenzó como bolerista pero Hernán Restrepo Duque, un reconocido crítico musical y en alguna época director artístico de Sonolux, le dijo que no tenía cómo competir con los grandes boleristas, así que le pidió que se pusiera a cantar música de su tierra, música costeña. Dice que además de boleros, cantaba rancheras y tangos (Paredes 2014).

<sup>141</sup> Para conocer la trayectoria de José Barros, mirar los textos de Luz Marina Jaramillo (2010) y Alberto Salcedo (2015).

búsqueda, un amigo le comentó de un cantante costeño que conoció poco tiempo antes y que creía sería el indicado para grabarlas. Dice Edmundo:

Este es el hombre que yo necesito. Cuando voy a escuchar al tipo, el costeño, me sale cantando rancheras. Ay, Dios mío. [Yo le dije:]

-Compadre, ¿usted de dónde es?

-Yo soy de Cereté.

-¿Y usted no canta música tropical?

-No, yo canto es ranchera [lo dice con acento costeño].

-Qué hacemos. Váyase al hotel donde yo estoy viviendo (...) y ahí yo lo ensayo. Cuando ya lo tengo ensayado lo llevo donde Otoniel [Cardona, el propietario de Discos Ondina]. (E. Arias 1985, 26:00)

Este caso, en el cual un músico del Caribe colombiano quería cantar rancheras, tangos o boleros antes que dedicarse a las músicas de su región, fue bastante común en la época, y fue por la necesidad de posicionamiento en el medio que muchos de ellos terminaron dedicándose a la música tropicalailable. Al igual que como mencioné para las orquestas de música tropical colombiana de las décadas del cuarenta y cincuenta, desde el punto de vista de los directivos de las disqueras resultaba más lógico competir en el mercado creando contenidos propios y particulares, y no simplemente imitando los tangos, boleros y rancheras que ya se escuchaban y distribuían en buenas versiones por músicos y disqueras extranjeras. Por otra parte, los públicos comenzaron a recibir con beneplácito estos nuevos repertorios locales lo cual generó una constante demanda y por lo tanto una necesidad imperante de cubrirla con material inédito. Esto muestra que, si bien es posible considerar el sonido sabanero como regional y local, esta consideración no responde a un afán folclorista, a un intento por “rescatar” tradiciones olvidadas ni a una búsqueda de una supuesta autenticidad telúrica. Se trata más bien de unas músicas locales, con sabor regional, pero insertas dentro de dinámicas de mayor alcance, y enmarcadas dentro de las lógicas de la industria fonográfica y radial. En este sentido, el papel de los directores artísticos dentro de las casas disqueras fue relevante para promover la creación, grabación y difusión de estos contenidos con sello local, estableciendo un agenciamiento que, de haber quedado en manos de los músicos, probablemente no se hubiera dado con la fuerza que se dio en

esas épocas. Es decir, lo que hoy se entiende como caribeñidad o como música tropical en Colombia fue, hasta cierto punto, más producto de la necesidad de posicionamiento de las disqueras locales tanto dentro como fuera del país, que de las apuestas hechas por los mismos músicos.

### *Músicos profesionales*

La mayoría de músicos sabaneros de esta época tenían una dedicación exclusiva en el oficio. Eran músicos que habían comenzado en sus pueblos, tocando en fiestas, corralejas y en cuanto evento fuera posible. Esta experiencia les dio las facultades para desenvolverse en diferentes géneros, manejar repertorios amplios, tener habilidades en la composición, el acompañamiento y en el repentismo musical. La capacidad de improvisación y de creación espontánea estaba a la orden del día. Muchos de ellos, entre los que se pueden mencionar a Noel Petro, José Barros y Alfredo Gutiérrez, en sus inicios pasaron por serias dificultades económicas, llegando incluso a aguantar hambre durante largas épocas. Poco a poco fueron teniendo oportunidades en las empresas fonográficas y fueron empezando a obtener más ganancias con su oficio.<sup>142</sup>

En esa dinámica del oficio, de tocar con unos músicos en un lugar y con otros en otro, de alternar repertorios para complacer públicos, los músicos sabaneros no generaron una conciencia de formar agrupaciones estables y duraderas. Más bien, lo común era que, al contactarse con una empresa fonográfica, fuera la empresa la encargada de armar las agrupaciones, poner los nombres y programar los repertorios y estilos según los músicos con los que contaba. Esta situación ha sido común en muchas músicas cuando empiezan a atravesar procesos de masificación, como por ejemplo el jazz a comienzos del siglo XX y la música de gaitas en épocas más recientes, que en sus lógicas locales se presentan de manera informal y asociada a la cotidianidad, y al ingresar a la industria discográfica pasan por algunos procesos de formalización y profesionalización dentro de

---

<sup>142</sup> No todos los músicos lograron una adecuada subsistencia económica a largo plazo. Al respecto, Alberto Salcedo dice: "¡Ay, si la gente que festeja los clásicos populares supiera cuántas lágrimas les han costado a sus autores! Armando Zabaleta no podía pagar su tratamiento contra el Párkinson; Crescencio Salcedo sobrevivía a salto de matas vendiendo instrumentos por las calles de Medellín; Juancho Polo Valencia dormía sobre el piso en una zona de perdición conocida en Barranquilla como la Calle del Crimen, y Clímaco Sarmiento se ahorcó con el cordón de una máquina de coser cuando se sintió aplastado por las deudas. Oír nuestra música sin conocer estas historias es como curiosear desde lejos una rueda de fandango: solo se ven luces. Conocer el destino de los músicos, en cambio, es arrimarse al centro del baile, y entender que para que las velas nos iluminen a nosotros sus portadores deben inmolarse." (A. Salcedo 2015, 152-3).



los que están la constitución estable de conjuntos y la creación de nombres artísticos. Por esto, era usual que un mismo músico grabara diferentes repertorios para una misma empresa, y fueran publicados bajo nombres diferentes. Este es el caso ya mencionado de las orquestas La Sonora Cordobesa y Pedro Laza y sus Pelayeros, cuyos discos en ocasiones eran grabados y arreglados por las mismas personas. Pero explica también por qué un músico como Alfredo Gutiérrez grabó simultáneamente con Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas y con Los del Cesar, y también un disco de Violines Vallenatos y otro con Antonio Fuentes interpretando la guitarra hawaiana. También explica por qué Lisandro Meza grababa con Los Corraleros de Majagual, con Lisandro Meza y su conjunto, y con Lisandro Meza y su Combo Gigante.

La industria fonográfica requería producir discos con celeridad, y para ello utilizaba los mejores músicos que tuviera disponibles. Esto hizo que muchos músicos adquirieran gran versatilidad y se movieran tanto en formatos que requirieran la capacidad de lectura musical, como las bandas sinfónicas y las orquestas tipo jazz band, como en formatos donde se requiriera mayor capacidad de interacción e improvisación, como podría ser Los Corraleros de Majagual. Por ejemplo, en la época no era extraño encontrar músicos que tocaran en la Banda Sinfónica Departamental de Antioquia y a su vez en conjuntos de músicaailable. Músicos de esta banda que también participaron de conjuntos de música tropical fueron, por ejemplo, Tomás Burbano (quien dirigió su propia orquesta de baile y durante un tiempo fue director artístico de Discos Ondina), Miguel Ospino (trompetista de Lucho Bermúdez), Manuel Cervantes (trompetista de Los Corraleros de Majagual) y Jaime Uribe (clarinetista, saxofonista y director primero de Los Hispanos y luego de Los Graduados) (A. Álvarez 2012). En el mismo sentido, un mismo músico podía participar en la elegante y sofisticada Orquesta Sonolux bajo la dirección de maestros como Edmundo Arias y Juancho Vargas, y al tiempo en un conjunto tan alegre y dicharachero como Los Corraleros de Majagual, como fue el caso de “el cachaco” Arango y Manuel Cervantes.

Lo que esto evidencia es que se trataba, ante todo, de un oficio. Eran músicos profesionales, tanto por sus capacidades musicales, como porque vivían de hacer música, y lo hacían bajo las convenciones de un mercado representado tanto por las presentaciones en vivo como en la grabación de discos. Por esto, los músicos tocaban diversas músicas -tocaban lo que hubiera que tocar en el momento-, diferentes repertorios, componían, arreglaban, improvisaban si era el caso, intercambiaban miembros entre las diferentes agrupaciones, creaban conjuntos nuevos, experimentaban e innovaban permanentemente. La necesidad diaria de crear, de proveer nuevos

repertorios y cautivar nuevos públicos, ayudó a la formación de unos músicos versátiles y dispuestos a todo, músicos sin una agenda política de rescate folclorista ni de avance modernizante que guiara su desempeño dentro de la industria. En este paso de lo popular-tradicional a lo popular-masivo se da entonces un cambio entre quien hace música de forma ocasional en su pueblo, a quien lo hace de manera profesional como forma de sustento económico y estilo de vida. Esto implica que la producción masiva conlleva unas convenciones profesionalizantes que la producción tradicional no requiere.

### *Declive cubano, ascenso colombiano*

Como vimos al repasar las historias de los músicos y agrupaciones sabaneras de la década que aquí nos ocupa, Clímaco Sarmiento y su Orquesta, Rufo Garrido y su Orquesta, y La Sonora Cordobesa, realizaron sus primeras grabaciones el mismo año, 1959. Si bien no hay datos precisos, parece ser que Pedro Laza y sus Pelayeros comenzaron a grabar apenas unos años antes que ellos. Es probable que la importancia de ese año 1959 no se deba a una simple coincidencia. Recordemos que Cuba era uno de los epicentros de producción musical en Latinoamérica, y que junto con México y Argentina dominaban el mercado fonográfico. De estos tres países, Cuba era el líder en músicas caribeñas bailables con agrupaciones como La Sonora Matancera, La Orquesta Casino de la Playa, Benny Moré y su Orquesta, entre otras. Sin embargo, entre el 31 de diciembre de 1958 y el 1 de enero de 1959 tuvo lugar la Revolución Cubana, cuando se gestaron cambios importantes en la isla no sólo a nivel político y económico sino también relativo a lo cultural, y allí las dinámicas de creación, producción y difusión musical se vieron afectadas.<sup>143</sup>

En los años siguientes a la Revolución, y en gran medida tras un bloqueo económico, político y comercial impuesto por EEUU, Cuba dejó de ser un gran exportador de música, especialmente de músicas bailables. Las músicas asociadas con la Revolución correspondían más a repertorios de cantautores, grandes letristas que acompañados de su guitarra cantaba principalmente para públicos sentados y expectantes, no para públicos bailadores (Betancur 1993, Bassi 2001). Cuba dejó así, casi que de la noche a la mañana (literalmente), un enorme vacío en el mercado masivo latinoamericano de músicas bailables (Otero Garabís 2000). Es entonces en los sesenta y comienzos de los setenta que surge en EEUU la salsa, se posiciona entre EEUU y Brasil la Bossa

---

<sup>143</sup> Acerca de la influencia de la revolución en la vida musical cubana, ver el estudio de Robin Moore (2006).

Nova, músicas que en cierta medida llenaron en el mercado musical latinoamericano -y norteamericano- el vacío dejado por la repentina ausencia de músicas bailables cubanas.<sup>144</sup>

Las músicas bailables del Caribe colombiano también encontraron en este momento un espacio propicio para ganar protagonismo (Caballo 2015). Quizás esto en parte explique que haya sido precisamente en 1959 cuando comenzaron a grabar las orquestas de Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido y La Sonora Cordobesa, y que la década del sesenta haya sido una época de gran auge para la música tropical colombiana, un momento clave para la tropicalización sonora del país (Wade 2002). Así, mientras en los sesenta los cubanos estaban buscando músicas más “profundas”, músicas que sirvieran para adoctrinar y sensibilizar a las nuevas masas revolucionarias (Otero Garabís 2000), en Colombia se volvían éxitos mediáticos canciones que decían: “lo que pasa es que la banda está borracha”, “la gorra no se me cae” o “quiero acostarme contigo en la yerbita”. Todo indica que el miedo que generaba en las élites políticas e intelectuales del país la sola idea de la posibilidad de expansión del comunismo en el subcontinente, facilitó la expansión de una producción cultural masiva lo más “neutral” posible, con la menor cantidad de contenido político. En este contexto, los repertorios alegres y carnavalescos que ofrecía la mayoría de la músicaailable del Caribe colombiano resultaron ser bienvenidos, tanto por los estamentos gubernamentales y las élites que no vieron en ellos una amenaza real al orden establecido, como por las distintas capas sociales que encontraron allí una forma alegre de entretenimiento (de esto se hablará en detalle en el capítulo 4).

## De las corralejas a los clubes sociales de provincia

Por el tipo de repertorio que interpretaban, por los formatos instrumentales que utilizaban y por los espacios en los que circulaban podemos dividir en dos grupos a los músicos sabaneros de finales de los cincuenta y la década del sesenta, ya sean compositores, intérpretes y líderes de sus agrupaciones: vientistas y acordeoneros. Entre los primeros se encuentran Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, Simón Mendoza y Michi Sarmiento, quienes hacen parte de una importante tradición de instrumentistas de viento que venía representada por músicos como Lucho

---

<sup>144</sup> Si bien es cierto que a algunos músicos cubanos los tomó la Revolución en el exilio y continuaron con sus músicas fuera de la isla, estos no fueron suficientes para copar todo el espacio protagónico que tuvo la isla antes del 1 de enero de 1959.

Bermúdez, Pacho Galán y Antonio María Peñalosa. Entre los segundos están figuras como Calixto Ochoa, César Castro, Lisandro Meza, Aniceto Molina, Aníbal Velásquez y Alfredo Gutiérrez. A continuación indagaré acerca de los espacios y las ocasiones en los que se movían unos y otros.

### *Corralejas*

La mayoría de músicos de viento en el Caribe colombiano comenzaron su formación participando en las bandas de viento pelayeras. Prácticamente todo trompetista, clarinetista, bombardinista, trombonista o saxofonista tuvo sus inicios interpretando principalmente porros y fandangos en estas agrupaciones. Este fue el caso de músicos como Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, Simón Mendoza, Carlos Piña, Lucho Bermúdez, Rosendo Martínez, Manuel Cervantes y Abraham Núñez, entre otros. En estas bandas, la parte melódica la llevan los vientos, y son acompañados en la parte rítmica por el bombo, el redoblante y los platillos, cada uno interpretado por un músico diferente. Se trata de un formato callejero, que permite a los instrumentistas tocar mientras caminan o, en otras palabras, animar la fiesta y desplazarse a un mismo tiempo. En los pueblos, estas bandas hacen presencia en fiestas y celebraciones de distinto tipo, tanto públicas como privadas, y su capacidad de improvisación les permite interpretar música durante varias horas consecutivas, según lo requiera la ocasión.

Sin duda, uno de los espacios privilegiados para la presentación de estas bandas lo constituyen las corralejas. Este tipo de evento festivo alrededor de los toros es una tradición de mucho arraigo en el Caribe colombiano, pero principalmente en los pueblos de las sabanas de Córdoba y Sucre, zona ganadera por excelencia. En este evento se encuentran las distintas capas de la sociedad y la música acompañante es la proporcionada por las bandas de viento pelayeras, de tal manera que toros, porros, trompetas y clarinetes hacen una unidad. En las corralejas se habilitan palcos para las élites locales –gobernantes y personas adineradas–, y debajo se arman pequeñas tiendas o cantinas en las que las demás personas pueden sentarse a tomar cerveza, ver el espectáculo y escuchar música. Usualmente, en la parte de los palcos se contrata una o dos bandas pelayeras que ayudan a la generación del ambiente festivo requerido, y para las bandas contratadas este es un espacio importante para construir su prestigio y conseguir algún dinero.

Sin embargo, las corralejas no han sido un espacio importante solo para estas bandas. En las cantinas, debajo de los palcos, por tratarse de espacios más pequeños, es común encontrar

conjuntos de acordeón, caja y guacharaca (a veces también con guitarras y congas) interpretando otros repertorios (Nieves Oviedo 2008). Alfonso Hamburguer comenta al respecto:

Las corralejas, que se realizaban en todos los pueblos de las sabanas, eran el *modus vivendi* de los conjuntos de acordeón, que se ganaban los centavos en las garitas, tocándole a los ganaderos y a las prostitutas, hasta mucho después de que se manteara el último toro. Se alojaban debajo de los palcos y de allí para alguna parte, porque la plaza era llenada por las bandas de vientos. (Hamburger 2007, 254-5).

Estos espacios fueron importantes en los comienzos de muchos acordeoneros sabaneros como Aníbal Velásquez, Lisandro Meza, César Castro y Alfredo Gutiérrez (Montes Mathieu 2012).

Las corralejas no eran un lugar donde se presentaran exclusivamente músicas populares-tradicionales, sino más bien un espacio donde convergían las músicas locales con repertorios populares-masivos de múltiples procedencias. Las bandas de viento, los conjuntos de acordeón, y muchos otros músicos que se acercaban a la fiesta de toros con el fin de encontrar un lugar para tocar su música y hacer algún dinero, mezclaban músicas muy variadas, produciendo un entorno sonoro híbrido en el cual se podía escuchar tanto un porro y un paseo como una guaracha o un tango, un entorno en donde las influencias musicales provenían de múltiples lugares diferentes.<sup>145</sup> Jorge Nieves define así esta situación: “Las corralejas son espacios de encuentros múltiples, donde lo ancestral y lo moderno coexisten, se entremezclan, y producen en la música yuxtaposiciones variadas” (2008:140). Es decir, son espacios donde se pueden masificar músicas de origen y producción local, así como se pueden reapropiar y resignificar músicas de difusión masiva, de tal manera que se hace evidente que el carácter popular-tradicional y popular-masivo no es intrínseco al sonido musical sino más bien corresponde a circunstancias específicas de producción y circulación.

### *Las casetas*

---

<sup>145</sup> Un ejemplo de estas interacciones múltiples lo comenta Jorge Nieves quien recuerda “haber escuchado en los sesenta a bandas prestigiosas como La Bajera o La Ribana de San Pelayo tocando canciones de Los Graduados (conjunto de moda del llamado “sonido paisa”), para dar un ejemplo.” (Nieves Oviedo 2008, 140-1)

Otro de los espacios importantes para la presentación de músicas, tanto populares-tradicionales como populares-masivas, eran las casetas. El término caseta se refiere a una tarima temporal creada para la presentación de músicos en vivo, con sistema de amplificación, para la diversión de un público numeroso. En épocas de corralejas, en los sitios cercanos a la plaza se ubicaban varias casetas en las cuales se presentaban bandas pelayeras, conjuntos de acordeón y diferentes orquestas y conjuntos de moda (Nieves Oviedo 2008).

Desde finales de los cincuenta y en la década del sesenta, en las principales fiestas de las grandes ciudades del país, como la Feria de las Flores (en Medellín), la Feria de Manizales o el Carnaval de Barranquilla, comenzó a popularizarse el uso de unas casetas grandes e itinerantes. Se trataba de enormes estructuras de madera con tejas de plástico que se armaban en sitios abiertos, se cerraban, y podían albergar hasta unas 3.000 personas (Moreno 2015). Estas casetas eran propiedad de empresarios particulares e iban viajando por el país siguiendo el calendario de las festividades. La caseta más reconocida a nivel nacional fue la caseta Matecaña, la cual podía ubicarse en un lugar durante una o dos semanas, y programar allí cada noche entre 5 y 6 agrupaciones diferentes, cobrando la entrada a los asistentes.

Los músicos de mayor éxito mediático empezaron a itinerar con las casetas. Así, una caseta podía presentarse un fin de semana en una ciudad y otro fin de semana en otra, y tener dentro de su programación a las mismas agrupaciones. De cierta manera, esto se puede considerar como una forma en que los grupos hacían sus primeras “giras nacionales”, al presentarse en una misma caseta en varias ciudades diferentes. Pero no todas las agrupaciones tenían la misma disponibilidad de movilidad requerida para ello. Es por esto que las grandes orquestas, que funcionaban de planta en los hoteles, clubes sociales y en las emisoras, resultaban muy difíciles de programar en las casetas, por lo cual orquestas como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias, La Sonora Cordobesa, Clímaco Sarmiento y Rufo Garrido no solían presentarse en estos espacios; en su lugar, empezaron a tener auge formatos más pequeños. Esto fue una ventaja para los conjuntos de acordeón, e incluso para agrupaciones como Los Corraleros de Majagual, cuyas nóminas eran notablemente más reducidas que las de las orquestas tipo jazz band (Moreno 2015), y fue también un espacio ideal para los grupos juveniles de música tropical antioqueños como Los Golden Boys, Los Hispanos y Los Graduados, conjuntos con los que Los Corraleros alternaron en numerosas ocasiones. Esto es clave para ver cómo los procesos de masificación tienen unas condiciones materiales que facilitan la divulgación de ciertos formatos y dificulta la de

otros. En el caso particular de las casetas, los precarios sistemas de amplificación dificultaban la presentación de grandes orquestas al aire libre y resultaban propicios para la participación de conjuntos más pequeños y, como lo veremos en el siguiente capítulo, mejor aún si contaban con instrumentos eléctricos que tuvieran menos problemas para su amplificación.

### *Clubes sociales y hoteles*

Otros espacios importantes para las presentaciones en vivo eran los clubes sociales y las salas de baile de los grandes hoteles. En los años cincuenta, orquestas tipo jazz band como las de Lucho Bermúdez y Edmundo Arias se presentaban con frecuencia en prestigiosos clubes de la capital antioqueña como El Club Unión, El Club Campestre y El Club Medellín, y en salas de baile de hoteles como el Nutibara, así como en clubes y hoteles de otras ciudades grandes como Bogotá y Barranquilla. Se trataba de espacios exclusivos en los que solo se aceptaban las orquestas más prestigiosas y de mayor posición de clase del momento, de tal manera que no se programaban allí bandas de viento pelayeras, conjuntos de acordeón, ni mucho menos grupos de tambores y cantadoras.<sup>146</sup> Las músicas populares-tradicionales no ingresaban en sus formatos típicos, sólo podían hacerlo mediadas por el proceso de blanqueamiento que les imprimían las grandes orquestas (Wade 2002, Nieves Oviedo 2008, F. Ochoa 2014).

Sin embargo, las grandes ciudades no eran los únicos lugares donde se organizaron clubes sociales, puesto que muchos pueblos y ciudades intermedias del Caribe colombiano también contaron con sus propios espacios para las élites locales. Los entrevistados mencionan clubes en ciudades capitales como Cartagena, Montería y Sincelejo, pero también en lugares como Cereté, Corozal, Soplaviento, El Banco y Guamal.<sup>147</sup> Por ejemplo, al preguntarle al Michi Sarmiento sobre la existencia de clubes sociales en ciudades intermedias como Sincelejo y Montería contestó: “Claro.

---

<sup>146</sup> Los Corraleros de Majagual tampoco fueron bienvenidos en los Clubes Sociales. Fruko comenta al respecto: “en estos sitios, por norma, casi nunca contrataban orquestas con este sabor... la cuestión racista que siempre ha existido... que la música de los negros no puede entrar a los clubes finos; claro que hubo excepciones... por ejemplo una vez tocamos Los Corraleros en el Club Unión y los socios decían:

-La orquesta debe tocar más bajito para poder conversar.

Y Don José María Fuentes (uno de los dueños del grupo) agregaba:

-Toquen más duro porque yo también soy socio.” (Julio Ernesto Estrada citado en (A. Burgos 2001, 321). Esto muestra lo fuerte que eran las concepciones de clase para admitir o rechazar un grupo musical.

<sup>147</sup> Esta información se encuentra en las entrevistas a Humberto Moreno, Lisandro Meza y Michi Sarmiento, entre otras.

En todo eso había clubes. En Sincelejo hubo, en Montería hubo, en Corozal. En todos esos clubes toqué yo” (Sarmiento 2016). Precisamente en este tipo de espacios, clubes sociales de pequeñas ciudades y pueblos del Caribe colombiano un poco menos elitistas que los de las grandes capitales, era donde funcionaban bien orquestas como las de Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, Pedro Laza y sus Pelayeros y La Sonora Cordobesa. Como he mencionado, se trataba de orquestas a medio camino entre jazz band y bandas pelayeras, por lo cual eran un poco ordinarias para presentarse en los clubes sociales y hoteles lujosos de ciudades como Medellín y Bogotá, y a la vez muy sofisticadas para presentarse en una corraleja.

¿Cómo se construyó y en qué consistía esa sonoridad intermedia entre las jazz band y las bandas de viento? Este tipo de orquestas surgieron a partir de las bandas de viento pelayeras. Estas bandas están integradas en la parte melódica por trompetas, clarinetes, trombones, bombardinos y tuba, y las acompañan en la percusión el bombo, el redoblante y los platillos. Con este formato tocaban en corralejas y en fiestas de pueblo, operando en espacios abiertos al aire libre, y con la posibilidad de desplazarse mientras tocaban.

No obstante, estas mismas bandas podían transformarse un poco para poder ingresar a otros espacios. En los vientos, mantenían las trompetas, eliminaban los trombones, los clarinetistas se pasaban a tocar los saxofones (aunque en ocasiones alternaban los saxofones con los clarinetes), cambiaban la tuba por el contrabajo y a veces mantenían un bombardino para algunos solos. En la percusión, reemplazaban el bombo, redoblante y platillos por una batería interpretada por una sola persona, y le adicionaban maracas y congas. Incluían en la parte armónica el piano, y contaban con cantantes para algunos números. Estos cambios les daban una nueva connotación a las agrupaciones, un estatus diferente: ya no eran bandas de viento sino orquestas de salón. Con este nuevo formato los mismos músicos de la banda podían ahora ingresar a los clubes sociales regionales y accedían así a un nuevo espacio laboral. La escogencia del nuevo formato no era casual: se trataba de asumir la forma de las orquestas de baile cubanas, con mayor prestigio social que las bandas de viento locales. Los instrumentos que más evidencian esa influencia cubana son la incorporación de la conga y la maraca (esta última asumía el papel de los platillos). Por otro lado, los saxofones, el piano y el contrabajo les daban un aire de orquesta tipo jazz band y los alejaba de las sonoridades más populares de las bandas de viento pelayeras.

Esto lo comenta en detalle el saxofonista Abraham Núñez al recordar sus inicios en el pueblo de San Marcos (Sucre):



[En San Marcos] permanecí durante los años 1955, 56, 57 y 58. En ese tiempo teníamos banda y orquesta, pues ya se habían comprado unos saxofones y yo me fabriqué un pedal para sonar el bombo y el platillo tal como si fuera orquesta... y eso cambiaba notoriamente. Cuando el maestro Piña trae los saxofones nuevos, que los consiguió prestando un dinero en los clubes, entonces me enseña las posiciones y ahí es cuando yo comienzo como saxofonista.

El maestro va a Cartagena y allí se encuentra con que la orquesta A No. 1 de Pianeta Pitalúaque vendía una vieja batería que tenía un bombo grandísimo; en Montería consiguió un bajo de cajón<sup>148</sup> que se lo dieron al cantante Miranda. Ya con estos nuevos instrumentos, dijo el maestro Piña:

-Ahora sí, comencemos a estudiar.

Y comenzamos a practicar y a hacer presentaciones; si era para tocar en un fandango o en una corraleja, iba la banda; pero si era en un club o en una reunión elegante, entonces iba la orquesta. (Citado en (A. Burgos 2001, 290).

En el mismo sentido, Mario Rincón “Pachanga”, quien fue ingeniero de sonido en Discos Fuentes desde 1961, afirma:

Juan Sebastián: Entonces usted me dice que grupos como la Sonora Cordobesa eran una orquesta con influencia de las bandas, pero no eran una banda papayera.

Mario: No eran una banda papayera. La banda papayera la diferenciaba era el bajo, que era una tuba, mucho redoblante, el bombo y el platillo doble, y pura música, casi sin letra. Entonces, es típico en la Costa ese sonido de las bandas. Don Antonio obvió eso porque eran orquestas, no bandas. ¿Ve la diferencia? Ya Lucho Bermúdez o Pacho Galán, ellos no tenían tubas ni esos platillos. Eso era exclusivo de las bandas papayeras. Eso sigue vigente.

J: Incluso La Sonora Cordobesa.

M: También. Lo mismo, como una orquesta, sin platillo doble, que eso es de las bandas papayeras.

J: ¿Por qué sería que a don Antonio no le gustaba grabar más hacia el estilo de banda, con redoblante, bombo y platillo?

M: Pa’ hacer la diferencia. Porque esta era orquesta, no banda papayera. (M. Rincón 2015)

---

<sup>148</sup> Con este término se refieren al contrabajo.

Estas valoraciones muestran que, mientras las bandas pelayeras tenían una connotación de ruralidad y de baja condición social, las orquestas eran vistas como más elegantes, más elitistas, ciudadinas y modernizantes, lo cual marcaba la diferencia en sus posibilidades laborales.

En esta transformación hay otro elemento que vale la pena destacar: mientras las bandas de viento son funcionales para tocar al aire libre y desplazarse, las orquestas están pensadas para espacios cerrados. La conga, el piano, el contrabajo y la batería son instrumentos que deben permanecer fijos en un lugar, y lo mismo ocurre con la presencia de los cantantes, que exigen el uso de un sistema inmóvil de amplificación. Adicionalmente, en las bandas de viento los músicos tocan todo de memoria, sin la ayuda de partituras, mientras que en las orquestas usualmente los vientos tocan con partitura, para lo que requieren un atril. Todo esto se reforzaba con un cambio en la vestimenta de los músicos: en las orquestas era obligatorio el uso de esmoquin para sus integrantes. Así, la variación en el formato no producía únicamente un cambio en el timbre de la agrupación, en su sonoridad, sino también en su apariencia y estatus social: ya no se trataba de una banda de viento sino de una orquesta de salón, con toda la connotación simbólica que ello representaba. A manera de ejemplo, esto comentó el clarinetista Carlos Piña acerca de la primera vez que tocó en una jazz band, la de Los Hermanos Martelo:

Aquí aprendió uno todo, todo. La forma de sentarse delante del atril. El momento de ponerse erguido uno, al momento de pararse la cuerda de saxofones, y nada de estar [y muestra cómo se balanceaba o se movía de un lado para otro en otro tipo de grupos]. (...) Llega uno acá es a pulirse. (Piña 2012, 50:00)

Mientras los instrumentos transportables hacen parte de agrupaciones al aire libre, que se encuentran en fiestas populares como lo son las corralejas, los instrumentos que permanecen inmóviles hacen parte de agrupaciones que tocan en espacios cerrados, con las consecuencias sociales que implica. Las agrupaciones al aire libre son para espectáculos abiertos a todo público, mientras que las de lugares cerrados son en clubes sociales o fiestas privadas que restringen el acceso. Al parecer, esta diferencia de tipo social era más relevante que su consecuencia tímbrica puesto que en ocasiones, cuando orquestas como la de Clímaco Sarmiento o Rufo Garrido interpretaban porros, musicalmente sonaban muy cercanos a los porros interpretados por las

bandas de viento.<sup>149</sup> Por esto, las corralejas, como espacio más popular, eran lugares propicios para las bandas pelayeras, mientras que los clubes sociales y los hoteles contrataban orquestas, aún cuando pudieran tratarse de los mismos músicos interpretando repertorios semejantes. Y en cuanto al ingreso a la industria discográfica sucedió algo similar: las bandas pelayeras apenas hicieron sus primeras grabaciones en 1963, pero nunca han logrado una importante difusión masiva por este medio. Por el contrario, las orquestas sabaneras como las mencionadas de Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, La Sonora Cordobesa y Pedro Laza y sus Pelayeros sí lograron un auge importante desde finales de los cincuenta hasta mediados de los sesenta de tal manera que se puede afirmar que constituyeron el formato en el cual se dio la mediación necesaria para masificar el estilo de porros y fandangos de las bandas pelayeras, aunque para ello tuvieron que presentar una transformación importante en su sonido, formato y puesta en escena. Esto muestra que los procesos de adaptación y transformación de músicas populares-tradicionales a espacios de producción y difusión masiva estaban atravesados por problemas de clase donde lo tradicional era visto como de condición social baja, y debía ser transformado para acceder a espacios de difusión masiva. Este proceso, atravesado por imaginarios de clase y raza, es lo que Wade llama “blanqueamiento” y connota, a su vez, un proceso de modernización. Sin embargo, la situación es un poco más compleja en cuanto orquestas como las de Clímaco Sarmiento o La Sonora Cordobesa sonaban más rurales y campesinas que las jazz band anteriores, y sus músicos eran en su mayoría los mismos que hacían parte de las bandas pelayeras en los pueblos. Esto muestra que las valoraciones en términos de clase y raza no necesariamente eran iguales en lugares como Medellín y Cereté, o Bogotá y Guamal, y muestra también cómo algunas expresiones culturales más campesinas comenzaron a obtener mayor difusión masiva a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta de lo que ocurrió en décadas anteriores.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> La inclusión del contrabajo es muy interesante. Los músicos entrevistados coinciden en señalar que el contrabajo no se escuchaba, puesto que es un instrumento que proyecta poco volumen. Los contrabajos que se conseguían en Colombia usualmente no eran de buena calidad, los bajistas usualmente no tenían un dominio importante sobre su instrumento, y los sistemas de amplificación eran muy precarios. Sin embargo, aunque no se escuchara, era importante incluirlo para simbolizar que se trataba de una orquesta y no de una banda.

<sup>150</sup> Un ejemplo de esto podría ser también, aunque referido a otra región y cultura colombianas, el dueto humorístico musical de Los Tolimenses quienes, vestidos como campesinos de la región, y utilizando un marcado acento campesino, se hicieron famosos por esos años con sus shows de chistes y canciones (y llegaron incluso a grabar varios discos para las disqueras locales).

## A qué suena lo sabanero

Ya en apartados anteriores he mostrado cómo esta música sabanera no corresponde simplemente a una “evolución” y “modernización” de las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano que supuestamente comienza en la música de flautas (gaitas y flauta de millo) y se consolida con las orquestas tipo jazz band. Si esta es una descripción inadecuada de los repertorios sabaneros, sigue entonces abierta la pregunta a qué suena lo sabanero. En esta sección haré una descripción de los elementos musicales más relevantes de las distintas facetas del sonido sabanero de los años sesenta. Para ello, comenzaré por presentar en términos generales a las orquestas sabaneras como las de Clímaco Sarmiento, Pedro Laza y sus Pelayeros, Rufo Garrido y La Sonora Cordobesa, luego mostraré algunas características del sonido Corralero y de los conjuntos de acordeón sabanero, y posteriormente comentaré algunos aspectos generales relevantes de la música producida con estos formatos.

### *El sonido de orquesta sabanera*

Como mencioné antes, estas orquestas sabaneras de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta se encuentran a medio camino entre el sonido más elegante de las jazz band tipo Lucho Bermúdez y Pacho Galán, y las bandas de viento pelayeras. En parte, esto se debe al tipo de formato instrumental el cual usa contrabajo, piano, conga, maraca, batería, saxofones y trompetas, lo cual las hace percibir como una orquesta, pero a su vez incluye con frecuencia los clarinetes, el bombardino, los platillos y el redoblante, lo cual acerca el sonido a las bandas pelayeras. Dentro de estas posibilidades encontramos una orquesta más cercana a las jazz band como la de Clímaco Sarmiento, y una más cercana a las bandas de viento como la de Rufo Garrido, mientras que Pedro Laza y sus Pelayeros y La Sonora Cordobesa se encuentran en un punto medio.<sup>151</sup> Sin duda, el uso frecuente del bombardino en estas orquestas, casi siempre improvisando en una sección instrumental, es una de las marcas clave para remitir a un sonido de bandas de viento pelayeras, y es una diferencia fundamental con respecto al sonido de orquestas como la de Lucho Bermúdez. Todo indica que el timbre del bombardino remitía directamente a

---

<sup>151</sup> No es casualidad que el sonido de la orquesta de Pedro Laza y sus Pelayeros y La Sonora Cordobesa en ocasiones se parezcan mucho, pues recordemos que con frecuencia se trataba de grabaciones realizadas por los mismos músicos pero que salían publicadas bajo nombres diferentes.

una sonoridad más campesina y rural y, por lo tanto, no tan apta para ingresar a los salones sociales de las élites del interior del país.

Por el contrario, el uso de tres saxofones constituyó una marca clara de sonido jazz band ya que era un instrumento característico de estas y en cambio no hacía parte de las bandas pelayeras. Además, el saxofón entró a ocupar el puesto de los clarinetes, los cuales estaban asociados al sonido de estas bandas. El reemplazo de los clarinetes por saxofones daba entonces un aire más elegante a la orquesta, aunque esto se matizaba porque era también frecuente que en alguna sección de la canción uno de los saxofonistas tomara el clarinete e hiciera una improvisación, o apoyara una introducción o una coda. Este uso mezclado de saxofones y clarinetes es especialmente notorio en las orquestas de músicos como Lucho Bermúdez y Clímaco Sarmiento, ambos eximios clarinetistas y grandes improvisadores.

Queda pendiente por analizar el uso de los trombones, instrumentos importantes en las jazz band norteamericanas y cubanas y también en las bandas de viento pelayeras. Sin embargo, las orquestas colombianas de los cuarenta, cincuenta y sesenta casi nunca lo incluyeron. Una respuesta a esta pregunta la brindó el Michi Sarmiento: “Mire, es que en ese tiempo era difícil conseguir trombonistas. Los trombonistas eran así contaditos” (Sarmiento 2016). El Michi se refiere a que para tocar en bandas de viento la exigencia musical no era tan alta como en las orquestas, en parte porque las orquestas requerían un poco más de cuidado en la afinación, y porque el repertorio era en su mayoría escrito, por lo cual los músicos debían saber lectura musical. Según él, conseguir en los sesenta buenos trombonistas para una orquesta de este tipo no era algo fácil, y por ello las orquestas hacían sus arreglos de vientos para trompetas y saxofones, principalmente.

En cuanto a la percusión, al tomar el formato de conga, maracas y batería, las orquestas sabaneras básicamente estaban asumiendo el modelo de las orquestas cubanas. Sin embargo, los bateristas en ocasiones podían tocar el redoblante y el platillo según la forma típica de las bandas pelayeras, en las cumbias solían ejecutar el tom de piso imitando los patrones rítmicos de la tambora en las cumbias de flauta de millo<sup>152</sup> y los maraqueros en muchas ocasiones interpretaban su maraca al

---

<sup>152</sup> Recordemos que para finales de los cincuenta aún no había ingresado la tambora formalmente al conjunto de gaitas, lo cual ocurrió apenas a comienzos de los sesenta con las primeras grabaciones de Los Gaiteros de San Jacinto, quienes incluyeron en su formación a Catalino Parra en la tambora, músico proveniente de la tradición de tambora de la depresión momposina. Además, los patrones rítmicos de la tambora en la música de tambora no suelen aparecer en las orquestas de baile.

estilo de los grupos de tambores de la región Caribe colombiana (es decir, acentuando el contratiempo, como lo hacen las maracas en los conjuntos de gaitas, o como lo hace el guache en los conjuntos de tambora y flauta de millo). Por su parte, los congueros principalmente ejecutaban el patrón de acompañamiento típico en las guarachas y sones cubanos (el cual se explicará más adelante), y en algunas piezas imitaban al llamador acentuando los contratiempos, pero no fue común que intentaran imitar o adaptar los golpes del tambor alegre, el cual es un factor protagónico y característico en todas las músicas de tambores del Caribe colombiano. Sin embargo, más allá de algunas pocas adaptaciones de rítmicas locales que podían hacer la batería, la conga y la maraca, es relevante notar que estas orquestas nunca incluyeron los tambores locales: tambor llamador, tambor alegre y tambora. La exclusión de estos instrumentos tuvo al menos dos razones: por un lado, el vínculo directo de estas orquestas con formatos locales era con las bandas de viento, no con conjuntos de flautas, tambores y voces; y por otro, porque estos instrumentos tenían una connotación aún más rural, más campesina y más afro o indígena, lo cual les cerraba las puertas para acceder a múltiples espacios (M. Pardo 2009). Es decir, así como estas orquestas nunca incluyeron gaitas ni flautas de millo, tampoco incluyeron los tambores ni los guaches, lo cual constituyó una forma de exclusión de unos instrumentos, repertorios y lógicas interpretativas de las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano de los espacios de masificación.

El repertorio de estas orquestas tiene un balance entre lo instrumental y lo cantado, si bien muchas de las canciones cuentan con muy poca letra, o incluso apenas unas pocas palabras o exclamaciones que le dan cierta alegría a la composición. Ejemplos de ello son composiciones como “Pura paja” de La Sonora Cordobesa o un merecumbé como “Ay cosita linda” de Pacho Galán, en cuya primera versión del maestro soledero el único texto corresponde al título de la canción.<sup>153</sup> Otra de las características de estas orquestas es que su repertorio era casi exclusivamente de músicas con sabor local y en ritmos del Caribe colombiano. Principalmente grababan porros, paseaítos, gaitas, mapalés y cumbias, y, a diferencia de las orquestas más elegantes de los cuarenta y cincuenta, no interpretaban tangos, pasillos, jazz, danzones ni boleros. Eran orquestas mucho más locales, aunque no tan campesinas como las bandas de viento. Todo esto muestra que, en el proceso de negociación para ingresar a los circuitos de difusión masiva, las bandas pelayeras, especialmente en la interpretación de los porros, debieron atravesar un proceso

---

<sup>153</sup> En una versión posterior La Billo’s Caracas Boys le incluyó más texto.

de transformación para convertirse en orquestas de salón, una negociación que se dio principalmente en el formato instrumental, en el vestuario y en la puesta en escena. En esta adaptación jugó un papel fundamental las asociaciones de clase que tenían unos y otros formatos instrumentales, evidenciando unas tensiones sociales ampliamente estudiadas por Wade para comprender esos procesos de inserción a la modernidad en Colombia (Wade 2002). Pero al mismo tiempo, la mayoría de las demás músicas populares-tradicionales de la región no contaron con procesos semejantes y, por el contrario, quedaron por fuera de estas dinámicas.

### *El Sonido Corralero*

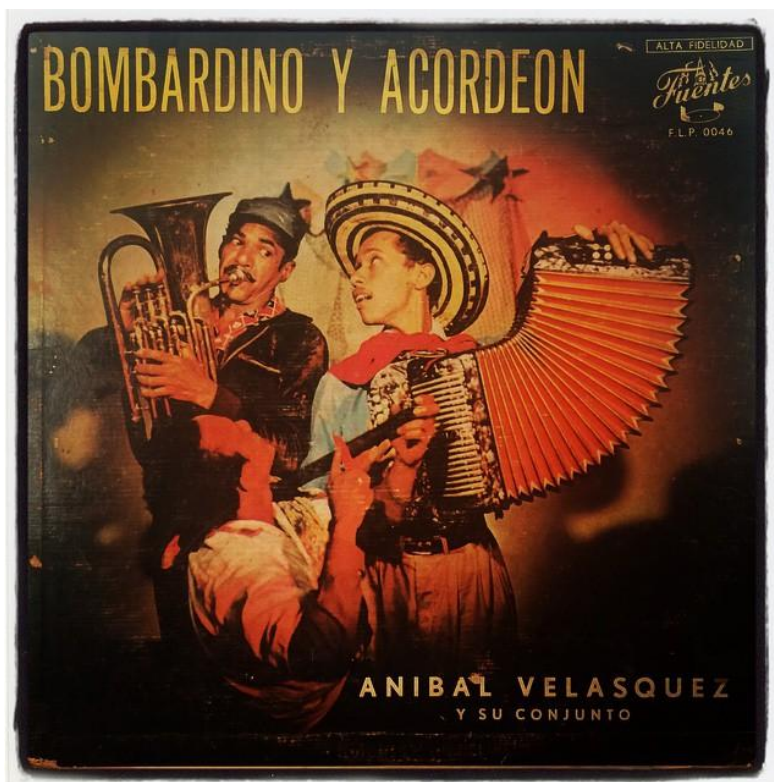
Como mencioné anteriormente, la otra vertiente del sonido sabanero de los sesenta está asociada a los acordeoneros. El primer gran acordeonero sabanero, destacado por su virtuosismo, versatilidad y eclecticismo, es el barranquillero Aníbal Velásquez, quien se hizo famoso principalmente por la invención de un estilo particular al que llamó “guaracha”. No obstante, sin duda el grupo más representativo del sonido sabanero de los sesenta, el que grabó más discos, alcanzó más fama y fue más innovador, fue Los Corraleros de Majagual, agrupación a la cual pertenecieron tres de los más importantes acordeoneros de la época: Calixto Ochoa, Alfredo Gutiérrez y Lisandro Meza.

El estilo de Aníbal Velásquez marcó una pauta para ellos. Según Alfredo Gutiérrez, antes de Aníbal “todos los acordeoneros tenían su propio estilo, pero tocaban los mismos aires. No había grandes diferencias. Aníbal llegó, exploró, tocó lo que sonaba en la época y después impuso su propia marca e hizo genialidades con el acordeón.” (Pérez Villarreal 2012, 120). Fue con base en esta libertad creativa que Aníbal había mostrado para los acordeoneros, que Calixto Ochoa y Alfredo Gutiérrez, animados por Antonio Fuentes, comenzaron el proyecto de Los Corraleros.

Una de las innovaciones que surgirían con Los Corraleros fue precisamente el formato, el cual mezclaba los conjuntos de acordeón con varios instrumentos de viento. El formato inicial era: caja, guacharaca, conga y cencerro en la percusión; acordeón de botones, saxofón alto, trombón y bombardino en la parte melódica; guitarrón mexicano marcando los bajos; y la voz líder y los coros. Al igual que en las bandas pelayeras, la mayoría de improvisaciones en los vientos le correspondían al bombardino. El acordeón también improvisaba, y se alternaba con los vientos el protagonismo melódico en las secciones instrumentales. Sin embargo, la unión del bombardino y

el acordeón, una marca importante del sonido Corraleros, ya había sido probada por Aníbal Velásquez con Rosendo Martínez, quien sería el principal bombardinista de Los Corraleros desde sus comienzos en 1962 (Hamburger 2007).

Imagen 7: Carátula del disco Bombardino y Acordeón, de Aníbal Velásquez. Fuente: Carlos Javier Pérez.



Si bien en un principio puede parecer que Los Corraleros mezclaron el formato del conjunto de acordeón con la banda pelayera, una mirada más atenta complejiza un poco esa interpretación. Como vimos, las bandas de viento no usaban saxofones, y los trombones tampoco eran protagonistas y, en su lugar, eran los clarinetes, las trompetas y el bombardino los que llevaban el peso melódico. Además, los acordeoneros de Los Corraleros estaban más cercanos a la tradición sabanera que a la vallenata, de tal manera que la mezcla corresponde a la unión de los formatos típicos sabaneros: música de acordeón con instrumentos de viento de banda y orquesta. Por esto, la carátula anterior, donde se ven compartiendo un acordeón y un bombardino, más que una yuxtaposición de cosas disímiles, muestra es la conjunción de los formatos que hacían parte de un mismo ambiente sonoro sabanero. En parte, es por esto que al escuchar la música de Los Corraleros no es frecuente encontrar paseos, merengues ni sones de la tradición vallenata, ni los



típicos porros y fandangos de las bandas pelayeras. Su repertorio es un híbrido de todo eso con música cubana, con las guarachas de Aníbal Velásquez, con algunas cumbias de acordeón sabaneras al estilo Andrés Landero, y con diferentes músicas tanto populares-tradicionales como populares-masivas que circulaban en el momento. Eso se complementa con una alta dosis de creatividad y de inventiva facilitada por la búsqueda de innovación de la casa disquera Discos Fuentes (como necesidad para dinamizar las ventas) y por el trabajo colaborativo de muchos músicos talentosos pertenecientes a la agrupación. Por esto, al escuchar canciones como “La yerbita”, “Festival en Guararé”, “Tingo al tango” o “La burrita”, no se trata de una reelaboración de músicas populares-tradicionales locales como el paseo, el son, el bullerengue, el porro o el berroche, ni de músicas populares-masivas latinoamericanas como el son, la guaracha o el danzón cubanos, aunque pueda haber mucho de todo eso. El resultado es una música nueva, una creación propia y particular, en un momento específico y por unos músicos particulares. Como dice Jorge Nieves Oviedo: “Lo más apropiado es llamar a la de los Corraleros de Majagual música de fusión” (2008:178).<sup>154</sup> El músico Manuel “Mañe” Rodríguez dice del sonido Corralero: “Pero yo sé que eso no es cubano. (Canta un poco de “La yerbita”). Eso es más de acá, sabanero, pero, ¿de qué influencia?, ¡ay carajo!” (Rodríguez 2015).

Una de las intenciones de Antonio Fuentes para esta nueva propuesta era alejarse del sonido vallenato. Esto es notorio en parte en el poco volumen que tiene la caja en las grabaciones. Mario Rincón “Pachanga”, quien fuera ingeniero de sonido de Fuentes en esa época, dice al respecto:

Don Antonio prefería la tumbadora, las congas, a la cajita. Él me decía a mí: “Marito, a mí me gusta es la conga, la caja la tengo de relleno, la caja es más pa’ cuando sean vallenatos, pa’ cuando sea el acordeón solo, pero en esta agrupación necesitamos que la caja vaya más bien por allá poquitico que se escuche”. Eso lo hacía don Antonio adrede. (M. Rincón 2015)

Simultáneamente, Antonio Fuentes buscaba un sonido aún más rural y campesino que el de las orquestas sabaneras. A este sonido crudo, un poco imperfecto, con ciertas desafinaciones y espontaneidad en la interpretación, Toño lo llamaba “mierda’e vaca” (A. Burgos 2001). Por esto, Mario Rincón recuerda que era frecuente que en grabación, cuando alguien cometía un pequeño error- ya fuera el cantante en la letra o algún instrumentista en alguna nota- Antonio le decía: “No mijito, no lo toque más, déjelo así que eso se vende” (2015). La pretensión de elitismo que

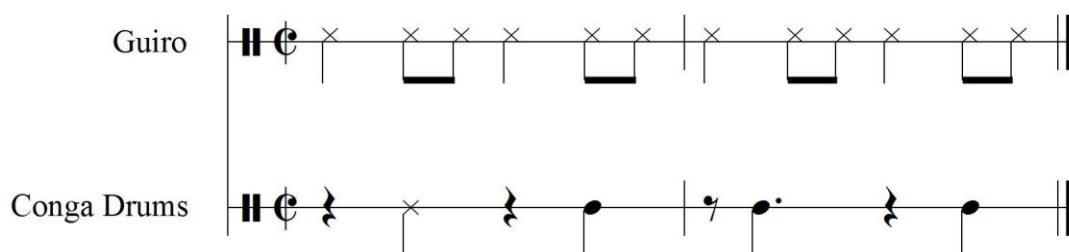
---

<sup>154</sup> Pero, como comenté antes, una fusión entre músicas locales y regionales, no una fusión con músicas anglosajonas, lo cual será una marca de lo que se entendió luego como fusión musical en Colombia en la década del noventa y posteriores. Al respecto, ver Sevilla et al. (2014).

resultaba relevante para que las agrupaciones ingresaran a los clubes sociales y los hoteles no era necesariamente un requerimiento de la industria discográfica, la cual podía poner a circular repertorios con tintes menos sofisticados y con un carácter más asociado a los campesinos y las clases bajas. Incluso, como este caso lo sugiere, podría darse una intención explícita por una estética menos depurada y más agreste, menos citadina y más rural, menos limpia y más untada de campo. Por esto, un grupo como Los Corraleros, aunque no fuera recibido en los espacios de presentación en vivo de las élites, sí podía llegar a tener una gran aceptación masiva a través de la industria musical. De esta manera, esta música cumplía una mediación cultural al poner a circular contenidos más campesinos y menos modernizantes a lo largo y ancho de la geografía nacional.

En 1965, con la salida de Alfredo Gutiérrez y el ingreso de Lisandro Meza, hubo unos cambios en el sonido y formato de la agrupación. Era una época en la cual las orquestas venezolanas como La Billo's Caracas Boys, Los Melódicos y Los Megatones de Lucho estaban tomando mucha fuerza en el mercado colombiano, y Antonio Fuentes buscaba hacerles contrapeso. Se suprimió la caja, se incluyó el timbal, y se cambió el guitarrón mexicano por un bajo eléctrico. Además, introdujeron una modificación estilística a la manera de interpretar la base rítmica. En la época de Alfredo, el acompañamiento de conga y guacharaca en las canciones binarias, que eran la mayoría, tocaban el patrón que se conoce como paseáto, el cual marca tres golpes en la guacharaca y una síncopa en la conga, así:

Imagen 8: Base Corraleros Alfredo<sup>155</sup>



En este patrón la caja tiene mayor libertad, improvisa y repica de forma permanente. Con la llegada de Lisandro, la exclusión de la caja y la inclusión del timbal, decidieron que la percusión marcara un patrón de acompañamiento que imitara el sonido básico que estaban imponiendo las orquestas venezolanas, una rítmica un poco más sencilla en la cual la guacharaca marca sólo dos golpes (acentuando los pulsos), el timbal la imita tocando el borde del instrumento (lo que se

<sup>155</sup> Todas las partituras del libro son realizadas por el autor.



Estos cambios buscaron darle una nueva cara a la agrupación por medio de una apariencia más de orquesta, más urbana, y un poco menos campesina y rural. Como vimos, la modificación de la sonoridad estuvo acompañada de una variación en la vestimenta para hacer ver a la agrupación como una orquesta, semejante a la forma como se presentaban en el escenario los conjuntos venezolanos de la época. Este cambio de estatus lo percibió así Mario Rincón “Pachanga”:

Mario: Para nosotros el cambio fue más que todo el bajo. El bajo nos mejoró mucho las grabaciones. Y el timbal también, porque es que la caja no tiene esos recursos que tiene el timbal. Con baquetas, con el cencerro, con el tas tas, y el platillo al lado. O sea, ya nos obviamos de yo tocar el platillo solo. Ya el mismo timbalero hacía todas esas ejecuciones. Entonces se mejoró la producción y se mejoró el sabor. Se cogió más categoría, porque estábamos muy atrasados con la caja.

Juan: La caja le parecía símbolo de atraso.

M: Sí, ya no cuadraba. Es como usted meterle caja a la salsa hoy en día. O a los porros, eso es con una batería, eso enriquece la grabación. (M. Rincón 2015)

En un sentido similar se refirió el percusionista Rafael Benítez, uno de los músicos que se fue con Alfredo para la disquera Sonolux:

Cuando ya entró Lisandro, cogieron el golpe de Venezuela (canta) chachá, chachá, chachá. Ya cogieron ese golpe, ya perdió la tipicidad, ya no era un grupo típico. Ya no se tocaba el paseaíto, ya no se tocaba el pasebol, ya la cumbia no tenía el golpe de cumbia sino como tipo aguarachado, como tocan las orquestas venezolanas. (...) (Canta) pum, pa, pum, pa. Cha,-chá, cha-chá. Tipo Venezuela, así como tocan los grupos Nelson Enríquez, Pastor López, Los Melódicos, así, que es un golpecito tipo cubano, tipo guarachita. Ya Los Corraleros [tomaron ese sonido], porque ellos vendían mucho en Venezuela entonces cogieron ese estilo. (Benítez 2015)

La entrada de Lisandro marcó entonces una segunda etapa de Los Corraleros con un mayor éxito internacional. Como mencioné antes, si bien en un principio la agrupación fue pensada para llegarle a públicos campesinos (y así lo indicaban la música, las letras, el nombre del grupo y la imagen visual), pronto adquirieron renombre nacional e incluso internacional, especialmente en Venezuela, lo que puede explicar este giro hacia una imagen más cosmopolita para promover las ventas en mercados del exterior. Sin embargo, amén de estos cambios, en términos generales el estilo de la agrupación se mantuvo, y Corraleros siguió marcando la pauta con su particular forma

sabanera de interpretar músicaailable caribeña. Pero además de Alfredo o Lisandro, y de los aportes de Calixto Ochoa, Eliseo Herrera y los demás miembros de la agrupación, detrás de todo el proyecto estaba el liderazgo de Antonio Fuentes, que era quien con frecuencia tomaba la última palabra en las decisiones y quien lideraba y coordinaba el proyecto musical. Como músico, Antonio no sólo se preocupaba por el funcionamiento logístico de la agrupación y de sus estudios de grabación, sino que también aportaba en la producción y en los arreglos musicales. Al respecto, Lisandro comentó: “[En Los Corraleros] aprendí mucho. Aprendí de los maestros así como le aprendí a don Antonio Fuentes. (...) A Don Antonio Fuentes le aprendí [cómo hacer] la entrada de una canción. Es muy importante para que el bailador, apenas ponga el disco, se pare a bailar.” (201031:00).

La figura de Antonio Fuentes en particular, y en general de los directores artísticos y productores musicales, resulta especialmente relevante en estos procesos de relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo. Es el productor la persona que hace las veces de intermediario entre las convenciones de grabación y composición de los estudios y las convenciones interpretativas y creativas asociadas a contextos callejeros o de interpretación en vivo. Es decir, era el encargado de reconfigurar para los efectos de la difusión masiva vía discos y radio, las convenciones creativas que los músicos traían de sus experiencias tocando en corralejas, casetas, clubes sociales y hoteles. A su vez, con sus conocimientos musicales y su experiencia al mando de Discos Fuentes, cumplía un papel de mediador entre las propuestas creativas de los músicos y las expectativas de los públicos y se convertía así en un actor crucial para generar esa relación entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas. El estudio de grabación, al ser utilizado por músicos provenientes de tradiciones locales acostumbrados a interpretar música en vivo, se convierte en el punto de encuentro entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo, entre unas convenciones y otras, entre maneras diferentes de hacer música, de pensarla, concebirla y apropiarla. Y es en esta relación donde, más que un simple proceso de masificación de unas músicas populares-tradicionales, lo que se da es una producción de nuevos contenidos híbridos en los cuales interactúan y conviven racionalidades múltiples.

#### *Construcción melódico-armónica*

La mayoría del repertorio sabanero, tanto de orquesta, de acordeón y de conjuntos estilo Corraleros, está construido casi exclusivamente sobre los acordes de tónica y dominante de la

tradición musical occidental. En esto influye el enorme peso de la música de bandas de viento pelayeras la cual, tanto en los porros como en los fandangos, se basa en estos dos acordes. Sin embargo, en los porros y fandangos de estas bandas la secuencia armónica predominante es de 2 compases de tónica y 2 de dominante, o en ocasiones de 4 y 4, mientras en la música de acordeón, de orquestas y de conjuntos tipo corraleros, además de esta secuencia también es muy común encontrar la alternancia de 1 compás de tónica y 1 de dominante. Por ejemplo, un fandango tradicional como el “Fandango viejo pelayero”, o un porro como “María Varilla” tienen ese cambio armónico cada dos compases, la misma secuencia que podemos encontrar en un porro de orquesta como “No te vayas” (Clímaco Sarmiento) o en un porro interpretado por Los Corraleros de Majagual como “El toro miura”. Pero canciones como “Tingo al tango” (Eliseo Herrera con Los Corraleros de Majagual) o la mayoría de gaitas de orquesta como “Gaita del 61” (Pedro Salcedo con la Sonora Cordobesa) presentan el cambio de armonía cada compás.

Otra característica importante de la construcción armónica sabanera, y que la diferencia del sonido vallenato, es que los sabaneros tienen muchas composiciones en modo menor, mientras que este modo es muy poco usual en la tradición vallenata. El uso del modo menor en la música sabanera se debe, en parte, a que no necesariamente componen en o para el acordeón (instrumento que, por su construcción, es más propicio para interpretar tonalidades mayores que menores). Esto también tiene que ver con una mayor presencia de las cumbias de acordeón al estilo Andrés Landero, como veremos más adelante.

Aunque lo predominante en el repertorio es utilizar únicamente los acordes de tónica y dominante (tanto en modo mayor como en menor), también hay obras que, manteniéndose dentro de las armonías funcionales de la práctica común occidental, presentan también otros grados armónicos como el cuarto, el sexto y el tercero, o incluso recurren a dominantes secundarias que le dan mayor dinamismo e interés al aspecto armónico de la composición. Un ejemplo de ello lo podemos escuchar en la canción “Bocachico sinuano” (Dionisio Tiburcio Romero con la Sonora Cordobesa).

Dentro de estos comportamientos armónicos tonales y funcionales aparece con frecuencia un giro melódico que vale la pena resaltar. En la armonía funcional, usualmente las melodías se basan en arpeggios de los acordes en que se encuentran, y se apoyan y descansan en sus notas, las cuales se conocen como notas estructurales. Pero en muchas músicas populares del Caribe colombiano es común encontrar melodías construidas a partir de los grados 1-3-5-7 y 2-4-6-8, donde el primer

grupo de notas tendría una función de tónica y el segundo una función de dominante (aunque no use el quinto grado de la escala). Miremos un ejemplo de este giro melódico:

Imagen 11: Coro “El borracho conversón”(Los Corraleros de Majagual)

Se pueden encontrar giros melódicos similares a este en canciones como “La cumbiamba” (Rufo Garrido), “La medallita” (Calixto Ochoa), “Cuatro fiestas” (Adolfo Echeverría), “El guereguere” (José Barros) y “Cumbia alegre” (Pacho Galán). No se trata de un giro melódico exclusivo del sonido sabanero sino que también se encuentra en otras músicas populares del Caribe colombiano como en algunos paseos vallenatos. Lo llamativo es que ese tipo de construcción melódica por arpegios de terceras, donde un arpegio tiene función de tensión y el otro de relajación, es característico de la música de gaitas largas, como está explicado en Convers y Ochoa (2007). Este rasgo melódico puede constituir entonces una de las relaciones e interinfluencias claras entre la música de gaitas largas y otras tradiciones musicales del Caribe colombiano.

Un comportamiento armónico-melódico relacionado con el anterior, y que también se encuentra con cierta frecuencia en el repertorio sabanero, es el uso de construcciones melódicas que marcan los arpegios de tónica y segundo grado. Es decir, se trata básicamente de un giro melódico semejante al anterior, pero reducido solo a la triada inicial (sin la séptima del acorde), que produce dos tríadas formadas por los grados 1-3-5 y 2-4-6. Cuando aparecen motivos melódicos de este tipo, en ocasiones los músicos acompañantes los armonizan con tónica y dominante (acomodándolos así a una armonía funcional), pero en otras ocasiones los armonizan como I – ii, lo cual genera una sonoridad de tipo modal. Veamos por ejemplo la introducción de bombardino en “Tres puntá” (Eliseo Herrera con Los Corraleros de Majagual):

Imagen 12: “Tres puntá” (Los Corraleros de Majagual)

## Tres puntá

Eliseo Herrera

The musical score consists of three staves. The first staff is for Euphonium, starting with a repeat sign and containing a melodic line with slurs and accents. Above the staff, chords Eb and Fm are indicated. The second staff is for Euph. (Euphonium), starting at measure 5, with a melodic line and slurs. The third staff is also for Euph., starting at measure 9, with a melodic line and slurs. The key signature is two flats (Bb and Eb).

Giros melódicos similares pueden encontrarse en canciones como “Porro bueno” (Los Corraleros), “Cumbia sobá” (Los Corraleros) y el paseo “Ayapel” (Lisandro Meza) y es una característica común en los porros de banda pelayera, como lo documenta en detalle Victoriano Valencia (1995).

Si bien la mayoría del repertorio sabanero presenta armonías funcionales, también se encuentran obras modales, o que contienen secciones modales, la mayoría de las veces en los modos dórico o mixolidio. En la música de bandas pelayeras esto se encuentra en algunos pocos porros contruidos sobre el modo mixolidio (V. Valencia 1995). Donde sí es muy relevante el uso de armonías modales es en las cumbias de acordeón, especialmente las de Andrés Landero. Si bien armónicamente mantienen en buena parte de la composición un pedal armónico en acorde de tónica menor, suelen intercalar el uso del sexto grado entre mayor y menor, es decir, la melodía se intercambia entre los modos dórico (con sexta mayor) y eólico (con sexta menor).<sup>156</sup> Dentro de las más famosas cumbias interpretadas con acordeón están: “La pava congona” (Andrés Landero), “Cumbia sampuesana” (Joaquín Bettín), “Cumbia india” (Andrés Landero), “Llora acordeón” (Los Corraleros de Majagual), “Santo Domingo” (Los Cumbiamberos de Pacheco), “Cumbia campesina” (Los Corraleros de Majagual) y “Canto negro” (Andrés Landero). A manera de ejemplo, miremos el

<sup>156</sup> Este particular uso del sexto grado, entre mayor y menor, en un modo menor, también es característico de la música de gaitas, puesto que su modo de construcción hace que en muchas ocasiones la afinación del sexto grado no sea clara, a veces tendiendo a mayor y a veces a menor (Ochoa, 2013). Tal vez por esto, en algunos porros de gaita el cantante suele intercambiar ese grado con frecuencia. Esta es una de las relaciones evidentes entre la música de gaitas y las cumbias de acordeón, en la cual no es posible determinar cuál de las músicas influyó a la otra. Esto lo explicaré en detalle más adelante.



comienzo de “La pava congona” (quizás la más famosa cumbia de acordeón) la cual presenta el giro melódico típico en modo dórico y también el cambio de la sexta mayor a la sexta menor en la melodía, lo cual genera una ambigüedad entre dórico y eólico (en este caso, en Dm, el sexto grado varía entre Si natural y Si bemol):

Imagen 13: “La pava congona” (Andrés Landero)

## La pava congona

Andrés Landero

**A** Intro en acordeón

Melodía

5

Ya u-na

**B** Voz

tar - de en la mon - ta - ña oí can - tar el cor - co - va - o. Ya u-na

13

— tar - de en la mon - ta - ña oí can - tar el cor - co - va - o. Y vi

17

— te - jien - do la a - ra - ña sus re - des so - bre do - ra - o. Y vi

21

— te - jien - do la a - ra - ña sus re - des so - bre do - ra - o.

Versión: Andrés Landero, Historia Musical de... Andrés Landero, Discos Fuentes, 2004

Estas cumbias en modo dórico también están emparentadas en la parte melódica con los porros de gaitas largas, especialmente con las canciones de Juan “Chuchita” y Toño Fernández (miembros de Los Gaiteros de San Jacinto) como “Campo alegre”, “Celestina” y “Candelaria”<sup>157</sup>.

En el repertorio de orquestas también se encuentran algunas obras modales, tanto en dórico como en mixolidio, y en estos repertorios podemos encontrar algunas similitudes con la construcción melódica de las gaitas largas, las cumbias de acordeón o los bullerengues modales. Por ejemplo, una canción como “La piojosa” (Emiro Torres, interpretado por la Sonora Cienaguera) presenta unos motivos melódicos semejantes al merengue de gaitas “El sin camisa” (tradicional), y también encontramos giros melódicos gaiteros en obras como “Tabaquera” (Antolín Lenes), “La candelilla” (Pedro Laza) y “La espuela del bagre” (Marcelino Bernal), o también canciones como “Cumbia de Santa Marta” (Luis Campo Gómez, interpretada por Cantina y su Combo) y “La pollera ripiá” (Rufo Garrido) que incluyen en la sección media un clarinete imitando a una flauta de millo.<sup>158</sup>

Todas estas recurrencias melódico-armónicas complejizan aún más esa relación entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas y nos muestran que, amén de las evidentes diferencias entre las distintas tradiciones musicales de la región, también se pueden encontrar algunas similitudes y rasgos compartidos entre ellas. Esas características comunes son las que permiten establecer una relación de caribeñidad colombiana entre las diferentes músicas, tanto populares-tradicionales como populares-masivas, es decir, son las que les dan ese cierto sabor local que les permite a los músicos posicionarse y a las disqueras ser competitivas en el plano internacional. Sin embargo, el uso de armonías modales por parte de los formatos de mayor éxito comercial (las orquestas y los conjuntos tipo corraleros) es minoritario, y las relaciones melódicas entre las músicas no suelen ser evidentes (canciones como “Tabaquera”, donde la voz hace giros melódicos típicamente gaiteros, son realmente excepcionales). En cambio, aspectos tan definitorios de algunas músicas populares-tradicionales como el carácter responsorial vocal de los

---

<sup>157</sup> Incluso, estas canciones fueron grabadas tanto por Los Gaiteros de San Jacinto como por Andrés Landero. Cuando las graban los gaiteros el ritmo se identifica como porro de gaitas, mientras que cuando las graba Landero se identifica como cumbia de acordeón. Otra tradición musical popular del Caribe colombiano que en ocasiones usa los modos es el bullerengue, entre los cuales podemos mencionar “Dos de febrero” (Pacho Cobilla, interpretado por Totó la Momposina), “Ataole” (tradicional), “Monteriana” (tradicional) y “Lavandera” (Petrona Martínez). Este es apenas un ejemplo de las múltiples interacciones entre las músicas del Caribe colombiano, y de las dificultades para etiquetar los géneros a las que corresponden.

<sup>158</sup> El uso de armonías modales también es una diferencia importante entre el sonido sabanero y el vallenato, ya que este último presenta armonías exclusivamente funcionales, nunca con recursos modales.

bullerengues, tamboras o son de negro, o la riqueza rítmica del tambor alegre, no se encuentran presentes en los repertorios grabados en esta época. El que algunas pocas melodías de orquesta tengan cierta similitud con los bullerengues, por mencionar un ejemplo, no implica que por esa vía los bullerengues se hayan modernizado o se hayan masificado. Insistimos en que muchas de las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano, especialmente las de tambores y voces o flautas, quedaron por fuera de los procesos de masificación durante esta década y varias más y, como corolario, los grupos humanos que las interpretaban y las regiones donde se daban quedaron invisibilizados para el gran público.

### *El bajo y el contrabajo*

El uso del bajo y el contrabajo en las músicas populares-masivas del Caribe colombiano en los años sesenta es un aspecto interesante que merece una mención aparte. En las músicas populares-tradicionales de la región no es usual usar un instrumento que provea el soporte armónico a la música y que esté exclusivamente dedicado a marcar los bajos. En las músicas de acordeón, los bajos se marcan con los botones de la mano izquierda del instrumento; en los tríos de guitarras y voces los bajos los marca la guitarra misma; en las bandas de viento los hacen los bombardinos y tubas, o incluso el bombo rellena las frecuencias bajas (aunque solo en lo rítmico, no en lo armónico); en la música de tambores las frecuencias graves corresponden a la tambora o, en su defecto, a los golpes bajos del tambor alegre. Pero ninguna de estas músicas tiene en su contexto tradicional un instrumento que haga las veces de bajo a la manera en que lo hacen los contrabajos y los bajos eléctricos.

Sin embargo, cuando estas músicas comenzaron a ingresar a los estudios de grabación para circular de forma masiva, casi invariablemente los directores artísticos de las casas disqueras incluyeron un contrabajo en las grabaciones. Músicos como Aníbal Velásquez, Alfredo Gutiérrez, Noel Petro o Los Gaiteros de San Jacinto, entre otros, no incluían bajista en sus presentaciones en vivo sino únicamente en grabaciones (Pérez Villarreal 2012, Montes Mathieu 2013). Ya habíamos visto que una intención similar se había dado en el paso de las bandas pelayeras a orquestas de baile sabaneras, las cuales veían casi como una necesidad en su paso de lo popular-tradicional a lo popular-masivo el uso del contrabajo como instrumento diferenciador. Sin embargo, si no había

una tradición de interpretación del contrabajo en las músicas de la región, ¿cómo acoplar ese instrumento a unos repertorios que históricamente no lo habían incluido?

Una escucha atenta de los repertorios revela unas particularidades importantes. En la música de acordeón es bastante usual encontrar grabaciones en las cuales el contrabajista está marcando unos bajos por fuera de la armonía que sugiere la melodía. Dicho en otros términos, es frecuente encontrar grabaciones donde el bajista está por fuera del sentido armónico de la canción. Un caso evidente es el de la “Cumbia sampuesana” (Joaquín Bettín, en versión de Luis Enrique Martínez), una de las cumbias más famosas en este formato, que se convirtió en el himno no oficial de Sampués (Sucre). Al igual que muchas cumbias de acordeón, la mayor parte de la canción está construida sobre la escala dórica (en este caso Cm dórico); sin embargo, el bajista acompaña marcando cambios de tónica y dominante en Sí bemol mayor (Bb – F7).

También en la música de acordeón, es usual encontrar acompañamientos de bajo en los cuales, aunque el bajista sí ubica la armonía de la canción, en algunas ocasiones se presentan cruces armónicos entre el bajo y la melodía. Esto se produce principalmente debido a que, al estar acostumbrados a tocar sin más acompañamiento armónico, los acordeoneros suelen cambiar intempestivamente los ciclos armónicos en las secciones de improvisación. Es decir, si por ejemplo una canción va marcando una secuencia de 2 compases de tónica y 2 compases de dominante, el acordeonero puede cambiar esta relación de manera un poco caprichosa en sus solos, dependiendo del tipo de ideas melódicas que se le ocurran en el instrumento en el momento de improvisar. Pero este tipo de cambios armónicos no los puede predecir el bajista y, por lo tanto, era común que los bajistas presentaran dificultades para seguir las armonías de los acordeoneros en estas secciones, y más aún si eran bajistas que no participaban de las presentaciones en vivo de los músicos, lo cual les hubiera permitido conocer mejor el estilo y estar más capacitados para interactuar en tiempo real. Podemos encontrar ejemplos de estos desacoples armónicos entre el bajo y la melodía en canciones como “La burrita” (Lisandro Meza, entre 1:00 y 1:15), “La maleta” (Aníbal Velásquez, a partir de 2:20), “El marihuanero” (Calixto Ochoa, en 0:48), o “La samaria” (Roberto Lambraño con la Orquesta Núñez, 0:35). En Los Corraleros de Majagual se escuchan con frecuencia descuadres de este tipo en la línea del bajo. Al respecto comenta Fruko:

El primer día que yo toqué ese platillo fue en *La Cumbiamberita* de “Nacho” Paredes (...) el bajista era “Cachaco”, John Mario Londoño, aquel al que le echaban “madres” a cada rato

porque se atravesaba... ¡pero tenía una resistencia!, sobre todo para tocar esos ritmos rápidos de Los Corraleros:

*Véndeme un calabacito, que sea alumbrador...* (Julio Ernesto Estrada citado en (A. Burgos 2001, 313-5).

En las orquestas de baile sabaneras, como las de Clímaco Sarmiento, La Sonora Cordobesa o Pedro Laza, no es frecuente encontrar este tipo de errores, en gran medida debido a que se trata de tradiciones más letradas, con arreglos predeterminados, y donde los contrabajistas sí hacían parte de las agrupaciones. Sin embargo, ya había mencionado que Pedro Laza figuraba como el bajista de su orquesta pero parece ser que no participaba de las grabaciones. ¿Por qué se podía dar que con frecuencia los contrabajistas perdieran la armonía o no fueran buenos intérpretes? Una de las razones es, precisamente, la falta de tradición interpretativa del instrumento en la región. Pero, asociado a esto hay otra razón quizás más importante: hay numerosos relatos de músicos de la época en los cuales reiteran que el contrabajo prácticamente no se escuchaba. Si bien en las grabaciones de los cincuenta y comienzos de los sesenta el contrabajo suele tener poca claridad, es decir, la calidad de la grabación no permite distinguir fácilmente las notas que interpreta el instrumento, esta dificultad era mucho mayor en las presentaciones en vivo. Esta es una de las razones por las cuales hasta comienzos de los sesenta muchos conjuntos de acordeón no lo incluyeron en sus conciertos. Mario Rincón dice acerca del uso del contrabajo en estos grupos:

Es que eso casi no se escuchaba porque no había amplificación pa' un bajo solo, porque esos bajos son muy sordos, no tienen casi volumen. Como los violines, que son unos gaticos, tienen un volumen muy débil. Así era el bajo, el bajo de madera es muy débil, usted tiene que hacer así (se acerca) pa' escuchar el bajo bien. Entonces había que ponerle mucho volumen y más bajo a las grabaciones antiguas así con el bajo grande. (M. Rincón 2015)

Eso explica que no se le prestara mucha atención a la destreza del contrabajista en vivo, ya que realmente el instrumento no se escuchaba. En grabación era un poco más delicado, razón por la cual comentaba Rafael Benítez que Pedro Laza usualmente no era quien grababa los bajos en Pedro Laza y sus Pelayeros.

La grabación de los contrabajos era uno de los retos permanentes en los estudios de grabación. Para enfrentar este problema en Los Corraleros Antonio Fuentes dispuso cambiar el contrabajo

por un guitarrón mexicano que tocaba el músico antioqueño John Mario Londoño. Acerca de las dificultades para grabar el guitarrón comenta Mario Rincón:

Mario: Teníamos un micrófono de muy baja frecuencia, una panela que todavía está, un RCA 44, que es muy grande, una panela grande, así. Entonces don Antonio, como [el micrófono] era de muchas frecuencias bajas, se lo ponía al guitarrón, en la boca del guitarrón. Entonces con ese guitarrón John Mario Londoño, que era el bajista, sacábamos el bajo muy bien sacado. Eso era una obra de arte. (...)

Juan: Lo que yo no entiendo es por qué grabaron con guitarrón y no con contrabajo.

M: Porque como era un grupo chiquito, a don Antonio no le gustaba el contrabajo pa'l grupo chiquito de Los Corraleros, él puso ese bajo a gusto de él. Fue porque él quiso grabar con ese guitarrón. (M. Rincón 2015).

Imagen 14: Los Corraleros con guitarrón



Como mencioné antes, con la entrada de Lisandro a Corraleros en 1965 se cambió el guitarrón por un bajo eléctrico. El uso del nuevo instrumento facilitaba la grabación, pues ya no era necesario colocarle un micrófono sino que podía ingresar directamente a la consola a través de una caja

directa<sup>159</sup>. Este cambio tecnológico permite captar un sonido sin el ruido de los demás instrumentos (recordemos que grababa todo el grupo de forma simultánea), y con un mayor grado de captación de frecuencias graves. Nuevamente, Mario Rincón recuerda esto con estas palabras:

Mario: hubo más presencia, sonaba mejor, más lleno y mucha dinámica. Porque con el otro siempre se perdían muchas notas con el guitarrón. ¿Sí me entiende? Era deficiente también. Y con el electrónico ya eso es directo a la consola y eso se volvió muy grande, eso se volvió muy pesado, mucha presencia, de racamandaca. Eso fue así, por eso se cambió.

Juan: ¿Y por qué no habían grabado con bajo eléctrico antes?

M: Porque no teníamos nosotros noción de que habían inventado el bajo para meterlo a la consola en una caja, una caja especial, para meterla a la consola. No conocíamos eso nosotros aquí. Hasta que el señor Calilla, que grababa en Codiscos, vino y nos mostró. Hizo una prueba, a don Antonio le gustó y dijo: “bueno, vamos a grabar con esto”. Entonces conseguimos también una caja especial para convertir el bajo electrónico a la consola. Y ya seguimos con eso. Ahí está “La burrita”, con ese tema lo estrenamos, lo estrenamos con “La burrita”, de Eliseo Herrera. Ese fue un cambio, mejor dicho, insuperable, muy bueno. (M. Rincón 2015).

Mario Rincón se refiere a que no conocían las cajas directas, las cuales permiten un buen nivel de entrada de la señal de los instrumentos eléctricos a la consola. Esto muestra que en ocasiones las decisiones no son solo estéticas sino prácticas, y que cambiar un instrumento por otro puede tener que ver tanto con búsquedas sonoras como con facilidades técnicas.<sup>160</sup> Igualmente, son este tipo de situaciones las que evidencian las interacciones entre los músicos y los productores o directores artísticos, teniendo que adaptarse unos a otros para poder colaborar dentro del estudio de grabación.

Una vez ingresó el bajo eléctrico a los estudios fue posible también incorporarlo en vivo ya que viene acompañado de un sistema de amplificación. Así, poco a poco se comenzó a crear una tradición de interpretación del bajo en músicas del Caribe colombiano, y uno de los precursores e

---

<sup>159</sup> La caja directa, creada a mediados de los sesentas, es un dispositivo electrónico que permite adaptar señales no balanceadas de alta impedancia como las que producen las guitarras eléctricas, bajos eléctricos y sintetizadores, en señales balanceadas de baja impedancia como las que producen los micrófonos. Esto permite que una consola o mezcladora (*mixer*) pueda recibir directamente las señales de estos instrumentos sin necesidad de pasar por un amplificador, y sin necesidad de microfonearlos.

<sup>160</sup> En la canción “La burrita” (Lisandro Meza), que fue la primera grabación comercial de Los Corraleros donde utilizaron el bajo eléctrico, el cantante Tony Zúñiga resalta este cambio al gritar “ahora Mario con su bajo electrónico” (1:20).

innovadores fue el bajista conocido como “Calilla”, quien hizo parte de Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas en Sonolux en 1965 y poco a poco fue creando el estilo más vallenatero que luego haría famoso con agrupaciones como El Binomio de Oro. Se trata ya de una tradición de virtuosismo y amplia creatividad en el manejo del instrumento. Esto evidencia que en la relación entre las músicas populares-tradicionales y las populares-masivas las condiciones técnicas y tecnológicas de producción ocupan también un factor relevante: no es lo mismo hacer música en el solar de una casa, en una corraleja o recorriendo un pueblo, que hacerlo en una caseta o en un estudio de grabación. Estos cambios en los espacios y recursos condicionan también la forma de producir la música y consumirla, de tal manera que los cambios en las sonoridades y formatos no se dan únicamente por decisiones estéticas sino también, y en gran medida, por soluciones prácticas.

Sin embargo, como mencioné, antes de la llegada del bajo eléctrico no existía una tradición de contrabajo en el Caribe colombiano. Por esto, los patrones de acompañamiento eran en su mayoría muy simples. Básicamente los bajistas utilizaban tres patrones: uno sincopado relacionado con el son cubano, otro marcando los pulsos únicamente, y un tercero marcando una blanca y dos negras por compás. Los tres ritmos son:

Imagen 15: Patrones de acompañamiento del bajo



El primer patrón es el mismo que se estandarizó en el son cubano desde los años cuarenta, y que tomó luego la salsa a partir de los sesenta. El segundo patrón se utiliza principalmente en las canciones con un tempo rápido o medianamente rápido, y es el mismo usado en el merengue dominicano. Y el tercero es el acompañamiento más común en la música sabanera en los sesenta, y posteriormente se difundió como acompañamiento de cumbia para las diferentes formas que esta música ha tomado en distintos países latinoamericanos. Lo interesante de este tercer patrón es que, si bien con frecuencia se menciona como un bajo muy simple y poco sincopado que supuestamente representa un sonido cachaco, no costeño, de las músicas del Caribe colombiano, tiene una historia de mayor alcance. El mismo patrón de acompañamiento en el bajo se encuentra



en alguna música cubana de los años treinta al cincuenta, en canciones de moda en el momento como las rumbas “Cachita” y “El cumbanchero”, en un son como “Suavecito” del Sexteto Nacional de Ignacio Piñeiro, o en una guaracha como “Quede zaína” (Celia Cruz con la Sonora Matancera). También fue uno de los patrones más usados por las orquestas sabaneras y por conjuntos como Los Corraleros de Majagual, por lo cual no corresponde a un patrón “cachaco” de acompañamiento -no es una deformación paisa del “verdadero sabor costeño” como suelen afirmar muchos melómanos y folcloristas- sino uno de los patrones básicos utilizados por los músicos sabaneros. Algunas canciones con esta rítmica en el bajo son “La banda borracha” (Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas), “Fiesta en Corraleja” (Rubén Darío Salcedo con Los Caporales del Magdalena), “No me busques” (Los Corraleros de Majagual), “El profesor zorro” (Aníbal Velásquez), “La muerte de dos hermanos” (César Castro), “El garabato” (Aniceto Molina con Los Caporales del Magdalena), “Bombo y maracas” (Clímaco Sarmiento), “El garcipolo” (Pedro Luis García, interpretado por Clímaco Sarmiento y su orquesta) y “La pollera colorá” (Crescencio Salcedo, interpretado por Pedro Salcedo y su Orquesta). El que el primer patrón coincida con el del son cubano, el segundo con el del merengue dominicano, y el tercero con las guarachas cubanas (y a su vez es una aceleración del patrón del bajo en los boleros tanto mexicanos como cubanos), es muestra de las relaciones musicales macro que también se establecen entre las músicas del Caribe colombiano y las del Caribe hispano, de tal manera que, como traté de demostrar en un apartado anterior, no se trata de tradiciones aisladas sino en continua interconexión y retroalimentación. Esto permite que muchos de estos patrones musicales puedan percibirse tanto como marcas locales, como manifestaciones transnacionales y, sin duda, es un factor que facilitó el reconocimiento internacional de muchos músicos del Caribe colombiano (como en el caso ya comentado de Lucho Bermúdez dirigiendo y grabando en Argentina, Cuba y México). Lo local y lo global entran aquí en tensión puesto que un patrón musical, como el del bajo, puede ser tan sabanero como caribeño en un sentido amplio. Por esto, qué es lo tradicional y qué es lo masivo en una tradición musical no siempre es claro ni fácil de determinar, y no es posible adscribirle una característica esencialista a ninguno de los dos.

Ese último patrón de acompañamiento en el bajo, sin síncopas y muy sencillo de interpretar y de bailar, se volvió una marca del sonido sabanero, mientras que el sonido vallenato comenzó a desarrollar un estilo más virtuoso, complejo y sincopado. Sobre esto comenta Fruko, quien durante varios años pasó de tocar el timbal a tocar el bajo en Los Corraleros de Majagual:

El bajista Hernando Barrios, de Cartagena, reemplazó a John Mario Londoño en Los Corraleros de Majagual; Barrios competía con 'Calilla', el bajista de Alfredo Gutiérrez, en la ejecución del bajo con figuras y como picao, con un sonido como de gallinitas... y de ahí salió el bajo vallenato de hoy en día. Como este estilo de bajo no se acomodó a Los Corraleros que estaban acostumbrados al bajo de John Mario, poco a poco se les fue perdiendo el sabor... y es la época en que la agrupación de Majagual parece una orquesta de salsa o vallenato; ejemplo de eso es la grabación de un tema llamado *La gallinita*... ahí está el bajo de Hernando Barrios. Para una fiesta en la ciudad de Tunja el bajista Barrios tuvo algunos inconvenientes y avisó que no podía viajar a esa capital; yo había comprado en Venezuela un bajo japonés muy bueno y ya practicaba en él cuando el maestro Manuel Cervantes me comunicó el problema del bajista; entonces le dije:

-Maestro, si quiere ensayamos una tandita conmigo, a ver si puedo.

Y no le quedó otra alternativa; claro que yo en la casa ya había ensayado todas esas canciones con sus tonalidades y cuando él me escuchó, afirmó:

-Tú eres el bajista de Los Corraleros de Majagual.

Y me quedé de bajista, pues yo tocaba con el estilo de John Mario Londoño, que era el tradicional." (Julio Ernesto Estrada, citado en (A. Burgos 2013, 49-50).

Así, mientras la corriente vallenata creó con el tiempo toda una escuela de interpretación del bajo muy rica y compleja musicalmente, el estilo sabanero se mantuvo en una interpretación simple muy influenciada por las rítmicas cubanas de la época. En las múltiples transformaciones y creaciones musicales que se producen a partir de la interacción entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo no es posible asignarle a priori un mayor nivel de dificultad o complejidad técnica a alguno de los dos campos. Más bien, cada música va creando sus propias convenciones de manera poco predecible, amparada, en buena medida, en el nivel de creatividad de los propios músicos.

#### *La música sabanera en los estudios de grabación*

Como he mencionado, la mayoría de músicos sabaneros venían del campo y tenían experiencia tocando en contextos como fiestas de pueblo, celebraciones privadas, casetas y corralejas. En este tipo de situaciones es común que los músicos adquieran habilidades particulares que demanda la

necesidad de tocar múltiples repertorios, durante largas jornadas, y sin necesariamente contar con ensayos previos. El repentismo es algo habitual, y por esto la mayoría de músicos aprenden a improvisar como una de sus capacidades básicas. Es decir, en estos contextos es usual que la capacidad de improvisar sea un conocimiento básico e indispensable para casi todos los músicos y no una habilidad especial que solo poseen algunos.

Sin embargo, el contexto de creación musical dentro de un estudio de grabación es bastante diferente. En el estudio los músicos debían limitar el tiempo de duración de las canciones alrededor de los 3 minutos (debido a las capacidades técnicas de los equipos de grabación hasta mediados de la década del sesenta), por lo que debían haber ensayado previamente y ser lo más precisos posibles en su interpretación ya que la actuación que se hacía quedaba registrada y se reproduciría miles o millones de veces vía radio o discos. Era fundamental que se acomodaran a las limitaciones del estudio en cuanto a espacio físico, condiciones acústicas, disposición y tipo de micrófonos. Esta adaptación de las convenciones callejeras a las convenciones de los estudios de grabación generaba algunas dificultades y propiciaba también soluciones creativas, y era allí donde la interacción entre músicos, ingenieros de sonido y directores artísticos se materializaba.

Para hacernos una idea de cómo podía ser una sesión de grabación con Los Corraleros de Majagual, vale la pena incluir esta cita extensa de la entrevista al ingeniero de sonido Mario Rincón:

Juan: Y cuando el cantante era el mismo acordeonista, por ejemplo, con Alfredo, que tocaba el acordeón y cantaba, ¿tenía dos micrófonos?

Mario: Sí, tenía dos micrófonos. El del acordeón, más el de los coros y él. Eso era como una especie de maromeros todos nosotros ahí, ellos acercándose al micrófono y alejándose. ¿Por qué? ¿Entraba Alfredo Gutiérrez? Ellos se retiraban. Los coros, pa' que Alfredo pudiera cantar. Soltaba Alfredo la voz, acababa, y se acercaban pa' hacer los coros. Así de sencillo. Y también, pa' limpiar un poquitico, cuando entraba la voz los instrumentos bajaban un poquitico de volumen pa' que resaltara más la voz, porque era mucha la bulla. Entonces, pa' que resaltara la voz que era lo principal. Acababa Alfredo Gutiérrez y ahí mismo cogían el volumen ellos mismos, la batería, los pitos y todos a tocar fuerte. Entraba la voz y ya bajaban volumen.

J: Y si tenían la posibilidad de grabar con varios micrófonos, ¿por qué no tenerle un micrófono a los coros y otro micrófono para el cantante principal?

M: Porque no había más micrófonos. Teníamos 8 o 10 micrófonos, y estaban distribuidos ya, no había más micrófonos, y más canales tampoco había pa' las entradas de los micrófonos. (...)

J: ¿Usted recuerda cuántos canales tenía en la consola?

M: De entradas tenía 8 entradas no más pa' los micrófonos, y éramos 12. Y todos esos 8 micrófonos iban a un solo canal, mezcla directa. (M. Rincón 2015)

Estas condiciones requerían de una capacidad de adaptación de los músicos, y de su habilidad para responder a las situaciones impredecibles que surgieran en el momento de la grabación, ya que si un músico se equivocaba era necesario que repitieran la canción desde el principio. Esto hacía que en ocasiones las sesiones de grabación fueran muy largas, y que un grupo tocara muchas veces una misma canción hasta poder obtener una versión con la mínima cantidad de errores posible. En entrevistas a integrantes de Los Corraleros, estos han mencionado algunos casos en los cuales debían reaccionar en medio de la grabación para solucionar algún problema musical y salvar la toma. Por ejemplo, Chico Cervantes, quien era el encargado de tocar el cencerro, comenta:

Me tocaron unas tres secuencias donde estaban Los Corraleros: [canta] pa-ra-ra, pa-ra-ra, y de pronto uno de los pitos pifiaba. Entonces, él deja de tocar. Y yo capto eso rápido y meto un solo. Entonces, cuentan los compases de lo que yo estoy haciendo improvisado y un tipo da el conteo: un, dos. Y entra otra vez el instrumento. Y la gente cree que es que eso se preparó así. (Cervantes 2013, 25:00).

En este caso, Chico reaccionó en medio de la grabación a un bache que dejaron los vientistas, improvisó un solo de cencerro y luego los músicos volvieron a entrar y de esa forma salvaron la grabación. El disco salió al mercado con ese "arreglo" improvisado que se convirtió en parte de la canción. Este tipo de funcionamiento es común en músicos que tienen experiencia tocando en vivo, quienes cuentan con unas convenciones que les permiten a todos comprender qué hizo Chico y cómo los demás instrumentos pueden también reaccionar y volver a retomar la canción.

Una situación similar dio pie al surgimiento del famoso grito 'nos juimos', una exclamación que hacía Chico Cervantes en casi todas las canciones de Los Corraleros. La historia la cuenta así:

El 'nos juimos' también tiene historia. Resulta que en una de las grabaciones que efectuábamos, al final el disco había que mocharlo porque alguien se equivocó. Alguien se equivocaba y eso era qué problema, qué problema ahí, y dele y dele, y ese sí nos gastó tiempo.

Y entonces, Don Antonio, que entendía cuando la persona se altera dijo: ‘Vamos a parar un momentico mijito’. Él era un tipo muy paternalista para hablar: ‘ven mijito, vénganse todos, vamos a tomarnos una gaseosita, vamos a tomarnos unos fresquitos pa’ descansar un rato’. Eso era [porque] después de estar media hora agitado... Entonces, todos nos vinimos al estudio, arriba, nos puso Cuerdas que Lloran [su disco con guitarra de piso]. ¿Te acuerdas de esa música tan linda? Oiga, eso era como pa’ destensionarnos, y lo logró. Para mí lo logró. Y entonces, estábamos todos. Cuando ya habían pasado como unos veinte minutos dijo: ‘bueno, ya oyeron Cuerdas que Lloran, que es una música suave y bonita. Ahora vamos a comer mierda’e vaca’. Ese era su estilo pa’ referirse a Los Corraleros. Entonces nos bajó al estudio otra vez. Y comenzamos, y la primera prueba volvió y se dañó. Pero en la segunda, todos pendientes de todo lo que se está haciendo, y ra, y eso arrancó, y ya yo me emocioné y vi que iba a terminar el disco, iba a salir. Entonces yo grité: ‘nos juimos’. Cuando grito eso [suena] tan-tan-tan-tan-ta. Entonces, ay, al fin terminamos. Entonces, esa fue la iniciativa de ‘nos juimos’ pa’ marcar una identificación de Los Corraleros de Majagual.” (Cervantes 2013, 27:30).

Esta exclamación se convirtió en una marca de Los Corraleros de Majagual, una forma de distinguirlos respecto a otras agrupaciones, y a partir de allí se convirtió en una obligación de Chico Cervantes gritarla en todas las canciones. Aquí, un elemento proveniente de la tradición oral, un grito cantado semejante al guapirreo<sup>161</sup> que suele animar las interpretaciones musicales rurales en la región Caribe colombiana, apareció a partir del repentismo y la intuición, y se hizo impronta, sello característico de Los Corraleros de Majagual, a tal punto que no resultaba concebible una canción de la agrupación que no lo incluyera. Este es un claro ejemplo de una masificación de una expresión tradicional, de cómo la tradición oral hace parte de la materia prima para los nuevos procesos de masificación. La tradición oral se convierte en aural, en cuanto ya no se transmite directamente de una persona a otra, sino que se transmite de una persona a muchas, con la intermediación de los medios masivos eléctricos de comunicación. La tradición oral, caracterizada por su circunscripción local, puede por esta vía transmitirse a ámbitos más amplios y puede así cobrar importancia y significación nacional o transnacional.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> El término “guapirreo” es una expresión particular de la región Caribe colombiana el cual consiste en una especie de grito que, ya sean los músicos o algún asistente, suele emitir en momentos de alegría y emoción dentro de una interpretación musical. Usualmente se grita con onomatopeyas como “uipitiiii”, puesto que no tiene un significado textual sino una connotación expresiva.

<sup>162</sup> En los minutos siguientes de esta entrevista, Chico contó que para un disco de Los Corraleros alguien le dijo a Toño que era mejor no gritar más ‘nos juimos’ porque parecería que siempre era el mismo disco. Entonces quitaron el grito en un disco completo, lo enviaron a Venezuela y de allá se los devolvieron por no tener el grito. Entonces tocó llamar de nuevo a Chico Cervantes, quien estaba ya en Magangué, hacerlo

El manejo de la duración de las canciones dentro del estudio de grabación también era un problema común para una agrupación como Los Corraleros, con músicos acostumbrados a improvisar y a alargarlas a su amaño. En las convenciones de un músico de tarima, una canción puede durar cuanto se quiera: se pueden repetir los versos y el coro, se pueden hacer improvisaciones de varios instrumentos melódicos o incluso de instrumentos de percusión. Pero en un estudio de grabación, por las limitaciones de los formatos y por los requerimientos de las emisoras radiales, las canciones no podían durar más de tres minutos. Para un músico acostumbrado a tocar sin restricciones de ese tipo, esa convención podía resultar difícil de manejar. Al respecto, comenta Mario Rincón acerca de cómo resolver esa dificultad en el estudio:

M: había un reloj grande, de minuterero, con ese reloj nos controlábamos el tiempo de las grabaciones. ¿Cómo? Cuando salían los discos de 78 no podían durar sino más o menos tres y medio minutos, porque ya más largo no cabía el corte en el 78, entonces había que hacer los temas muy limitados. Entonces yo me iba pa'l estudio con los músicos y con el reloj aparte. Comenzaban a grabar y ahí mismo marcaba yo el tiempo. Cuando iba llegando a los tres minutos los músicos me veían a mí con el [muestra el dedo como en seña de cortarse la cabeza, que es señal de que algo se acaba, se termina], les hacía así, ya casi se iba a acabar el tema, pa' que fueran preparando el final del tema. No estaban acoplados muchos en estos temas pa' acabar ran tan tan, sino que se equivocaban. Entonces, yo le dije a don Antonio: "don Antonio, cualquier cosa, si no saben parar ese final", él en la consola le iba desvaneciendo. Hay temas que son así, que van muriendo porque no eran capaces de terminar. ¿Sí me entiende? O se alargaban mucho, con mucho sabor. Es una cosa muy bonita, no vaya a creer. Es una cosa berraca.

J: No tenían una coda.

M: Eso. Y se ensayaba, pero se les olvidaba el final. ¿Sí me entiende? Ran tan tan. Con ese viaje, todo el mundo, una pelotera que mejor dicho. Porque los directores tampoco podían soltar los pitos pa' poder indicar. (M. Rincón 2015)

Como comenta Mario, Los Corraleros no estaban acostumbrados a arreglar o ensayar codas, esto es, una melodía final que sirve para terminar la canción. En la convención de Los Corraleros, los finales se hacían a la señal del músico líder (usualmente el acordeonero o el cantante) y

---

regresar a Medellín tomando vuelo en Corozal, y grabar todos los gritos del disco antes de sacarlo al mercado. Esta es una muestra de la impredecibilidad e imposibilidad de control total del acto creativo y de algunas dinámicas específicas que toman los procesos de masificación.

simplemente todos paraban en una misma nota, o el acordeonero tocaba un pequeño motivo melódico que se reconoce como un indicador de final. Pero las limitaciones del estudio de grabación los obligaban a usar unas convenciones nuevas que no eran fáciles de incorporar, y en ese proceso resultaba clave la interacción con el ingeniero de sonido o productor.

En cuanto a los arreglos de Los Corraleros, los músicos coinciden en afirmar que en términos generales se hacían entre todos los músicos en el estudio de grabación. Se trataba de una labor colectiva. Sin embargo, siempre había alguien liderando la agrupación, en un principio fue Alfredo y luego Lisandro, quienes contaban con la colaboración de músicos que podían hacer arreglos para las diferentes voces de los vientos, como Abraham Núñez y Manuel Cervantes. Pero detrás de todo siempre estuvo Antonio Fuentes, quien intervenía no solo en los asuntos logísticos sino también en la producción musical.

El estudio de grabación también se podía convertir en un espacio para la inventiva y la creatividad. Para grabar la canción “Tres puntá” (Eliseo Herrera con Los Corraleros de Majagual), a Antonio se le ocurrió introducir un instrumento que estaba de moda en ese momento por los grupos juveniles antioqueños de músicaailable: el solovox. Este instrumento es un pequeño sintetizador con un teclado de máximo tres octavas de rango, que daba un sonido semejante al de los órganos. Toño Fuentes quería incluir un solo de solovox en medio de la canción, pero no tenía quién lo interpretara. Estando él en la consola con Mario Rincón en la sesión de grabación, decidió enseñarle a este cómo hacer un solo. Mario Rincón lo recuerda así:

Me tocó a mí grabar “Tres puntá”, que es de Los Corraleros de Majagual, usted va a escuchar ese tema. Yo toco el solovox ahí. ¿Y qué pasó? Don Antonio, cuando estábamos ensayando, ya íbamos a grabar, y con papelitos de cigarrillos Pielroja, con babas los pegaba en el teclado, y me señalaba las notas que yo debía tocar. ¿Me entiende? Porque yo estaba ahí grabando con ellos. Entonces, en varios temas de Los Corraleros está ese solovox tocándolo yo. Y muchas veces me equivoqué y eso se quedó así. Yo me hice famoso también con eso. [La gente preguntaba] ¿Quién toca ese instrumento en Los Corraleros de Majagual? En “Tres puntá” lo toco yo. Y ese es el sistema que me enseñó don Antonio. Las noticas que yo debía pisar las marcaba con papelito de cigarrillos Pielroja. (M. Rincón 2015)

Efectivamente, en “Tres puntá” se puede escuchar un solo muy sencillo de solovox de 1:23 a 1:40, en una sección en la cual la armonía se queda en un pedal sobre el acorde de dominante que permite hacer ese solo sin necesidad de muchos conocimientos musicales, únicamente sabiendo

cuáles notas tocar y teniendo un buen sentido rítmico (el solovox no se utiliza en el resto de la canción).

En los estudios de grabación, músicos y empresarios como Antonio Fuentes ponían músicos campesinos a grabar, y el resultado era una mezcla de convenciones callejeras con convenciones de estudio. Cuando Fuentes constituyó a Los Corraleros, juntó personas disímiles, venidas muchas de ellas del campo, y los hizo crear música en estudio para ser grabada. Pero a estas personas se les dio libertad creativa, por lo cual se plasmó allí mucha de la lógica de creación callejera, de músico de pueblo, con mucha improvisación, formas abiertas, interacción e hibridación de convenciones musicales diversas, lo cual se convirtió en una experimentación dada no por una pretensión de vanguardia artística, sino por la necesidad misma de poner en diálogo músicos de tradiciones diferentes para producir contenidos nuevos para la creciente industria discográfica. Sin embargo, las condiciones de producción dentro de los estudios de grabación eran diferentes a las callejeras, por lo cual la interacción con los productores y directores artísticos resultaba crucial para adaptarse a las posibilidades tecnológicas, así como a los requerimientos para difundir las músicas en fonogramas y ondas radiales. Se trataba de una situación de mutua dependencia, y de un permanente diálogo e interacción entre músicos y directores artísticos de las disqueras, entre instrumentos análogos y tecnologías de grabación, entre el repentismo y el control, entre las convenciones de la calle y las del estudio de grabación. De esta manera, algunas lógicas tradicionales de producción musical se modificaban y recontextualizaban para adaptarse a las nuevas situaciones de producción y difusión masiva, y a la vez comenzaban a masificarse algunas matrices de tradición oral (como el guapirreo y el repentismo), desafiando así los límites conceptuales entre qué es lo popular-tradicional y qué es lo popular-masivo.

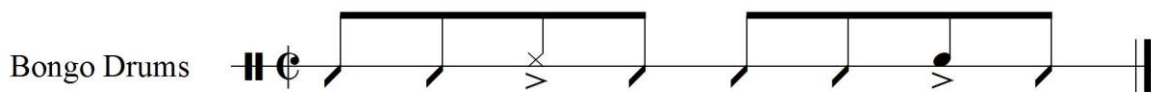
### *Influencia antillana*

Ya he mencionado de manera general la gran influencia que las músicas de las islas del Caribe hispano -especialmente Cuba, Puerto Rico y República Dominicana- han ejercido sobre las músicas de la región Caribe colombiana. Veamos un poco en concreto algunas de estas influencias en los aspectos musicales. Instrumentos como la conga, el timbal y el bongó provienen de Cuba y fueron difundidos por orquestas como la Casino de la Playa, el Sexteto Nacional de Ignacio Piñeiro, La Sonora Matancera y Arsenio Rodríguez. Miremos algunas generalidades rítmicas. En el son cubano



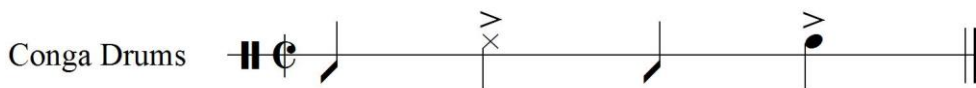
de los años veinte y treinta, en canciones como “Son de la loma” o “Échale salsita”, los sextetos y septetos utilizaban principalmente al bongó como instrumento de percusión acompañante. Éste marcaba una base rítmica que acentuaba el segundo y el cuarto tiempo de cada compás, el segundo con un golpe cerrado y el cuarto con un golpe abierto -de mayor sonoridad-. Esta sería la base:

Imagen 16: Base bongó son



Luego, a finales de los años treinta el músico Arsenio Rodríguez, en su carrera musical en EEUU, incorporó la conga al formato, y ésta comenzó a marcar una base que tomaba los acentos que hacía antes el bongó, mientras este último asumió un papel más libre e improvisativo. Esa base de la conga es la siguiente:

Imagen 17: Base conga



A finales de los cincuenta, los músicos salseros en Nueva York y Puerto Rico adicionaron un golpe a esa base, cambiando la negra en el último tiempo del compás por dos corcheas, lo cual le da un poco más de dinamismo. Si bien ese fue el patrón que se estandarizó luego en la salsa de las décadas siguientes, el patrón inicial se mantuvo en otras músicas del Caribe. Esa fue la base rítmica en el son y en las guarachas cubanas de los años treinta y cuarenta, y esa fue la base más usada por los congueros del Caribe colombiano en las nacientes músicas populares-masivas. Es la base más común en orquestas como la de Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y Pacho Galán, o en las orquestas sabaneras como las de Clímaco Sarmiento y La Sonora Cordobesa, y fue el patrón que se estandarizó luego con Los Corraleros de Majagual, los conjuntos de música tropical juveniles de los sesenta, y especialmente con las orquestas venezolanas como la Billo’s Caracas Boys, Los Melódicos, y posteriormente Pastor López y Nelson Henríquez.<sup>163</sup>

<sup>163</sup> Es importante mencionar este cambio paulatino de la base rítmica de los tambores de mano en la música cubana porque con frecuencia se ha pensado que ese patrón de conga que marca solo el segundo y cuarto

También ha sido importante la influencia de la salsa desde la década del sesenta. Por ejemplo, Los Corraleros de Majagual grabó a finales de los sesenta o principios de los setenta la descarga “Mondongo”, en una versión que parece más la de una orquesta salsera que una muestra del sonido sabanero. Aníbal Velásquez grabó también la canción “Se dañó la landera” -publicada en su disco “Aníbal Velásquez en tremenda salsa”- como un homenaje y una referencia a la canción “Maquinolanderá” de Cortijo y su Combo (Pérez Villarreal 2012). Otras canciones sabaneras con influencia salsera son: “Juventud flaca y loca” (Lisandro Meza con su Combo Gigante), “Máquina Landera” (Clímaco Sarmiento y su Orquesta), “Pachanga en la costa” (Los Corraleros de Majagual) o “Recuerdos de Ipacará” (Aníbal Velásquez).

Otro instrumento en el cual resulta evidente la influencia cubana es el cencerro. Este no se encuentra en las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano, no hace parte de los conjuntos de tambores, de las bandas de viento ni de los conjuntos de acordeón. Se trata de un instrumento importante en las tradiciones musicales afrocubanas que con el tiempo pasó a los conjuntos de son y luego a las orquestas de salsa de dos formas: en la campana de mano (interpretada por el bongocero) y en la campana del timbal.<sup>164</sup> Si bien no era un instrumento usual en Colombia, en Discos Fuentes comenzaron a utilizarlo en muchas de las grabaciones de las orquestas sabaneras como Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, Pedro Laza y sus Pelayeros y La Sonora Cordobesa, y luego fue importante en Los Corraleros de Majagual. Según Lisandro Meza, la idea del cencerro fue del mismo Antonio Fuentes, y por eso aparece en muchas de las grabaciones de las orquestas de esta empresa (Meza 2015). Este instrumento es una marca del sonido de Los Corraleros. Siempre fue interpretado por Chico Cervantes, quien incluso en ocasiones tenía espacios para hacer improvisaciones con el instrumento. Una de esas improvisaciones destacadas

---

tiempo de cada compás es una adaptación del tambor llamador de los conjuntos de tambores del Caribe colombiano (como en las músicas de gaitas, caña de millo y bullerengue), pero realmente se trata de una adopción del patrón de conga típico en la música cubana de esas décadas. La diferencia básica está en los timbres: el llamador toca cada golpe con el mismo timbre abierto, mientras que la conga del son interpreta el primer golpe cerrado y el segundo abierto. Esta diferencia en el timbre, aunque pueda parecer mínima, es significativa en el resultado sonoro. Esta diferencia la señala con ahínco el músico e investigador Manuel “Mañe” Rodríguez: “Mejor dicho, donde haya una negra en el cuarto tiempo, eso es más cubano. [Canta la base de la conga]. Esa es la base. Pero eso es más cubano, eso no es costeño” (Rodríguez 2015).

<sup>164</sup>Sin embargo, aunque la influencia de la percusión cubana es importante para la música del Caribe colombiano, es interesante notar que uno de los instrumentos representativos del formato cubano no se utilizó en Colombia: la clave.

la podemos escuchar en “Tingo al tango”.<sup>165</sup> Lo interesante es que este instrumento, tomado de la tradición cubana, se convirtió en una característica tímbrica distintiva tanto del sonido Corralero como de las orquestas sabaneras como la de Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, Pedro Laza y La Sonora Cordobesa, pero no había sido utilizado antes por las big band bailables colombianas. Su uso se reapropió y recontextualizó, de tal manera que no solo aparece para marcar el pulso en los coros (como sucedía en el son cubano de los treinta, cuarenta y cincuenta) sino que era más sincopado y más incisivo e incluso, como en el caso de Corraleros, tenía espacio para realizar pequeñas improvisaciones. Los tránsitos de ida y vuelta que hacen las músicas, y los distintos usos que los músicos hacen de los instrumentos, son difíciles de predecir y controlar, de tal manera que un elemento proveniente de las músicas populares-masivas cosmopolitas del Caribe hispánico puede aparecer luego como una marca de tradición regional en otro. A esto hay que sumarle las iniciativas de los directores artísticos de las disqueras, quienes con frecuencia también propusieron cambios a las sonoridades de las agrupaciones. Este es el caso del cencerro, que parece haber sido idea de Antonio Fuentes, y que con el tiempo entra a definirse como parte del sonido característico de estas orquestas de baile sabaneras mencionadas, en lo que podría considerarse como un claro ejemplo de “invención de tradición”, a la manera en que lo explican Hobsbaum y Ranger (1983), otro factor más que complejiza la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo.

Sin embargo, la música cubana no ha sido la única influencia musical que nos ha llegado del Caribe hispano. Algunas canciones de Los Corraleros de Majagual y de acordeoneros como Aníbal Velásquez parecen tener relaciones con los merengues dominicanos. Esto se evidencia en las canciones con tempos rápidos, métricas binarias, armonías únicamente de tónica y dominante, con el bajo marcando los tiempos fuertes y la guacharaca haciendo las veces de la güira dominicana. Entre ellas podemos mencionar canciones como “El ají picante”, “Échale pimienta y sal” o “La renga”, y canciones de Los Corraleros de Majagual como “La tos”, “El negrito piropero”, “Culebra cascabel”, “Tingo al tango”, “La sampá” o “Tres tigres”. Las influencias son de ida y vuelta, como se evidencia en las versiones que el merengüero Wilfrido Vargas hizo de dos canciones compuestas por músicos de Los Corraleros: “El africano” (Calixto Ochoa) y “Vampiro” (Eliseo Herrera). Todo esto nos permite no ver al sonido sabanero como un proceso lineal de

---

<sup>165</sup> Como no se conseguían cencerros en Colombia, Chico Cervantes hizo uno a partir de un mofle de carro, lo recortó y lo aplastó en un extremo, lo cual le permitió generar dos sonoridades, una golpeándolo en la parte abierta y otra golpeándolo en la parte cerrada.

masificación de unas músicas populares-tradicionales, sino como una relación más compleja donde los referentes sonoros de los músicos campesinos del Caribe colombiano estaban fuertemente marcados por otras músicas de la cuenca del Caribe que también se insertaban dentro de los gustos y las prácticas musicales locales. Así, estos repertorios sabaneros creados a partir de las posibilidades de inserción en circuitos de producción masiva por parte de músicos provenientes de zonas rurales del Caribe colombiano, evidencian que eran músicas permeadas por múltiples influencias, tanto populares-tradicionales como populares-masivas. El proceso modernizante que implicó la entrada de estas nuevas formas de producción, circulación y consumo musical generado por los medios eléctricos de comunicación fue uno en el que entraron en diálogo repertorios populares-masivos y cosmopolitas latinoamericanos, con los repertorios más locales, más aún cuando estos últimos venían ya influenciados desde décadas atrás por las músicas que se escuchaban en radio, cine y fonógrafos.

### *Velocidad*

Ya he mencionado algunos aspectos importantes de la rítmica en el sonido sabanero, pero vale la pena enfatizar en uno en particular: la velocidad de las canciones. Las músicas populares-masivas de la primera mitad del siglo XX eran principalmente en tempos lentos y moderados. Los boleros, tangos, danzones, sones, rancheras, pasillos, bambucos, cumbias, porros y gaitas eran géneros con tempos tranquilos. Pero en los años cincuenta, sesenta y setenta los músicos comenzaron a acelerar el tempo de algunos géneros, y a inventar géneros nuevos en tempos más rápidos. Esto se puede apreciar por ejemplo en las canciones de Los Corraleros o de Aníbal Velásquez que se asemejan a los merengues dominicanos, donde el tempo rápido es una de las características principales. Canciones como “La sampá” o “Tingo al tango” difícilmente hubieran sido interpretadas por orquestas de baile de los cuarenta, porque su velocidad les imprimía un sentido estético muy diferente. Pero esta aceleración del tempo no fue exclusiva de los músicos colombianos, sino una constante en diferentes músicas, como por ejemplo en el paso del son cubano a la salsa neoyorkina, o en el paso del blues al rock norteamericano. Esta situación la comenta Manuel “Mañe” Rodríguez:

Mañe: En los años veinte la gente bailaba muy lento. Yo tengo videos de 1930, y una persona de 15 años ya era un cucho. En serio. Y bailaban muy lento, muy lento. Pero a medida que iban pasando las décadas, claro, el público bailador iba pidiendo más fluidez.

Juan: Más velocidad.

M: Claro. [...] Entonces, imagínate, ya en el año 54 Elvis Presley revolucionó el mundo, entonces ya los jóvenes no eran viejos como en los cuarenta o en los treinta, ¿sí me entiendes? Entonces, toda la música era que el que más tocaba rápido era el que más vendía, porque pa'l bailador entre más rápido es mejor, y en los Carnavales [aun más]. (Rodríguez 2015)

Esta aceleración del tiempo fue una de las características en la música de Aníbal Velásquez desde el comienzo de su carrera a finales de los cincuenta y fue una característica también de las agrupaciones estilo Corraleros. Lo mismo sucedió en la música vallenata, especialmente en las puyas. Al participar por primera vez en el festival en 1974, Alfredo Gutiérrez interpretó la puya a un tempo mucho más rápido del habitual, evidenciando así un virtuosismo poco usual. A partir de entonces las puyas se interpretan a una velocidad mucho mayor, con un frenetismo que difícilmente se podía imaginar en las décadas del treinta y cuarenta (Pérez Villarreal 2001).

En las orquestas y conjuntos sabaneros, un ritmo que presenta ese tempo rápido es el mapalé. Uno de los primeros mapalés (quizás el primero) grabados por una orquesta de baile fue "Prende la vela" (Lucho Bermúdez). Se trata de un ritmo que proviene de los conjuntos tradicionales de tambores y voces del Caribe colombiano y que presenta una particularidad rítmica muy interesante: el pulso presenta simultáneamente divisiones binarias y ternarias o, dicho de otra forma, su métrica combina los compases de 6/8 y 2/2. Esta dualidad en la división del pulso suena coherente únicamente a tempos rápidos, y este es el caso del mapalé. En él, usualmente la percusión y el bajo marcan la división ternaria del pulso (compás de 6/8), mientras que las melodías marcan principalmente la división binaria (compás de 2/2) o alternan frases entre lo binario y lo ternario. En las décadas del cuarenta y cincuenta esta rítmica era muy inusual, pero se volvió más frecuente en las orquestas y conjuntos sabaneros de los sesenta. Ejemplos de mapalés son: "Rosendo" (Aníbal Velásquez), "Corraleros en Nueva York" (Los Corraleros de Majagual), "El toro afuera" (Aníbal Velásquez), "El calabacito alumbrador" (Calixto Ochoa con Los Corraleros de

Majagual), “El bullerengue” (Los Corraleros de Majagual)<sup>166</sup>, “El burro muerto” (Los Corraleros de Majagual), “Tumba cuchara” (Simón Mendoza con la Sonora Cordobesa) y “Palo de agua” (Rufo Garrido y su Orquesta).<sup>167</sup>

La aceleración del tempo musical puede estar relacionada con una creciente liberación del cuerpo a través del baile. Como muestra Wade (2002), el proceso de caribeñización del país desde mediados del siglo XX implicó un cambio de la sociedad en su relación con el cuerpo, y por lo tanto con el baile, especialmente en las ciudades del interior del país.<sup>168</sup> De comprender el cuerpo como un lugar de pecado y, por lo tanto, como algo para vigilar y controlar socialmente, poco a poco se fue pasando a un cuerpo más libre y menos restringido. Las canciones con tempos rápidos incitan en mayor medida a mover el cuerpo, y a bailar de forma más expresiva y menos retraída. Esto también está asociado a la aparición, a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, de la noción de la juventud como segmento social diferenciado, el cual comenzó a expresarse de forma diferenciada de las generaciones más adultas. Quizás por esto, la música tropical vivió un proceso de aceleración musical al igual que lo hicieron músicas como el merengue dominicano o el rock and roll anglosajón, como partes de una expresión de la época.

Pero quizás la aparición constante de géneros más rápidos en las orquestas y conjuntos sabaneros de la época no tenga tanto que ver con el advenimiento de la juventud como segmento social, ni con una expresión de la modernización cultural, sino más bien con algo diferente que ya he mencionado: la cada vez mayor aceptación de algunos elementos musicales del Caribe colombiano de extracción más campesina. En los diferentes complejos musicales de la región se encuentran siempre algunos ritmos o géneros musicales de tempo rápido: en la música de gaitas son el merengue y la puya, en la de flauta de millo la puya, en la de acordeón la puya y la guaracha<sup>169</sup>, en el bullerengue el fandango, en la música de tambora el berroche, y en el Canal del Dique el son de

---

<sup>166</sup> Aunque se llama “Bullerengue” su rítmica es un mapalé.

<sup>167</sup> Esta misma dualidad en la métrica se encuentra también en los fandangos de lengua de la tradición bullerenguera. Un ejemplo de esto se puede escuchar en la canción “Se quema el monte” (Etelvina Maldonado en versión de AléKumá).

<sup>168</sup> Debo aclarar que no parece coherente que Wade se refiera al proceso de suavización de algunos rasgos característicos de las tradiciones caribeñas con el nombre de “blanqueamiento”, mientras que el proceso contrario lo llama “caribeñización” en lugar de “ennegrecimiento”. Esto da a entender que en una vía se asume como un problema de raza, y en la vía contraria como un problema de región, y de esta manera parece adjudicársele un valor negativo al primero y un valor positivo al segundo.

<sup>169</sup> Vale la pena aclarar que, aunque se utilice la misma palabra “puya” en la música de gaitas, en la de flauta de millo y en la de acordeón, se trata de géneros musicales diferentes. El término parece usarse para indicar músicas rápidas, aunque éstas pueden variar en su instrumentación, sus patrones rítmicos acompañantes y sus estilos melódicos.

negro y el mapalé. Si bien no contamos con grabaciones de estas músicas para estas décadas, la tradición oral permite suponer que existían por lo menos desde comienzos del siglo XX (o tal vez mucho antes). Mientras en las grandes ciudades se estaban interpretando y escuchando músicas de tempos moderados como bambucos, tangos, rancheras, boleros o porros, en los campos del Caribe colombiano se practicaban músicas con tempos moderados y también con tempos rápidos. Las restricciones del cuerpo presentes en los contextos citadinos del interior eran mucho más fuertes que las que podían existir en las zonas rurales caribeñas, como lo atestiguan numerosas crónicas que, incluso desde siglos atrás, hablan de los bailes frenéticos al son de flautas y tambores en la región. Mientras en los cuarenta y cincuenta orquestas como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán mantenían la elegancia y sobriedad tanto en sus músicas como en la actitud corporal y en la manera de ser bailadas (con excepciones como en el caso de “Prende la vela”, único mapalé que compuso Lucho Bermúdez), los nuevos paseaítos y mapalés aceleraban los pies de los bailarines, permitían una mayor excentricidad en los textos (como en el caso de los trabalenguas de Eliseo Herrera, todos en tempos rápidos), y promovían una actitud menos solemne y más jocosa y festiva, una actitud que podríamos llamar carnavalesca (lo cual será tema del capítulo 5). Es decir, más que de una aceleración de los géneros, se trató de la incorporación a los repertorios populares-masivos de una lógica de interpretación que ya existía en las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano, aunque esto no implicara una adaptación de unos géneros musicales específicos sino la elaboración de repertorios nuevos que tenían esa misma intencionalidad en su rapidez. Lo que quiero decir es que en el Caribe (no solo el colombiano) ya se interpretaban músicas a tempos rápidos desde mucho tiempo atrás, de tal manera que para los músicos el cambio no implicó una aceleración de la interpretación musical, sino la incorporación de una estética y unas maneras de interpretar que venían de mucho antes pero que no habían ingresado con fuerza a los repertorios populares-masivos. En este sentido, la aparición de canciones rápidas constituyó la filtración en los contextos masivos de unas maneras interpretativas más asociadas con las matrices culturales tradicionales del Caribe afrocolombiano. A su vez, el hecho de que en este momento fuera aceptado en las ciudades ese cambio en la velocidad se corresponde con la aceleración como una característica de entornos modernizantes. Como ha mostrado Santiago Castro-Gómez (2009), las tecnologías de la era industrial de finales del siglo XIX y comienzos del XX, especialmente las de las comunicaciones y el transporte (trenes, aviones y carros), generaron una percepción de mayor fluidez y velocidad en los movimientos y transformaciones y, en general, en el paso del tiempo. La masificación de músicas tropicales con

tempos rápidos parece encajar en este sentido de aceleración temporal de la modernidad. Además de esto, lo más probable es que para los públicos esta filtración fuera leída más como una manifestación de la alegría asociada al ambiente festivo y de carnaval que a una identidad racial, lo cual hubiera sido de más difícil aceptación.

### *Invención de ritmos*

Otro aspecto importante en la producción musical sabanera fue la permanente intención de crear ritmos y géneros con nombres nuevos. En términos generales, se trataba más de una práctica encaminada a dinamizar el mercado, presentando novedades que llamaran la atención del público, que a una búsqueda estética por parte de los músicos. Uno de los primeros empeños exitosos para inventar un ritmo musical fue el merecumbé, creado por Pacho Galán a partir de la canción “Ay cosita linda” en 1955. El nombre proviene de fusionar las palabras merengue y cumbia, por lo cual se supondría que el nuevo género fuera musicalmente un merengue *acumbiado* o una cumbia *amerengada*. Sin embargo, musicalmente no presenta semejanzas apreciables con la cumbia, y en cuanto al merengue queda la inquietud a cuál merengue podría referirse el autor, si al merengue vallenato (el cual es en 6/8, por lo cual no podría ser una base para el merecumbé que es en 2/2), al merengue de gaitas o al merengue dominicano (ambos muy rápidos para parecerse al merecumbé). Este caso evidencia que resultaba más importante dar un nombre nuevo para mostrar al público algo aparentemente novedoso y único, y no necesariamente para indicar un cambio musical sustancial o una búsqueda estética específica.

Continuando con “Ay, cosita linda”, es importante señalar que la versión original de la orquesta de Pacho Galán tiene muy poca letra, la cual se limita a decir: “Ay merecumbé pa’ bailar”.<sup>170</sup> Mencionar el nombre del “nuevo” ritmo en la letra de la canción era una estrategia de posicionamiento frecuentemente utilizada por los músicos de la época. Por ejemplo, el ritmo de chiquichá surgió con Aníbal Velásquez en la canción “El turco perro”, la cual dice en el coro “chiquichá”. Igualmente, el ritmo de paseaíto surgió con la canción “La ombligona”, de Calixto Ochoa, cuyo coro dice “paseaíto” en repetidas ocasiones. La guaracha de Aníbal Velásquez se posicionó con la canción “Guaracha en España”. De igual manera el ritmo “Jalaíto” se popularizó

---

<sup>170</sup> Versiones posteriores incluyeron letra adicional.



con la canción del mismo nombre de la orquesta de Los Hermanos Martelo, que en el coro dice “Jalaíto, hay qué bueno está, jalaíto es para gozar”.

Podríamos decir que casi todas las orquestas intentaron crear un ritmo nuevo como estrategia de posicionamiento en el mercado. Sin embargo, no todos los intentos dieron frutos. El merecumbé tuvo un éxito internacional durante los primeros años, y muchas orquestas grabaron canciones que etiquetaron como merecumbés, pero ya a comienzos de los sesenta el nombre perdió impacto. Lucho Bermúdez presentó el tumbasón, pero no tuvo éxito. Los Hermanos Martelo intentaron posicionar el Jalaíto y compusieron varias canciones en esa línea, como “Los bomberos”, “Jalaíto en Bogotá” y “Jalaíto del amor” y lograron cierto éxito, siendo imitados por otras orquestas, pero al poco tiempo la novedad también decayó en importancia (L. F. Jaramillo 1992). El ritmo de “pompo” lo promovieron las orquestas venezolanas de los sesenta, como Los Melódicos y Los Megatones de Lucho, y tuvo apenas un éxito efímero. Además, no siempre era claro qué distinguía a un nuevo ritmo de otros ya existentes. En muchas ocasiones se trataba más de la invención de un nombre nuevo que de la creación de una estructura rítmica o melódica nueva, de tal manera que, como dice Luis Felipe Jaramillo, la mezcla era “más subjetiva que concreta en el pentagrama, puesto que no hay en los ritmos mencionados ninguna señal melódica que indique dónde termina uno y comienza el otro” (L. F. Jaramillo 1992, 144).<sup>171</sup>

Entre los pocos inventos de nombres que señalan propuestas musicales nuevas está el paseaíto. Más que un género en sí mismo, el paseaíto es un patrón base de la conga para acompañar obras binarias a tempo moderado. La base es la siguiente:

Imagen 18: Base conga paseaíto



Ese patrón de la conga se usa en la canción “La ombligona” de Calixto Ochoa, y a partir de allí se convirtió en una base muy común entre los congueros para las canciones binarias. Como vimos, fue un patrón típico en Los Corraleros de Majagual en la etapa de Alfredo, y se simplificó al patrón

<sup>171</sup> En este punto vale la pena recordar que el primer LP de Los Corraleros de Majagual con Lisandro Meza, publicado en 1966, se llamó precisamente “Nuevo ritmo”, lo cual servía para hacer explícito el cambio de sonoridad que causaron las modificaciones en la instrumentación y en las bases de percusión impulsadas por Lisandro.

guarachero y más asociado con el sonido venezolano en 1965 con el ingreso de Lisandro Meza. Esta proliferación de nombres de ritmos (porro, cumbia, gaita, jalaíto, paseaíto, tumbasón, chiquichá, pasebol, merecumbé, guaracha, entre muchos otros) hacía difícil para los públicos, e incluso en ocasiones para los músicos, reconocer si había o no diferencias entre ellos. Veamos dos ejemplos de esto.

El ritmo de gaita, creado por Lucho Bermúdez, en la mayoría de obras que están etiquetadas así corresponde rítmicamente a una cumbia, pero con una diferencia armónica: mientras las cumbias de orquesta suelen ser modales, las gaitas presentan solamente los acordes de tónica y dominante cambiando cada compás. Sin embargo, el mismo Lucho Bermúdez parece haber tenido confusiones al respecto. En una presentación en televisión, al ser interrogado por las características del ritmo “gaita”, dice:

Usted sabe que hay un ritmo nuestro que es la nostalgia costeña o colombiana que se llama la cumbia. Es para decir las cosas tristes que tiene uno en el alma, y la gente siente una exclamación y va creciendo en el espíritu una sensación a veces de tristeza y a veces de alegría. Después vino el porro que es un poco más alegre. Pero la gaita irrumpió, que la gaita generalmente se cambia de compás en compás, la armonía se cambia de compás en compás.<sup>172</sup>

Curiosamente, luego de la intervención de Lucho interpretan “La gaita de las flores”, una canción modal, lo cual contradice la explicación que el mismo Lucho acababa de ofrecer.

Otro ejemplo de estas confusiones es la canción “La cumbia sabrosa”, por La Sonora Cordobesa. Si bien el título de la canción y la letra mencionan que se trata de una cumbia, el tempo es un poco rápido y el cambio armónico es de tónica y dominante cada compás, lo cual la hace más reconocible como gaita que como cumbia. Todo esto muestra la complejidad para reconocer musicalmente las diferencias entre unas etiquetas y otras, y cómo con frecuencia se trató más de un afán por crear nombres nuevos con el fin de dinamizar el mercado, que de una necesidad estética o expresiva particular. Es decir, si bien el afán por intentar “inventar” géneros nuevos obedece con frecuencia a una búsqueda estética o expresiva, o a un deseo de los músicos por adquirir capital simbólico (como buscar reconocimiento con la creación de un género, mejorar el posicionamiento frente a otras orquestas o mantener el favor de los públicos), detrás estaba

---

<sup>172</sup> Aparece en el video Show del Recuerdo con Lucho Bermúdez parte II, por Jorge Barón Televisión. Publicado en: <https://www.youtube.com/watch?v=83l-qENKeVE>

presente la necesidad del capitalismo por potenciar las ventas. En el contexto de las industrias culturales masivas el capital simbólico puede llegar a tener una relación directamente proporcional con el capital económico. De esta manera, la lógica de acumulación capitalista y su necesidad de dinamización constante del mercado, podía en ocasiones impulsar una mayor velocidad de renovación de los repertorios de lo que los mismos músicos podían hacer, por lo cual se generaron más nombres nuevos que ritmos diferenciados. Esto muestra en concreto cómo las nuevas lógicas de los medios masivos de comunicación podían ser factores aceleradores de los cambios y transformaciones en las producciones simbólicas, mucho más de lo que podría ocurrir en contextos tradicionales. Bajo esta dinámica, con el transcurrir del tiempo los géneros que mantienen vigencia se convierten en tradiciones nuevas surgidas a partir de las lógicas de los medios masivos de comunicación. Lo que en un principio pareciera un oxímoron (hablar de “tradiciones nuevas”) resulta ser una consecuencia usual al darle una mirada a la producción musical como un proceso de transformación histórica, y nuevamente desestabiliza las diferenciaciones entre qué es lo popular-tradicional y qué es lo popular-masivo en cuanto los medios masivos pueden ser también espacios creadores de tradiciones.

## De lo popular-tradicional a lo popular-masivo y viceversa

En su autobiografía cuenta Crescencio Salcedo, a quien se le adjudica la autoría de “La múcura”, que la letra y los motivos melódicos de la canción los había escuchado desde pequeño como parte de las canciones tradicionales en los velorios de niño en la región Caribe colombiana. Dice Crescencio:

La Múcura fue uno de los primeros motivos que recogí, al que nunca se le había puesto atención. (...) Pero, llegó el momento en que esto fue a oídos del pueblo grande de Colombia, o sea a la ciudad. Y, entonces, esto como que gustó, como cosa muy graciosa para la ciudad. Entonces, prencipió[sic] a extenderse esta obra.” (Citado en (Villegas y Grisales 1976, 27).

A lo largo del libro, Crescencio insiste en que él no es un compositor sino simplemente alguien que recoge los motivos musicales que encuentra en su entorno, los estructura y ordena para hacerlos una canción que pueda ingresar a la industria discográfica y a la radio. Continúa: “Nunca me ha gustado ser egoísta ni pegarme de una obra. ¡Son tantos los motivos que hay para recoger!... Hasta ahora. Quizás, muchos más son los motivos que hay inéditos que los que se hayan podido

recoger” (Villegas y Grisales 1976, 51-2). El caso de Crescencio era igual al de muchos otros músicos sabaneros de la época: se trataba de personas de extracción campesina que llegaban a las grandes ciudades donde encontraban oportunidades para difundir de forma masiva sus creaciones. Y en este cambio de ámbito se generaban cambios de significado con respecto a qué es un compositor o quién es un autor. En un sentido similar, el músico Rubén Darío Salcedo comenta: “Parece que no [soy compositor] porque yo lo que hago es recoger fragmentos. Ya las cosas están hechas todas. Yo recopilo fragmentos, los anexo (...). Por eso digo que los compositores no existimos sino que somos unos recogedores de las cosas que ya están hechas” (Cepeda 1996).

Detrás de los comentarios de Crescencio y Rubén Darío se revela el paso de lo popular-tradicional a lo popular-masivo, de cómo las músicas de la cotidianidad de los pueblos de la región Caribe colombiana se transformaban, se plasmaban en los discos de vinilo y se difundían masivamente vía fonógrafos, traganíqueles y radios. Algo semejante ocurrió con los famosos trabalenguas de Eliseo Herrera. Canciones como “La adivinanza”, “Chula vende chicha”, “Tres tigres”, “Caracol”, “La perra de parra” y “El dicharachero” son obras en las cuales tomó dichos populares y formas de jerigonza y los convirtió en canciones de difusión masiva. También está el caso de “La cumbiamberita” (Nacho Paredes con Los Corraleros de Majagual), en la cual el estilo de entonación de los cantos de zafra y vaquería del Caribe colombiano se convirtió en el verso de una canción (Paredes 2014). Se puede encontrar otro ejemplo en los mapalés orquestados, en los cuales la dualidad rítmica 6/8 - 2/2 pasa de los grupos de tambores y voces a unas orquestaciones para formatos tipo jazz band o a grupos de acordeones.

En este paso de lo popular-tradicional a lo popular-masivo se dan unas mediaciones producidas por las necesidades diferentes de cada medio. Los espacios tradicionales propician ciertas características: un permanente repentismo e improvisación; no suele existir el concepto de arreglo musical (e incluso en ocasiones tampoco el de autoría); las formas son abiertas y largas y dan pie a la participación del público; y los gritos como guapirreos y exclamaciones son parte importante de una interpretación. Por el contrario, al ingresar a los estudios de grabación se crean convenciones más controladas para ajustarse a la posibilidad de tiempos de los formatos, a las capacidades tecnológicas y a la forma de difusión. Este paso de lo popular-tradicional a lo popular-masivo genera la hibridación de convenciones de producción musical callejera con convenciones de producción musical masiva, las cuales se dan de diferente forma dependiendo de los músicos, del

formato y de los géneros musicales a ser grabados. Por ejemplo, Los Corraleros de Majagual era un grupo que funcionaba en mayor medida por tradición oral, no mediado por partitura. Como vimos, los conjuntos de acordeón y los formatos tipo Corraleros presentan un ambiente de improvisación permanente que se ve reflejado en características como el grito ‘nos juimos’, la ausencia de codas, las improvisaciones de los vientos y el acordeón, la dificultad del bajista para seguir las armonías, los solos de cencerro que rellenaban espacios en los cuales los vientistas no entraban en el momento indicado, y el uso de formas abiertas. Se trata de características muy diferentes a las usadas por Lucho Bermúdez y Pacho Galán, quienes trabajaban por tradición escrita, con formas cerradas y poco espacio para la improvisación, donde todo estaba mucho más controlado y predeterminado, lo que exigía de los músicos unas competencias diferentes (Nieves Oviedo 2008). En medio de estos dos tipos de convenciones creativas estaban las orquestas sabaneras, las cuales estaban más o menos controladas, tenían arreglos escritos que incluían introducciones y codas, pero también dejaban espacios importantes para la improvisación y el repentismo.

Sin embargo, como he tratado de mostrar a lo largo de este capítulo, las músicas locales no eran el único insumo que tenían los músicos populares. Toda la producción musical masiva, principalmente mexicana, cubana y argentina, que circulaba por la radio, el cine y los fonógrafos, hacía también parte del paisaje musical de los pueblos del Caribe colombiano desde las primeras décadas del siglo XX, de tal manera que para alguien de municipios como Guamal, Paloquemao, El Banco, o más aún en ciudades como Barranquilla, Cartagena o Sincelejo, los sones, boleros, tangos, rancheras y demás músicas hacían parte de la cotidianidad, se insertaban en lo popular-tradicional y eran recreadas nuevamente por los músicos que las retornaban al mercado masivo transformadas según las capacidades creativas de los acordeoneros, cantantes, vientistas y compositores. Se trata entonces de un círculo de retroalimentación, donde lo popular-tradicional se reconfigura al sufrir procesos de masificación, y lo popular-masivo se reconfigura al insertarse en contextos tradicionales, e incluso donde desde lo masivo se podían generar nuevas tradiciones.

Quizás uno de los ejemplos más notables de cómo se produce este paso de lo popular-masivo a lo popular-tradicional es la canción “La piragua”, del compositor banqueño José Barros. Como lo manifestó el mismo compositor en varias oportunidades, aprendió a componer cumbias bajo pedido porque en su juventud no dominaba el género y no le gustaba (en realidad quería ser compositor de tangos). Compuso “La piragua” por encargo de una casa disquera con el propósito

de que fuera interpretada por un grupo de difusión masiva, y fue así como se convirtió en un éxito del conjunto antioqueño Los Black Stars en 1969. Sin embargo, con el tiempo la canción se ha considerado como un “himno” de las cumbias “folclóricas”, y ha sido interpretada por cantantes investidas del halo de folclor como Totó La Momposina. Así, una composición hecha bajo pedido cumpliendo las convenciones de la industria fonográfica antioqueña de la época, pasó a ser percibida como ejemplo de lo más “auténtico” y “tradicional” del folclor del Caribe colombiano, es decir, pasó de lo popular-masivo a lo popular-tradicional.

Todo esto nos muestra que no podemos hablar de la producción de música sabanera en la Medellín de los años sesenta como la difusión de una música “auténtica” y “pura”, bajo criterios folcloristas. En este proceso de mediatización, los músicos aprendieron a operar con las convenciones requeridas por los nuevos medios. Aprendieron a hacer arreglos, a acomodar las canciones a aproximadamente tres minutos de duración, a manejar los micrófonos, a repetir varias veces una pieza de la misma manera, a limitar sus improvisaciones, a unificar las armonías entre los bajistas y los acordeoneros, a repicar solo en algunos espacios específicos, a compartir el micrófono entre el solista y los coristas, a amplificar un contrabajo, entre otras cosas. Por esto, como bien argumenta Jorge Nieves: “Ya estos músicos no pueden ser denominados tradicionales: es más apropiado llamarlos músicos populares profesionales” (2009:157).

Esta producción cultural, al igual que muchas otras músicas populares-masivas, no corresponde entonces ni a un espacio de arte ni de folclor por lo cual requieren unas aproximaciones teóricas diferentes (y este trabajo es una propuesta en este sentido). Música como la de Aníbal Velásquez, Los Corraleros de Majagual o Rufo Garrido no puede ser encasillada en una cultura cerrada, fija ni autónoma típica de la antropología clásica, ni tampoco se trata de la expresión de la “alta cultura”; no es cobijado por una mirada etnicista, ni por una hegemónica; no hace parte de la sociedad dominante ni de una minoría étnica o cultural. En gran medida hace parte de la cultura Occidental pero a la vez es una manifestación particular, relativamente “exótica” a los ojos eurocéntricos. Hace parte de eso que pueden llamar, visto desde fuera, ese “realismo mágico” caribeño, pero que debe analizarse tanto en su diferencia como en su hibridación con manifestaciones culturales dominantes. Es una cultura híbrida, que no significa que sea totalmente fusionada (ya asimilada, ya no diferenciable) sino que presenta rasgos diferenciadores y rasgos uniformadores y homogeneizantes. Aquí, el concepto de culturas híbridas de García-Canclini tiene el poder que nos permite ver unas culturas que no son la hegemónica ni las minorías etnizadas, sino que se trata de

un espacio diferente, a veces diferenciado y a veces asimilado, a veces transgresor y a veces reproductor, en negociación con la industria cultural y con la cultura tradicional local, construyendo sus significados en los discos de vinilo y en los tablados de los pueblos al mismo tiempo (García-Canclini 2004). Una cultura de frontera: ni muy rural ni muy urbana, ni muy tradicional ni muy moderna, ni muy conservadora ni muy transgresora, ni muy sofisticada ni muy vulgar. Precisamente, el ubicarse en ese espacio ambiguo le permitió ser aceptada por públicos amplios provenientes de lugares y condiciones sociales diferentes. Las nuevas condiciones modernas de producción masiva facilitaron la difusión y apropiación a gran escala (tanto en las ciudades como en el campo) de matrices simbólicas rurales como no había sucedido en décadas anteriores.

Como vimos, no existían fronteras rígidas entre los géneros. Paseaítos, porros, jalaítos, cumbias, fandangos, merecumbés, guarachas cubanas, guarachas sabaneras, paseos, tumbasones, rancheras, tangos, cantos de zafra, mapalés, boleros, sones y danzones se mezclaban y remezclaban de múltiples formas. Pero en toda esta producción había, además de múltiples motivaciones, un solo fin ineludible tanto para los músicos como para los empresarios: obtener ganancias económicas. No se puede pasar por alto que “la música es tanto un medio de expresión cultural como un medio de subsistencia económica” (Otero Garabís 2000, 155). La producción musical sabanera en Medellín en los años sesenta buscaba como principal fin el lucro, tanto de músicos como de empresarios (aunque se beneficiaron mucho más los últimos que los primeros) (O. Hernández 2015). Por tanto, esta lógica económica no tenía reparos para grabar diferentes músicas siempre y cuando generaran una ganancia económica. Esto permitió la experimentación sonora, la búsqueda de nuevos ritmos, la masificación de músicos de origen campesino, la grabación de trabalenguas y jerigonza, la mezcla de bombardino y acordeón, las letras picarescas, las desafinaciones de algunos y la perfección de otros, el eclecticismo de Aníbal Velásquez y la voz campesina de Andrés Landero, entre muchas otras cosas.

La producción musical sabanera, bastante exitosa en la década de los sesenta, es una historia de colaboración –aunque desigual– entre unos músicos que pretendían tener éxito en el mercado masivo y unos empresarios que querían obtener ganancias económicas. Como bien indica Wade, no se trata de una simple explotación de los músicos “costeños” por parte de empresarios antioqueños, puesto que el mismo Antonio Fuentes era cartagenero, y buena parte de la producción sabanera también pasó por las manos de Curro Fuentes en Cartagena o de Emilio

Fortou en Barranquilla (Wade 2002). Tampoco se trata de una cooptación que el mercado hizo de una música caribeña folclórica y auténtica, sino de una invención de una música popular-masiva que tomaba elementos de múltiples fuentes locales, regionales, nacionales y cosmopolitas. Además, y aquí expongo un argumento que contradice a Wade, no se trata de la “modernización de la música costeña”. Wade propone un proceso casi teleológico de avance paulatino de lo que él llama “la música costeña” hacia un proceso de modernización, cuyos mojones importantes están en las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán en los años cincuenta y que, tras un salto histórico argumentativo notorio, se refuerza en la década de los noventa con el proyecto de Carlos Vives y La Provincia (Wade 2002). El argumento de Wade flaquea por dos motivos. Primero, al revisar los repertorios parece evidente que no resulta adecuada la generalización del término “la música costeña”, puesto que se trata de múltiples músicas. Como lo he mostrado, la masificación de las músicas del Caribe colombiano que se dio con orquestas como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán está relacionada principalmente con la música de bandas de viento pelayeras, así que podría decirse que hubo una modernización que estas orquestas hicieron de los porros de banda. Pero muchas otras músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano como los bullerengues, la música de gaitas largas y cortas, la música de flauta de millo, de tambora, de son de negro, de son de sexteto, entre otras, quedaron marginadas de estos procesos y fueron invisibilizadas durante varias décadas más (algunas incluso hoy en día permanecen bastante ignoradas por los medios masivos y desconocidas por el grueso de la población). Así que hablar de estos procesos como algo que le ocurrió a “las músicas costeñas” es una simplificación que impide ver muchos matices relevantes y que, en el proceso de visibilizar unas, esconde otras.

Segundo, no se trata de un proceso teleológico ni uniforme de “modernización”. Como he tratado de mostrar a lo largo de este capítulo, si bien en las décadas del cuarenta y cincuenta tomaron fuerza las orquestas tipo big band imbuidas por el halo de la modernidad, el repertorio de los sesenta tomó un giro diferente. Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, La Sonora Cordobesa, Aníbal Velásquez, Andrés Landero, Los Corraleros de Majagual o Los Caporales del Magdalena, hicieron música con una sonoridad más rural y campesina, menos estilizada y modernizante que la de las décadas anteriores, una vertiente que podría entenderse como de desmodernización o ruralización. Pero no se trató, como dice Wade, de “un freno para la progresiva estilización de la música costeña” (2002:207), porque no había una única lógica de creación musical, no había una teleología que llevara en un camino único. El sonido sabanero de los sesenta evidencia la interacción de racionalidades múltiples, donde confluyen las convenciones de las corralejas, las



casetas, los estudios de grabación y los programadores radiales. En el sonido sabanero no se encuentra una idea de progreso ni de avance lineal. No es posible afirmar que la música de Alfredo Gutiérrez represente un progreso frente a la de Pedro Laza o la de Lucho Bermúdez, por ejemplo.

La consolidación de la industria discográfica y radial colombianas en la época se llevó a cabo bajo la principal premisa de las ganancias económicas y no bajo alguna ideología política específica, por lo cual promovió y creó productos culturales de naturalezas muy disímiles sin un derrotero estético específico.

Estamos acostumbrados a relatos históricos que muestren las expresiones culturales en términos de desarrollos lineales. Mientras la historiografía de la música académica plantea con frecuencia un avance más o menos lineal desde el Renacimiento hasta la música del siglo XX, donde cada estadio parece evidenciar un progreso técnico frente al anterior y las etapas se suceden en una relación de causa y efecto, o en el caso del jazz los relatos muestran una sucesión de etapas que va desde el *rag-time* hasta el free jazz o el jazz eléctrico, pasando por el *swing*, el *bebop*, el *hard-bop* y el *cool*, en las músicas tropicales ese relato no es posible.<sup>173</sup> Aquí predomina una lógica de mercado en la que los nuevos grupos, con sus nuevos estilos y formas de hacer música, no necesariamente están pensando en “superar” a los anteriores, o en partir de ellos para ir “un escalón más arriba” en una imaginaria ruta de avance estético o técnico. La producción musical sabanera de los años sesenta es una producción musical híbrida que puso a interactuar racionalidades múltiples con convenciones disímiles, bajo la búsqueda del éxito económico para todos los agentes involucrados en el mundo de la música tropical. El sonido sabanero de los años sesenta es una muestra de esas racionalidades múltiples en las cuales Colombia ingresa a esos procesos de modernización implicados en la aparición de los medios masivos de comunicación eléctricos, y nos permite entender la modernidad colombiana del siglo XX como un proceso complejo (no teleológico), fragmentado, múltiple y lleno de contradicciones que se da en la permanente interacción entre las producciones culturales tradicionales y las nuevas lógicas de lo masivo. Y precisamente en los sesenta, mientras se consolidaba la industria discográfica local, avances tecnológicos y situaciones económicas y sociales del país convertían cada vez más a los

---

<sup>173</sup> Para el caso de la historiografía de la música académica occidental, Francisco Castillo identifica cinco aspectos sobre los que se suelen construir: 1) organizan la información por épocas históricas, 2) las épocas se integran en la forma antes-después, 3) los antes y después se transforman en antecedente y consecuente, 4) estos se constituyen en una relación de tipo causa-efecto, y 5) las características de una época de la música son reflejo de los acontecimientos de la historia social (F. Castillo 2015, 74).

campesinos en consumidores, bien fuera en el campo mismo o como nuevos migrantes en las ciudades. Esto propició un giro en la producción musical local, especialmente notorio en las músicas sabaneras, hacia repertorios de carácter más rural y más campesino, un aspecto aparentemente contradictorio en los procesos modernizantes facilitados por los medios de difusión masiva. Es decir, los procesos históricos de producción cultural de los medios masivos están atravesados por los cambios en los públicos consumidores de tal manera que, a medida que avanzaba la tecnología, los productos estéticos masivos podían tornarse de carácter más rural o campesino, y menos ciudadanos y modernizantes. Una forma bien particular de relación entre las condiciones materiales y las creaciones simbólicas.

## CAPÍTULO 3 EL SONIDO PAISA

Este capítulo estará dedicado al “sonido paisa” de los años sesenta, un movimiento emparentado con las músicas populares-masivas del Caribe colombiano en general, y con el sonido sabanero en particular. El recorrido planteado en este capítulo será similar al del capítulo anterior, de tal manera que permita hacer una lectura en paralelo y establecer comparaciones entre ambos repertorios. Se analizará la producción de este repertorio como un proceso diacrónico, por lo cual se hace necesario comenzar un poco antes para comprender su conformación histórica. Por esto mismo, la mirada estará puesta en la trayectoria de los músicos y las músicas, mientras que las interacciones con otros actores (mirada sincrónica) será el tema del siguiente capítulo.

Al ser el sonido paisa una manifestación más citadina que el sabanero, pero a la vez con elementos campesinos en sus estructuras musicales y en sus letras, resulta un caso relevante para analizar la relación entre las producciones culturales populares-tradicionales y las populares-masivas para tratar de comprender, a partir del análisis de unos repertorios concretos, las particulares formas en que el país comenzó a reconfigurarse culturalmente con la llegada y consolidación de los medios masivos de comunicación de mediados del siglo XX. O, dicho de otra manera, interesa mirar cómo se articularon las producciones simbólicas (específicamente musicales) con los procesos de modernización técnica y tecnológica.

Para ello, primero abordaré una definición del término “sonido paisa” teniendo en cuenta las principales valoraciones que sobre él se han construido. Luego, presentaré el paisaje musical medellinense que antecede y sirve de marco para la aparición del movimiento. Posteriormente, presentaré unas breves reseñas de los músicos y conjuntos más representativos y mostraré unos aspectos analíticos y contextuales de sus trayectorias; abordaré los espacios en los que hacían sus presentaciones musicales y analizaré algunas características musicales básicas que nos permitan comprender el repertorio. Para finalizar, daré unas conclusiones sobre cómo leer este repertorio en relación con las músicas populares-masivas del Caribe colombiano de las décadas anteriores. El argumento que procuraré defender será que el sonido paisa no constituyó una reapropiación o adaptación del estilo de las grandes orquestas al estilo Lucho Bermúdez o Pacho Galán. Más bien, a partir de una mirada a la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo podemos concluir dos elementos clave. Primero, el sonido paisa satisfizo unos deseos de modernización a partir de la inclusión de ciertos elementos icónicos superficiales –como los nombres de los grupos,

las imágenes de las carátulas y la inclusión de la guitarra eléctrica y los sintetizadores-mientras que los elementos estructurales musicales se desarrollaron principalmente a partir de tradiciones de carácter local. Esto lo podemos llamar como una forma de “modernización fetichizada”, una imagen de modernidad que aparecía en la superficialidad. Y segundo, constituyó un caso particular de blanqueamiento musical, en el cual la adscripción de clase y raza de los músicos sirvió para permitirle a la sociedad medellinense bailar con una música alegre y desparpajada. A diferencia de los músicos sabaneros, eran los jóvenes paisas, “blancos”, ciudadanos y de clases medias y altas, los que podían interpretar en los grilles, hoteles y clubes sociales prestigiosos de la ciudad las músicas alegres y jocosas que también hacían los sabaneros y que gozaban de altos niveles de popularidad.

### ¿Qué es el “sonido paisa”?

A finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta surgieron en Medellín una serie de conjuntos musicales que se caracterizaron por reinterpretar de una manera particular la músicaailable del Caribe colombiano que circulaba por los medios masivos. En términos generales, se trataba de agrupaciones conformadas por adolescentes o jóvenes de clase media y media alta, aficionados a la música, que encontraron en el repertorio caribeño una forma de éxito comercial. La primera agrupación que surgió fue Los Teen Agers en 1957, y con los años la secundaron otras similares como Los Golden Boys, Los Claves, Los Falcons, Los Black Stars, Los Hispanos y Los Graduados. En términos generales, se trataba de conjuntos medianos que se inspiraron en el formato de las agrupaciones de rock and roll de moda en la época, esto es, que tenían como base el bajo eléctrico, guitarra eléctrica, teclados y batería, pero le añadían algunos instrumentos usuales en las orquestas de baile como eran la conga, las maracas y los saxofones, un formato que servía tanto para tocar twist y baladas como porros, paseos y pachangas. Mientras en un comienzo fueron agrupaciones eclécticas que interpretaban muy diferentes músicas, rápidamente su repertorio se decantó principalmente por una peculiar forma de interpretación de las músicas populares-masivas del Caribe colombiano (y en esto radica su paralelo con el sonido sabanero).

Para estos años, Medellín era el epicentro industrial del país y la proyección económica de Antioquia se destacaba en el ámbito nacional. En Medellín se consolidaron la industria radial y la industria discográfica, se iniciaron las cadenas radiales RCN y Caracol, y se asentaron las empresas discográficas más importantes del país como Discos Fuentes, Sonolux, Codiscos, Discos Ondina,

Discos Victoria, entre otras. La producción musical de estas nuevas agrupaciones tomó fuerza en este entorno, tanto a nivel del público local como en el ámbito nacional e internacional, y el estilo que crearon, difundieron y masificaron comenzó a ser identificado como el “sonido paisa”.

En la década del sesenta, este estilo tuvo un éxito mediático y comercial importante. De igual manera, como suele suceder con emergentes movimientos de producción simbólica que logran rápido éxito en ventas, tuvo tanto adeptos como detractores (Parra 2014). Los adeptos vieron en él una música alegre y divertida que revestía una imagen de modernidad, mientras los detractores vieron una deformación, simplificación o degeneración de la músicaailable del Caribe colombiano que se escuchaba en el momento. Una muestra de esta última valoración la encontramos en una misiva que divulgó el periodista Carlos Serna en su columna diaria “Por La Radio” en 1969, publicada en el periódico *El Colombiano* (el más leído en Antioquia). En la misiva, atribuida a Rodríguez y Botero, dice:

Un diciembre más, pero distinto a otros. Los discos veneno y la música en realidad se acabó [sic]. Ya dejaron esa precaución por los instrumentos; todo sonaba tan bien, tan rítmico. Antes un conjunto se preocupaba por progresar y se esmeraba por adquirir trompetas, clarinete, saxofones, piano, contrabajo, etcétera. Y cuando un disco suena con esta clase de instrumentos, la música se hace más agradable y se puede oír y se puede bailar, o cualquiera de las dos determinaciones resulta agradable. Hoy en día ya no es así. Ya los discos violaron las normas de la moral y es hasta ridículo oír esa clase de vulgaridades como “Juanito preguntón” [uno de los éxitos de Los Graduados], “Santo parao”, etcétera. Yo no me explico, y estoy de acuerdo con usted, al criticar semejantes tonterías y me uno a esa crítica, cómo es que empresas de discos de tanta categoría, fama y seriedad como las que existen aquí, dan el visto bueno para que semejantes tonterías sean pasadas al acetato y difundidas de esa manera por todas las emisoras. Nosotros siquiera nos podemos dar el gusto de poder recordar aquellos tiempos, aquellas navidades tan felices cuando bailar era más agradable y era una verdadera dicha. Y quién no bailaba ese ritmo inconfundible y calentísimo de Pedro Laza, La Sonora Cordobesa, Lucho Bermúdez, Clímaco Sarmiento y tantos otros que usted puede recordar. Es lamentable que discontinúen música de la buena para dar paso a la “chirrióna”... ¿A dónde iremos a parar? (*El Colombiano*, 1969, pág.27)

En los setenta, las personas que percibían este estilo como una degradación de la músicaailable del Caribe colombiano comenzaron a llamarlo de forma despectiva con el término “chucu-chucu”. La intelectualidad caleña de los setenta y ochenta, y particularmente el escritor y cineasta Andrés

Caicedo, fueron abanderados importantes del desprecio por el sonido paisa. En su novela *Que viva la música* (1977), Caicedo describe una escena de un concierto en Cali donde alternan en la tarima el conjunto salsero Richie Ray y Bobby Cruz con el conjunto paisa Los Graduados y, tras un recuento que parece casi tan etnográfico como literario, la novela comenta el rechazo del público al conjunto antioqueño y de cómo supuestamente no estuvieron a la altura de las capacidades musicales del grupo salsero: “Se habla de la vergüenza pública por la que pasaron los paisas” (105), y luego remata: ““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” (111).

A partir del éxito editorial de esta novela (en parte impulsado por el sensacionalismo que generó el suicidio del autor el mismo día de su publicación), se creó un imaginario de Cali como ciudad que no aceptaba al chucu-chucu o sonido paisa. Sin embargo, una mirada histórica muestra que, por el contrario, los conjuntos juveniles antioqueños como Los Teen Agers, Los Golden Boys y Los Black Stars contaron con un importante aprecio del público caleño desde sus comienzos, como lo comprueban la cantidad de veces que se presentaron con éxito en el marco de la Feria de Cali desde comienzos de los sesentas, y como lo comenta el mismo Gustavo Quintero quien dice: “Los Teen Agers trabajaron mucho, inclusive por unas canciones que hicimos ‘La cumbia de la sultana...’ (Canta). Conseguimos mucho entrada por los lados de Buga, Palmira, y llegamos a Cali y nos ganamos condecoraciones allá, la Feria de Cali, la Carreta de Plata” (G. Quintero 2015).<sup>174</sup> Más bien, como acertadamente muestra Juan Diego Parra (2014), fue precisamente la aceptación masiva del sonido paisa en Cali la que generó este desprecio feroz por parte de una élite intelectual que veía a esta música como una amenaza para su proyecto político de izquierda y que encontraba en la salsa un espacio relevante de expresión de inconformidad social. Es decir, fue

---

<sup>174</sup> En varias de las columnas tituladas “Por La Radio”, del periodista Carlos Serna en *El Colombiano*, se mencionan las presentaciones de estos grupos antioqueños en la capital del Valle del Cauca, y se comenta del gran recibimiento que los grupos tenían en la ciudad desde comienzos de los sesenta. Además, un repaso por las canciones consagradas como “el disco del año” en las ferias de Cali de los sesentas muestra que en 1968 este galardón lo obtuvo la canción “La piragua” (José Barros) interpretada por Los Black Stars; en 1969 el segundo puesto fue para la canción “Feria de Cali” de Los Golden Boys; y en 1970 ganaron nuevamente Los Black Stars con la canción “A ve pa’ ve”, y el segundo puesto lo ocuparon Los Hispanos con “Feliz noche buena” (en los años anteriores, entre 1957 y 1967, todos los galardones los obtuvieron canciones del sonido sabanero, destacándose los Corraleros de Majagual y Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas). Estos datos fueron tomados de la página: <http://www.montedgardoradio.com/el-disco-de-la-feria-de-cali.html>.

Esta ficción de Caicedo ya la había comentado el escritor Rafael España en su libro ¡Que viva el chucu-chucu! (F. España 1995).

precisamente el éxito del sonido paisa en Cali lo que hizo que se produjera, a manera de acción y reacción, la ficción literaria del rechazo y desprecio por esta música.<sup>175</sup>

Pero esta subvaloración por el sonido paisa ha sido moneda corriente no solo para algunos círculos caleños sino también para muchos aficionados a las músicas caribeñas, para muchos salseros y, en términos generales, para élites intelectuales en el país. Por ejemplo, el investigador Adolfo González Henríquez no duda en calificarlo como “música costeña deteriorada” (198853), una idea que se ha vuelto cliché en diferentes contextos del Caribe colombiano (R. España 1995). En Antioquia, si bien el éxito mediático ha sido importante desde su surgimiento –y se siguen escuchando hasta el día de hoy-, no ha habido una élite intelectual ni política que haya intentado contestar ese discurso, o al menos que lo haya cuestionado. Solamente en los últimos años los investigadores Alberto Burgos y Juan Diego Parra han comenzado a producir discursos valorativos, y a publicar materiales que ayudan a dejar memoria y a tener una mejor comprensión histórica y social del movimiento. Por esto, Burgos comenta:

Ya hemos analizado cómo de estos grupos, que fueron tan importantes para la música antioqueña, nadie se dignó escribir nada; nadie hizo siquiera un folleto y todo porque los mayores, quienes eran los que escribían y hacían crónicas, prácticamente despreciaban esta música, porque la consideraban ordinaria, loca, juvenil y ruidosa; cuando en realidad es la única vez que la músicaailable de orquestas y paisa tuvo identidad (...). Entonces de estos grupos paisas, como nadie escribió de ellos, trascendieron a la época aquellos que habían grabado bastante como: Los Teen Agers, Los Graduados, Los Black Stars, Los Hispanos, Los Golden Boys y Los Éxitos; pero a los que no hicieron muchas grabaciones, sólo los conocedores musicales los volvieron a mencionar. (A. Burgos 2001, 229).

Sin embargo, si bien los esfuerzos de Burgos y Parra han sido importantes para comenzar a documentar y a reflexionar sobre el sonido paisa de los años sesenta, han cuestionado los juicios de valor negativos sobre el género reemplazándolos por otros juicios de valor positivos y por construcciones narrativas exaltadas que terminan cayendo en el esencialismo. Juan Diego Parra no

---

<sup>175</sup> Juan Diego Parra identifica tres significados diferentes para el término “chucu-chucu”. El primero es: [en cuanto a músicaailable] “todo aquello que no es salsa”. El segundo: “una degeneración de la música costeña”. Y el tercero: “todo tipo de música tropicalailable grabada en Colombia” (Parra 2014). Esta ambivalencia lleva a que en ocasiones lo que para unas personas es cumbia para otras es chucu-chucu (Wade 2002), y que cuando se le pregunta a diferentes personas qué entienden por chucu-chucu las respuestas puedan ser disímiles (F. España 1995). De estos tres significados, el segundo es el más usado y es el que asumo en esta investigación por ser el que equipara sonido paisa con chucu-chucu, los piensa sinónimos.

duda en calificar al sonido paisa como “la gran revolución juvenil tropicalailable ocurrida en Colombia” (201470) y propone esta consigna de antioqueñidad: “Celebremos ser chucu-chucu hasta el tuétano y amarnos por eso, configurarnos como pueblo, región y temperamento” (2014271).

En este capítulo no pretendo defender o atacar al sonido paisa, sino más bien buscar comprender cuál fue su proceso de configuración histórica en términos de cómo se articularon allí las formas tradicionales y las masivas de producción, puesto que se trató de unos repertorios novedosos que se iban creando en el camino, en esa intersección entre las nuevas posibilidades tecnológicas de los medios masivos y las lógicas populares-tradicionales de creación musical. Para ello, será necesario mirar en qué consiste el sonido paisa, cuál es su historia, cuáles sus convenciones y racionalidades, y de esta manera podremos establecer hipótesis sobre por qué esta propuesta simbólica tuvo el impacto que tuvo.

### **Antecedentes del sonido paisa: la babel musical**

En su investigación sobre la recepción musical en Medellín entre 1930 y 1950, Carolina Santamaría-Delgado (2014) muestra la importancia que en la ciudad tuvieron el bolero, el tango y la música andina colombiana (pasillos y bambucos principalmente). Para la década del cincuenta, Wade muestra el auge que poco a poco fue teniendo la música del Caribe colombiano interpretada en formato jazz band, especialmente bajo el liderazgo de Lucho Bermúdez, quien vivió en Medellín de 1948 a 1962 (Wade 2002). Sin embargo, no eran estas las únicas músicas que circulaban en la ciudad a finales de los cincuenta, cuando se comenzó a gestar el sonido paisa. También eran importantes las rancheras mexicanas, los pasodobles españoles, los sones, danzones y guarachas cubanos, algunas canciones populares europeas, un poco de música clásica, algo del jazz de la era del swing y los primeros éxitos del rock and roll.

Pero las distintas músicas se escuchaban en diferentes espacios de la ciudad y circulaban por diferentes medios. Desde comienzos de los años treinta, en Medellín abundaron los cafés y cantinas, donde la presencia del gramófono y los sonidos que por él se reprodujeran hacían parte importante de la identidad del local. Las músicas predilectas de estos lugares eran tangos,



rancheras, boleros, pasillos y bambucos (Santamaría-Delgado 2014). Otro medio de circulación era la radio, por la cual circulaban muchos repertorios diferentes, tanto locales como foráneos, como tangos, boleros, rancheras, bambucos, pasillos, cumbias, porros, guarachas, pasodobles, y también música clásica. Además de los gramófonos y la radio, el cine era un medio de masificación musical importante. Junto a los tangos, rancheras y boleros que interpretaban a través del cine mexicano y argentino, hacia finales de los cincuenta se comenzaron a popularizar bandas sonoras de películas, canciones italianas como “Lazzarella” y “Come prima”, y británicas como “Puente sobre el río Kwai”. Pero, quizás más importante fue el impacto que tuvo la película *Rock Around The Clock* 1956, traducida al español como *Al compás del reloj*, pues marcó un hito para la entrada del rock and roll al país. La banda sonora de la película corrió a cargo de Bill Haley y sus cometas, uno de los grupos de rock and roll más importantes de la época, cuyos discos de 78 r.p.m. se comenzaron a vender en Colombia y causaron furor dentro de la juventud (Pérez y Castellanos 1998).

Además de circular por el cine, por la radio y por los gramófonos, en la Medellín de mediados del siglo XX la música también circulaba por medio de presentaciones en vivo. En la década del cuarenta proliferaron los clubes sociales como el Club Unión, Club Campestre, Club Medellín, el Edén Country Club, el Club Pensylvania, el Club Miraflores, el Club El Rodeo, entre otros, lugares de encuentro de las clases más pudientes de la ciudad. A finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, allí se presentaban con frecuencia las orquestas de baile tipo jazz band como las de Lucho Bermúdez y Edmundo Arias, así como las dirigidas por Jorge Camargo Spolidore y Juancho Esquivel, la Italian Jazz, entre otras (A. Álvarez 2012, Santamaría-Delgado 2014). Cada club solía tener su orquesta de planta. Por ejemplo, el Edén Country Club tuvo a la Orquesta Swing Stars, el Club de Medellín a la Orquesta Rítmica y la Italian Jazz, el Club de Profesionales a Los Estudiantes, el Club Campestre a la orquesta de Lucho Bermúdez, y el Club El Rodeo a la Orquesta de los Hermanos Martelo (A. Álvarez 2012).

Alrededor de los años cuarenta aparecieron en Medellín los grilles, lugares de diversión nocturna destinados a los jóvenes de clase media que querían imitar las formas de diversión de la clase alta (Santamaría-Delgado 2014). Surgieron grilles como el del Hotel Nutibara, el High Life Club El Cortijo, Grill El Coche Rojo, en los cuales también se presentaban las principales orquestas de baile de la ciudad. Y, por otro lado, en los cafés y cantinas, en fiestas privadas y en serenatas, se presentaban los duetos bambuqueros y los tríos de boleros, conformados usualmente por guitarra, requinto, voces y, en ocasiones, maracas.

En resumen, a mediados del siglo XX se escuchaban una gran cantidad de músicas diferentes en Medellín, tanto producidas e interpretadas localmente como consumidas a través de grabaciones y difundidas por los diferentes medios masivos de comunicación. Como dice Juan Diego Parra, “Medellín era una Babel musical” (Parra 2014). Se trata entonces de un paisaje musical ecléctico, con presencia de músicas tanto populares-tradicionales como populares-masivas, tanto difundidas por los medios masivos como interpretadas en vivo, lo que será clave para comprender el surgimiento del sonido paisa a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta.

## Los conjuntos juveniles paisas en los sesenta

El investigador y coleccionista Alberto Burgos ya ha realizado algunos trabajos donde reseña las trayectorias de muchas de estas agrupaciones (2001, 2013, 2014), por lo cual en este apartado, más que centrarme en detalles de discos grabados o nombres de integrantes, me concentraré en presentar algunos grupos y en mostrar algunas características macro de este movimiento musical.

### *Pioneros*

El primer conjunto en aparecer en la escena fue Los Teen Agers, en 1957, conformado inicialmente por conga, batería, acordeón de teclado y guitarra eléctrica. El repertorio que comenzaron a interpretar era variado, especialmente incluía música instrumental con cierto aire cosmopolita como “Bajo el cielo de París”, “Vírgenes del sol”, “Malagueña” o “Qué rico el mambo”, así como algunos vales italianos, canciones francesas, norteamericanas y españolas, repertorio que en la época se conocía como música brillante o música internacional. El nombre del grupo reflejaba en buena medida la intención: se trataba de adolescentes y jóvenes que querían hacer música para público de su edad, y el hecho de que fuera en inglés también era relevante, ya que trataba de emular los nombres de los grupos de rock and roll norteamericanos e ingleses del momento, y daba una imagen rocanrolera. Sobre el nombre de Los Teen Agers cuentan dos de sus fundadores, Luis Fernando Escobar y Octavio Grajales, que surgió mientras conversaban con un amigo que les dijo:

Octavio Grajales: [Nos dijo]-Hombre, ¿ustedes por qué no le han puesto nombre al conjunto?

Aquí todos los conjuntos se llamaban, el Sueño del Guayacán, Espinosa y Bedoya, el Duetto de Antaño, Los Guayacanes Floridos...

Luis Fernando Escobar: Nombres que no compaginaban con el movimiento juvenil nuestro.

Octavio Grajales: Entonces ese muchacho dijo:

-Hombre, ¿por qué no le ponen Los Teen Agers? Teen Agers son los muchachos entre 13 y 19 años en Estados Unidos, esos son los fans de los ídolos allá y eso es muy conocido en Norteamérica.

A nosotros nos gustó y de inmediato todos aceptamos.” (A. Burgos 2001, 44).

Colocar un nombre en inglés representaba tomar distancia generacional frente a los conjuntos bambuqueros andinos y sobre las generaciones precedentes. Con el advenimiento del rock and roll, con la cada vez mayor fuerza económica y expansión cultural norteamericana y con EEUU posicionado como la mayor potencia mundial después de la segunda guerra mundial, todo lo que tuviera asociación con lo anglo aparecía como un símbolo de modernización, y esta modernización se entendía a su vez en contraposición y superación de lo tradicional. Bajo esta lógica, lo nuevo tendría mejor valoración que lo viejo, lo anglo frente a lo local, y lo juvenil adquiriría un carácter positivo que no había tenido en décadas anteriores. La nueva generación aparecía como representante del progreso modernizante, y ello se reflejaba en el formato instrumental que incluía instrumentos eléctricos, en el repertorio que presentaba “música internacional”, y en los nombres de los conjuntos que en un comienzo imitaron a los nombres de los grupos de rock anglosajones (Los Falcons o Los Golden Boys se asemejan a Los Beatles y Los Rolling Stones, por ejemplo). Utilizar guitarra eléctrica, cantar un twist, y colocar un nombre en inglés que aludiera a la juventud constituía todo un paquete de significado que posicionaba a estos grupos como modernos y de avanzada, como una especie de “superación” de la tradición andinade interpretación de bambucos y boleros por parte de duetos y tríos, más acartonada, con guitarras acústicas y con nombres que aludían a un pasado idílico (como El Duetto de Antaño, por ejemplo). Sin embargo, este giro modernizante tendrá su contrapeso, como se verá más adelante.

Después de sacar al mercado un primer disco sin mucho éxito, ingresó al conjunto Aníbal Ángel, un joven pianista que tenía un poco más de experiencia musical que los demás. Al comienzo interpretaba el piano, desde donde marcaba también los bajos, y a la vez cantaba. Sin embargo, al poco tiempo convenció a los otros integrantes de la necesidad de contar con un bajista y un

cantante, y fue así como ingresó al grupo Gustavo “el loko” Quintero (1939-2016), quien se convertiría en la voz insigne del grupo y en uno de los cantantes más reconocidos del sonido paisa. Ya con Aníbal Ángel y Gustavo Quintero, Los Teen Agers grabaron en 1959 un disco con algunas composiciones propias y un repertorioailable más cercano a la música tropical. Entre las canciones grabadas están “Isla de San Andrés”, “Color de arena”, “El Chico jajá” y “El gordo”, las cuales se convirtieron en éxito en diferentes partes del país (A. Burgos 2001).<sup>176</sup>

También a finales de los cincuenta se formó el conjunto Miramar, liderado por el acordeonero Jairo Grisales (nacido en Medellín en 1942). Su primer éxito fue “Reina de cumbias”, composición del mismo Jairo Grisales. En sus inicios, interpretaban cumbias, paseos y música cubana como sones y guarachas. Más adelante se incluyó en el ensamble la guitarra eléctrica, el contrabajo y el vibráfono, y fue uno de los primeros grupos en Colombia en interpretar salsa, especialmente en la cual el vibráfono fuera el instrumento melódico principal, como en el estilo de Joe Cuba. El grupo alternaba repertorios de manera constante, tanto así que, según Rubén Darío Restrepo, primer guitarrista de la agrupación, “Cuando el Miramar hacía cumbias se llamaba el Conjunto Miramar. Cuando hacía salsa se llamó el Sexteto Miramar” (2015). A mediados de los sesenta incursionaron también en la interpretación de baladas y boleros, para lo cual integraron al grupo al cantante Rodolfo Aicardi, quien estaba apenas comenzando su carrera artística. Con Rodolfo grabaron la balada “Qué quiere esa música esta noche”, que fue uno de los primeros éxitos en ventas del joven cantante (R. D. Restrepo 2015).

En 1959 surgió el conjunto Los Falcons, dirigido por el saxofonista Miguel Velásquez. Conformado por contrabajo, piano, guitarra eléctrica, batería, conga y saxofón, casi todo su repertorio era instrumental en el cual se mezclaban el twist y las músicasailables del Caribe. Fue una agrupación que grabó algunos discos pero no perduró, si bien en su momento tuvo un importante reconocimiento mediático.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Si bien Aníbal Ángel solo grabó dos LPs con Los Teen Agers y se retiró en 1960 para radicarse en Nueva York y estudiar música, su influencia en la agrupación fue importante porque le dio un fuerte impulso hacia su profesionalización (A. Burgos 2001). En 1966 ya estaban dedicados totalmente a la músicaailable y cambiaron su nombre por Los Ocho de Colombia.

<sup>177</sup> Según su baterista William Jaramillo “Este grupo se acabó pronto porque a Mario Escobar le resultó viaje para Estados Unidos, Gonzalo se fue a trabajar a discos Zeida; se desunió la cosa... y el grupo se acabó.” (A. Burgos 2001, 68).



En 1960 surgió el grupo Los Golden Boys, liderado por los hermanos Pedro Jairo (guitarrista y compositor) y Guillermo Garcés (saxofonista). Su repertorio combinaba el twist con la música tropicalailable colombiana, y estaban conformados por guitarra eléctrica, batería, conga, saxofón y voces. Con el tiempo integraron un bajo eléctrico e incluyeron a la cantante Amparito Muñiz, una de las primeras voces femeninas en cantar en estos conjuntos.

Una escucha rápida a los repertorios grabados por estas agrupaciones paisas de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, evidencia que interpretaban repertorios diferentes y variados. Sin embargo, tenían varias características en común. Se trataba de conjuntos formados por jóvenes o adolescentes ciudadanos de clases media y media alta, que proyectaban una imagen rocanrolera, y que incluían en sus formatos la guitarra eléctrica y la batería. Además, casi todos tenían nombres en inglés e interpretaban principalmente músicasailables para los jóvenes ciudadanos de la época. Como mencioné, esto constituyó un impulso de distinción generacional en

el cual los jóvenes ciudadanos querían proyectarse como más “modernos”, en contraposición con la generación anterior y en especial con relación a la tradición local de duetos de bambucos y pasillos. Sin embargo, esta lectura es necesario complejizarla puesto que en un comienzo estos conjuntos también interpretaron pasillos y bambucos, boleros, porros, baladas y otras músicas, en sus inicios la mayoría incluyeron el acordeón como instrumento base, y los elementos rocanroleros en la ejecución instrumental y vocal eran casi nulos (esto se abordará en detalle más adelante).

Si bien en otras ciudades del país surgieron agrupaciones similares (como Los Bobby Soxers en Cali o Los Be Bops en Bucaramanga), Medellín fue el epicentro y origen de este movimiento. En consonancia con este éxito, en 1962 la cadena radial RCN realizó un concurso de conjuntos juveniles (para menores de 25 años) con eliminatorias en todo el país, y en la eliminatoria en Medellín participaron “Aníbal Ángel y su combo, Los Falcons, los Golden Boys, Los Soberanos del Ritmo, Los Teen Agers, Los Tocayos y los Walkers”, y el ganador nacional del concurso sería Aníbal Ángel y Su Combo (Gil 1989, 21).

A finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, los grupos presentaban alguna variedad en sus formatos instrumentales, y en sus repertorios incluían principalmente canciones de moda en la radio en estilos como twist, rock and roll, música antillana (boleros, merengues, chachachás, guarachas) y algo de influencia del sonido sabanero en todas sus formas. Sin embargo, poco a poco, y en cuestión de apenas tres o cuatro años, esta diversidad se iría decantando por un estilo tropicalailable del Caribe colombiano, más semejante a lo que proponían las orquestas venezolanas como La Billo’s Caracas Boys y Los Melódicos (tal como le sucedió a Los Corraleros de Majagual con el ingreso de Lisandro Meza), aunque en un formato más reducido.

#### *Consolidación del sonido paisa*

En la segunda mitad de los sesenta aparecieron más agrupaciones con nombres en español, y el repertorio se homogenizó en músicas tropicalesailables. Mientras los grupos iniciales usualmente no tenían bajo, y muchos comenzaron con acordeón y con repertorio principalmente instrumental y ecléctico, con el tiempo se fue estandarizando el formato hacia el modelo propuesto por los conjuntos Los Hispanos y Los Graduados, quienes serían los encargados de consolidar el estilo. En este formato, los acordeones fueron reemplazados por los teclados, los

conjuntos adquirieron bajo eléctrico, los saxofones y las guitarras eléctricas tomaron protagonismo, y el repertorio comenzó a ser exclusivamente cantado en ritmos tropicales bailables.

Los Hispanos surgieron en 1964, liderados por los hermanos Jairo y Guillermo Jiménez. En los primeros años, la agrupación tocaba en bazares de colegio y fiestas de amigos. En 1967 ingresó el cantante Gustavo Quintero, quien se había retirado años atrás de Los Teen Ager, y también lo hicieron los hermanos Jaime Uribe (saxofón) y Gabriel Uribe (órgano), y a partir de allí el grupo tomó más fuerza y realizó sus primeras grabaciones. Para ese momento el formato era bajo, teclado, guitarra eléctrica, batería, conga, dos saxofones y voces. La primera grabación para Discos Victoria no tuvo éxito, pero posteriormente grabaron el LP *De película* con Codiscos, donde incluyeron la canción “Fantasía nocturna” (más conocida como “Lucerito”), que en poco tiempo se convirtió en un éxito en ventas. Tras este buen comienzo, en los años siguientes grabaron los LP *De locura* y *De ataque*, con los cuales se convirtieron en una de las agrupaciones más exitosas del país.

Apenas dos años después de su primer disco, en 1969 se separaron algunos miembros del grupo, entre ellos el cantante Gustavo Quintero y el saxofonista Jaime Uribe. Los Hispanos continuaron con los hermanos Jiménez, reemplazaron a “el loko” con el cantante samario Rodolfo Aicardi, quien mantuvo a la agrupación en altos niveles de popularidad y se convirtió en la otra voz emblemática del sonido paisa. Al tiempo, Gustavo Quintero conformó una agrupación similar bajo el nombre de Los Graduados, la cual tenía un formato y un sonido semejante a Los Hispanos. Es con Los Hispanos primero, y posteriormente con Los Graduados, que se consolida estéticamente lo que se conoce como “sonido paisa”. Estos conjuntos abandonaron el eclecticismo inicial y se dedicaron casi exclusivamente a interpretar músicas bailables del Caribe colombiano con su particular estilo y formato. El formato que popularizaron fue el de guitarra eléctrica, bajo eléctrico, conga, teclado (solovox u órgano), batería, dos saxofones y cantantes. Los arreglos y el acompañamiento rítmico eran semejantes a las propuestas de las orquestas venezolanas del momento, aunque adaptados a un formato más pequeño.

Con un sonido similar apareció la agrupación Los Black Stars la cual, si bien se conformó desde comienzos de los sesenta, apenas logró tener su primer éxito discográfico en 1968 con la canción “La piragua”, obra de José Barros, interpretada por el cantante Gabriel Romero. Otras agrupaciones de la época fueron Los Claves, Los Monjes, Los Rockets, Los Éxitos, Los Dangers, Los

Silver Stars y Los Grecos (A. Burgos 2014). El sonido paisa surgió entonces con Los Teen Agers a finales de los cincuentas, y se consolidó en la segunda mitad de los sesenta con Los Hispanos y Los Graduados. A estos tres conjuntos perteneció Gustavo “el loko” Quintero, quien fue una de las piedras angulares y uno de los principales referentes del estilo.

### *Influencias de múltiples estilos musicales*

Los grupos del sonido paisa estaban conformados en su mayoría por jóvenes o adolescentes que vivían en Medellín, personas ciudadinas que estaban al tanto de las últimas modas musicales del momento y tenían acceso a múltiples músicas difundidas por la radio, los fonógrafos, los traganíqueles, el cine, y la música en vivo en clubes, grilles y bares. Si bien poco a poco estos grupos se fueron decantando por la interpretación de música tropicalailable, tenían conocimiento y afición por muchas músicas diferentes. Por ejemplo, Guillermo y Pedro Jairo Garcés, los fundadores de Los Golden Boys, comenzaron interpretando música andina en guitarra y tiple, y con estos mismos instrumentos también montaban repertorio vallenato al estilo de Guillermo Buitrago (A. Burgos 2001). Por su parte, Aníbal Ángel comenta que incursionó en la música tocando un acordeón de teclado en el cual interpretaba pasodobles, boleros y pasillos (Ángel 2015). En general, en diferentes entrevistas los músicos mencionan que escuchaban e interpretaban muchas músicas diferentes como boleros, tangos, rancheras, pasillos, bambucos, valsés, cumbias, canciones populares europeas, sonés, baladas, entre otras.

Este eclecticismo musical se evidencia en una práctica común en las presentaciones de muchas de estas agrupaciones, que consistía en que algunos de los miembros del grupo cambiaban el estilo musical en el intermedio para darle variedad al show.<sup>178</sup> Por ejemplo, en los intermedios de las presentaciones de Los Golden Boys hacían un show de mariachis (A. Burgos 2001). En las pausas de las presentaciones de Los Teen Agers, Juan José Vélez en la guitarra y Gustavo Quintero en la voz hacían un show imitando al Dueto de Antaño (Ángel 2015). En la mitad de las presentaciones de Los Falcons incluían una tanda de jazz y blues (A. Burgos 2014). Y en las presentaciones de Los

---

<sup>178</sup> Vale la pena anotar aquí que en la época, cuando los grupos tocaban en vivo, a esto lo llamaban *presentaciones* y no *conciertos*. Según comentaron algunos entrevistados, la palabra *concierto* se usaba casi exclusivamente para la música clásica o erudita, como para orquestas sinfónicas o grupos de cámara. Pero para los grupos de música popular-masiva el término utilizado era *presentación*, lo cual marca una diferencia de estatus entre ambos términos. Es decir, la palabra *concierto* se utilizaba cuando se hablaba en términos de “arte” o “alta cultura”. Para todo lo demás se utilizaba la palabra *presentación*.



Éxitos, incluían una sección que llamaban “Segmento de Los Cocuyos”, que era a medianoche, donde el baterista y el cantante interpretaban canciones de Los Cuyos (lo llamaban “los cocuyos” porque era un momento en el que muchos estaban “prendidos” por el consumo de licor) (A. Burgos 2001). Probablemente, estas actuaciones en los intermedios constituían también una especie de burla paródica de los géneros a imitar puesto que se trataba de músicas más serias, las cuales los sacaban del ambiente alegre y divertido que solía caracterizar sus presentaciones. La actitud de irreverencia frente a todo lo serio será algo característico de estos conjuntos, algo que fue especialmente notorio en las actuaciones de Gustavo “el loko” Quintero a lo largo de su carrera (esto se abordará en detalle en el capítulo 5).

Antes de consolidarse como agrupaciones con identidad propia y repertorio particular (lo cual sucedía a partir de convertir canciones en éxitos radiales), estos eran conjuntos destinados a amenizar bailes y fiestas, y a tocar en clubes y grilles de la ciudad. Las presentaciones podían durar varias horas, para lo cual debían contar con un repertorio amplio y variado que se acomodara a los gustos de los diferentes públicos y las necesidades de los eventos, y que fuera suficiente para copar el tiempo de contratación. Por ejemplo, Rubén Darío Restrepo cuenta que cuando contrataban al Conjunto Miramar en grilles, el repertorio que tocaban estaba compuesto por lo que él llama “música internacional”:

Juan: Estábamos en que ustedes tocaban música internacional. ¿Qué era eso?

Rubén Darío: Blues. Música internacional, en ese entonces era, digamos, blues, vales, música ligera, música instrumentada.

J: ¿Música ligera es qué?

R: Por ejemplo “Dos guitarras”, “Té para dos”, esa música que la cantan pero más que todo la tocan [instrumental]. (...)

J: Por ejemplo, música italiana...

R: Sí, sí, todo eso. Italiana, música americana, música romana, música rusa, toda esa música popular pero internacional. Que es lo que la gente cuando está por ejemplo comiendo, o algo así, le gusta escuchar algo suave, algo bonito pero suave (R. D. Restrepo 2015).

En este tipo de situaciones es claro que el repertorio escogido no buscaba ninguna reivindicación ni discurso político, sino que estaba ahí para ser consumido por puro entretenimiento, simplemente como un fondo para algo tan simple como comer.

No obstante, a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta hubo dos géneros que fueron especialmente importantes para el inicio de estas agrupaciones: la nueva ola y el rock and roll. Fueron relevantes en tanto apelaban también a una construcción de identidad juvenil citadina, que con un aura modernizante servían también para marcar una distinción generacional. Elvis Presley fue el artista que más impacto generó, no solo por su música sino también por su manera histriónica de bailar. La influencia de Elvis es más perceptible en el caso del cantante Gustavo Quintero quien es reconocido por sus excentricidades en el escenario, en el cual brincaba, gritaba y se desdoblaba para hacer de las presentaciones de sus agrupaciones un show no solo musical sino también performático.<sup>179</sup> La distinción se percibía entonces incluso más en la actitud que en el repertorio.

Si bien los grupos contaban con múltiples influencias musicales, no todo lo que tocaban en vivo terminaba siendo grabado en estudio. Mientras las presentaciones podían durar varias horas, la duración de un LP oscilaba alrededor de 30 minutos (un promedio de 12 canciones, cada una con una duración entre 2:00 y 2:40 aproximadamente), por lo cual había que hacer una apuesta por algún repertorio que permitiera posicionar a los grupos con algún elemento de distinción. Fue por esto que a la hora de grabar privilegiaron los repertorios bailables y poco a poco fueron creando las características y trabajando con las convenciones que harían reconocible al sonido paisa.<sup>180</sup>

### *Músicos con poca formación técnica*

Para comprender la estética que generó el sonido paisa es necesario retomar algunos aspectos relacionados con la forma en que surgieron las agrupaciones. Muchas de ellas comenzaron como conjuntos pequeños conformados básicamente por acordeón de teclado, conga o percusión

---

<sup>179</sup> En diferentes entrevistas Gustavo Quintero ha reconocido la importancia que en él ha tenido la figura de Elvis Presley. Por ejemplo, en una entrevista que concedió al canal UNE, programa Vivamos La Noche, en 2012. Ver aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=9MwLTiR6vYo>

<sup>180</sup> Por ejemplo, cuando le pregunté a Gustavo Quintero por qué grabaron músicaailable y no grabaron música de la nueva ola (la cual sí tocaban en vivo), me contestó: “Porque eso uno competir con ese poderío de los argentinos y mexicanos era, eso es muy difícil. Uno tiene que respetar a los grandes” (G. Quintero 2015).

menor, guitarra y en ocasiones saxofón. Alguno de los integrantes hacía las veces de cantante, y con este formato interpretaban casi cualquier música que los públicos quisieran escuchar. A este tipo de conjuntos pequeños, que podían tocar en fiestas, bailes, bares o incluso en buses, se les conocía como murgas. En la Medellín de mediados del siglo XX, jóvenes aficionados montaban murgas para tocar con los amigos o en fiestas familiares, realizando una actividad que era principalmente lúdica y de esparcimiento y que no pretendía ser un oficio ni una profesión. Guillermo Garcés, uno de los fundadores de Los Golden Boys, recuerda así una de sus primeras presentaciones en una fiesta:

Pedro Jairo no sabía tocar acordeón a las 11 de la mañana de ese día; trajo el acordeón y se puso a pasar las introducciones de Buitrago y Bovea, de lira a acordeón. Por la noche nos fuimos para la fiesta, él con el acordeón, yo llevaba la guitarra y sería el cantante pues ya estaba recibiendo clases de canto, Balmore Ramírez llevaba el güiro... y nada más". (A. Burgos 2001, 77).

Como se ve en esta cita, apenas en cuestión de horas Pedro Jairo Garcés aprendió algunas cosas en el acordeón y con eso fue suficiente para tocar en una fiesta en la misma noche. Su hermano Guillermo tuvo una experiencia similar con el saxofón:

Guillermo: Lo raro es que decidimos que yo debía tocar saxofón; fuimos donde Vieco y lo compramos por 1.200 pesos, que era mucha plata; (...) me lo llevé para la casa, pero no me sonaba por ningún lado, eso parecía un pito:

-Yo no voy a ser capaz de aprender esto.

Pero mi hermano que había tocado flauta, me explicó cómo era lo del saxofón; me comenzó a sonar un poquito" (A. Burgos 2001, 80).

Apenas unas pocas instrucciones de saxofón, dadas por su hermano que "había tocado flauta", fueron suficientes para que Guillermo asumiera el saxofón en Los Golden Boys, y en realidad los discos evidencian que su dominio del instrumento nunca fue sobresaliente.

Esta poca exigencia técnica en los conjuntos de jóvenes en Medellín no era inusual. El guitarrista Rubén Darío Restrepo comenta también que cuando entró a tocar con el Conjunto Miramar "no sabía nada" (R. D. Restrepo 2015). Sobre su ingreso al grupo dice:

Un amigo vecino mío se enteró que yo *surrunguiaba*<sup>181</sup>, porque eso era, *surrunguiaba*, y entonces me llamó y me dijo: “oíste hombre, cómo te parece que nos vamos para Barranquilla. Tenemos un conjunto y no tenemos pianista o guitarrista, cualquier cosa. Pero es que nos vamos esta semana. ¿Qué hacemos?, ¿quieres meterte?” Y yo [le dije] “es que yo no sé tocar eso hermano, yo no sé tocar esa música”. “Caminá, ensayemos dos o tres cancioncitas”. Y yo *churrunguis-chunguis*, *churrunguis-chunguis*, me metí con ellos. (...)

Yo no sabía quién era el conjunto pero me apunté con ellos y me fui para Barranquilla a un *night club* a alternar allá con La Sonora del Caribe y todas esas cosas. Hmm, fue una experiencia (R. D. Restrepo 2015).

Aun con pocos ensayos y sin conocer bien la música que debía interpretar, Rubén Darío Restrepo tuvo la oportunidad de alternar en un grill en Barranquilla con la prestigiosa orquesta sabanera la Sonora del Caribe.

Estos testimonios, entre otros, muestran que los conjuntos juveniles estaban conformados por aficionados, personas con un gusto por la música pero sin una formación sólida y en ocasiones sin una experiencia previa. En un principio tocaban más por el placer de divertirse que por hacer de la música su principal forma de sustento.

Esta lógica de aficionado se encuentra claramente plasmada en el que es quizás el primer disco de este movimiento, el LP con el que en 1957 debutó en el mercado discográfico el conjunto Los Teen Agers. En la carátula aparecen los cuatro jóvenes integrantes del grupo –Luis Fernando Jaramillo, Octavio González, Luis Fernando Escobar y Juan José Vélez- interpretando sus instrumentos (acordeón, batería, guitarra y cencerro), de tez blanca y peinados a la moda y, en general, con una imagen de jóvenes de clase alta.

[Imagen 20: Carátula Los Teen Agers](#)

---

<sup>181</sup> El término “*surrunguiar*” es una palabra coloquial que usan los guitarristas cuando se refieren a hacer rasgueos básicos para marcar los acordes.



Pero es más diciente la contracarátula, en la cual presentan a cada uno de los integrantes como lo haría más tarde la publicidad de grupos juveniles como Menudo en los ochenta o OneDirection en la actualidad. Allí, cada uno aparece en una foto dedicado a un hobby. Uno se ve al lado de la hélice de un avión, otro aparece disparando, otro manejando un radio y el último aparece sin camisa y levantando pesas, y de cada uno de ellos se adjunta un breve texto descriptivo. Por ejemplo, de Luis Fernando Escobar dice:

LUIS FERNANDO ESCOBAR obtuvo el diploma de bachiller en el Liceo Nacional Marco Fidel Suárez de la ciudad de Medellín en 1957. En el conjunto LOS TEEN-AGERS, predomina en los cueros, maracas y cencerro. Su música de cabecera es la norteamericana, practica el aeromodelismo y es radioaficionado. La profesión que le atrae es la ingeniería mecánica.

Además, en el texto inicial de la contracarátula presentan el grupo así:

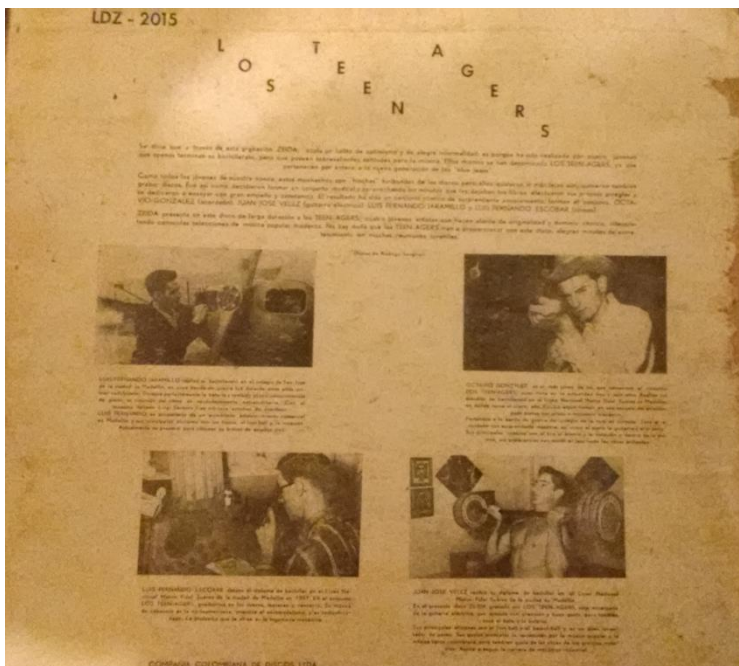
Se diría que a través de esta grabación ZEIDA, sopla un hálito de optimismo y de alegre informalidad; es porque ha sido realizada por cuatro jóvenes que apenas terminan su bachillerato, pero que poseen sobresalientes aptitudes para la música. Ellos mismos se han

denominado LOS TEEN-AGERS, ya que pertenecen por entero a la nueva generación de los “blue jeans”.

Como todos los jóvenes de nuestra época, estos muchachos son “hinchas” furibundos de los discos; pero ellos quisieron ir más lejos aún, quisieron también grabar discos. Fue así como decidieron formar un conjunto musical y aprovechando los minutos que les dejaban los libros, efectuaron sus propios arreglos y se dedicaron a ensayar con gran empeño y constancia. El resultado ha sido un conjunto rítmico de sorprendente acoplamiento (...)

ZEIDA presenta en este disco de larga duración a los TEEN-AGERS, cuatro jóvenes artistas que hacen alarde de originalidad y dominio rítmico, interpretando conocidas selecciones de música popular moderna. No hay duda que los TEEN-AGERS irán a proporcionar con este disco, alegres minutos de entretenimiento en muchas reuniones juveniles. (Notas de Rodrigo Sangiral).

Imagen 21: Contracarátula Los Teen Agers



Más que presentar el primer trabajo de un grupo musical, la intención del disco es presentar en sociedad a unos jóvenes de clase alta: estudian, buscan una profesión y, además, tienen sensibilidad artística. Claramente no los presentan como músicos sino como jóvenes emprendedores y con futuro promisorio a los cuales, además de todas sus cualidades humanas e intelectuales, les gusta hacer música para entretener. Por esto, no es de sorprender que alcanzar un buen nivel técnico musical no haya sido el objetivo principal de este disco (en efecto, el

resultado es bastante defectuoso). Por esto mismo, no es de sorprender que no hubiera una intención política explícita en la música que hacían, más allá de su posicionamiento social.

Este amateurismo, esta condición de aficionados tratando de hacer música, hizo que desde el comienzo el nivel musical de los conjuntos juveniles paisas a finales de los cincuenta fuera, en términos generales, deficiente. Incluso, hoy en día algunos de los músicos lo reconocen abiertamente. Uno de esos es Aníbal Ángel, quien siempre consideró que se trataba de música muy simple e interpretada por músicos que no tenían conocimientos (Ángel 2015). Jairo Jiménez, uno de los fundadores de Los Hispanos, comenta sobre la primera grabación de la agrupación en 1966: “la calidad de la grabación no fue muy buena, pero era que los músicos tampoco... eso se quedó guardado, tal vez lo sonaría alguna emisora, pero en realidad no servía” (citado en (A. Burgos 2001, 182). El mismo Jairo, al comentar las diferencias entre los músicos de Los Hispanos que los llevaron a separarse en 1969, dice: “viene la famosa división Hispanos-Graduados. Comienza a haber plata en la agrupación, mucho auge, muchos viajes y lo que te dije desde un principio: nosotros no queríamos una cosa tan profesional, queríamos era un hobby” (Citado en (A. Burgos 2001, 183).

El guitarrista Rubén Darío Restrepo también recuerda esta época con cierta vergüenza:

Me da pena ver que no teníamos los conocimientos suficientes y cometíamos, cometimos, muchos errores. De escuchar un bajo completamente desafinado, y unas canciones hermosas y el bajo casi medio tono desafinado. ¿Por qué? Porque en ese entonces no había afinadores electrónicos como ahora. (...) Entonces teníamos que afinar de oído. Entonces, esos eran muy sordos para afinar de oído. Entonces tenía uno que estar chequeando y siempre le quedaban a uno cositas por allá. (R. D. Restrepo 2015)

Así como lo anunciaban en el primer disco de Los Teen Agers, la mayoría de jóvenes integrantes de los conjuntos paisas no buscaban ser músicos de profesión sino que tenían planeado estudiar carreras universitarias y emplearse en ellas.<sup>182</sup> Incluso, algunas agrupaciones se acabaron en el

---

<sup>182</sup> Este amateurismo les generó también algún rechazo por parte de músicos con formación profesional. Como dice Bourdieu: “La competencia ‘técnica’ depende fundamentalmente de la competencia social y del correlativo sentimiento de estar estatutariamente motivado y llamado para ejercer esa capacidad específica” (2012483-84). Esto implica que, para ser músico, no se requiere solo la capacidad técnica de serlo, sino también la legitimación social para hacerlo. Cuando los músicos profesionales comenzaron a ver que los conjuntos paisas, formados en su mayoría por aficionados con poca destreza, empezaron a tener éxito en las audiencias e impacto en los clubes sociales, la radio y las empresas discográficas, muchos

momento en el que sus integrantes ingresaron a la vida laboral, como lo comenta el músico Alfonso Monsalve para el caso de Los Grecos:

La mayoría de Los Grecos estudiaban y se pagaron sus carreras con la música; eran tres, cuatro o cinco personas preparadas, pero que les “sonó la flauta” en la música en ese momento; entonces cuando ellos terminaron en la Universidad... ¡chao!... y el conjunto se desintegró (citado en (A. Burgos 2001, 256)

En este proceso de inserción a la industria discográfica de unos jóvenes músicos aficionados, un proceso de masificación de unas prácticas populares, rápidamente se hizo necesaria la intermediación o intervención de músicos con mejor preparación musical. Con frecuencia, las primeras grabaciones de estas agrupaciones no tuvieron impacto comercial, y los músicos se vieron en la necesidad de buscar personas que les ayudaran a mejorar algunos aspectos musicales de sus interpretaciones. Dentro de estos músicos relevantes para ayudar a profesionalizar un poco el incipiente sonido paisa de los primeros años vale la pena destacar a tres de ellos: Aníbal Ángel, Enrique Aguilar y Jaime Uribe.

Después de grabar el primer LP, los integrantes de Los Teen Agers sintieron que tenían deficiencias importantes en el producto musical que estaban ofreciendo. Fue por ello que le pidieron al joven pianista Aníbal Ángel que se uniera al grupo. Aníbal comenta así su ingreso:

Un día me llamó Luis Fernando Jaramillo que era el baterista, y me dijo que ellos tenían un grupo, que si yo quería de pronto ingresar, que ahí habían hablado, que yo era pianista y esto, y que si me interesaba. Y le dije: “hombe, yo voy y los oigo a ver cómo me parece, a ver si sí o no.” De pensar que de pronto una murguita o cualquier cosa y yo trabajaba de pianista y no me iba como a aventurar. ¿Cierto? Cuadramos el día, yo fui un día y los oí tocar, me gustó pero vi que faltaba ahí mucha cosa: piano, bajo, en fin. Hacía falta para darle la forma de conjunto, de grupo. Entonces acepté y empezamos a ensayar, a ensayar (Ángel 2015).

Al escuchar el primer disco de Los Teen Agers, es notorio que la falta de bajo afecta de forma importante la sonoridad de la agrupación. El ingreso de Ángel aportó para la elaboración de los arreglos y en la labor de ensamble, buscando que el conjunto tuviera una interpretación menos amateur y más profesional. Este no duda en calificarlo así: “prácticamente yo digo soy, fui, el profesional que le dio ese sentido profesional a Los Teen Agers” (Ángel 2015).

---

sintieron recelo pues enfrentaban una nueva competencia con la cual no contaban, una nueva competencia que aparecía legitimada por la industria de la música, mas no por los músicos de oficio.



Sin embargo, si bien Aníbal Ángel en ese momento tenía más estudios y conocimientos técnico-musicales que los demás integrantes de Los Teen Agers, su nivel tampoco era alto. Él era consciente de esto y, aunque a su ingreso con Los Teen Agers el grupo logró renombre, decidió retirarse para irse a estudiar música a Estados Unidos. Dice Aníbal:

Lo que pasa es que yo duré muy poco en Los Teen Agers. Increíble. Yo no duré sino dos años, en el año 60, en enero del año 60 viajé a los Estados Unidos, a Nueva York. Ya me quedé en Nueva York a estudiar porque yo era muy famoso, pero yo lo que no podía concebir era que yo era muy famoso y no sabía nada. Yo sabía que no sabía nada. Entonces yo dije, es que a mí mismo me da vergüenza. Entonces yo me fui a estudiar y a poder aprender algo. (Ángel 2015)

Aníbal se fue a estudiar música en un conservatorio de Nueva York, de donde volvió a los 5 años con conocimientos importantes en orquestación, armonía y piano, y conocimientos básicos en el saxofón y el clarinete. Una vez regresó, se vinculó como arreglista de planta en Discos Fuentes, y trabajó también ocasionalmente para otras casas disqueras. Entre otros trabajos, se convirtió en uno de los arreglistas importantes en los conjuntos del sonido paisa.<sup>183</sup>

Lo que aquí menciona Aníbal Ángel merece considerarse. Si bien él considera que mejoró a Los Teen Agers, que les dio ese “sentido profesional”, a la vez comenta que “era muy famoso y no sabía nada”. Es decir, él realizó unos cambios que mejoraron a la agrupación, pero aún así se trataba de una agrupación amateur en la cual él era una especie de tuerto en medio de ciegos. Sin embargo, las deficiencias técnicas en la interpretación del grupo no fueron óbice para adquirir reputación en el medio local a través de presentaciones en fiestas privadas y clubes sociales, y tampoco para ingresar a la industria discográfica y obtener alto nivel de masificación y ventas. En el proceso de masificación que implicó la grabación de grupos como Los Teen Agers, que comenzaron como una práctica popular-tradicional de murgas y conjuntos de barrio, no resultó totalmente indispensable la profesionalización de los músicos en el oficio. Si aparecía una demanda por parte de los públicos, las casas disqueras estaban dispuestas a grabar los repertorios solicitados. De esta manera, la masificación no necesariamente implicó la profesionalización de unas prácticas populares-tradicionales (aunque en numerosas ocasiones sí lo hizo), y en este

---

<sup>183</sup> La música que más le apasiona a Aníbal Ángel es la música clásica. Sin embargo, sabe que su oficio era hacer la música que le pidieran, independientemente del género musical (Ángel 2015). Por esto, en Discos Fuentes le comenzaron a pedir que anualmente sacara un disco interpretando el órgano, en el cual hiciera adaptaciones de las principales canciones de moda en el año. Fue así como sacó al mercado una serie de discos bajo el seudónimo Anán (Aníbal Ángel), los cuales contaron con mucho éxito en el mercado.

sentido las categorías de “arte” o “no arte”, o los criterios de “calidad”, resultan no solo subjetivos sino no siempre relevantes, algo que podía incomodarle incluso a algunos de los mismos músicos partícipes de este movimiento musical.

Pero en muchos otros casos la intervención del músico profesional resultaba casi indispensable. Ese fue el caso de Enrique Aguilar, otro gran músico y excelente arreglista que fue fundamental para la consolidación del sonido paisa. Como en las agrupaciones la mayoría de músicos no sabían componer ni arreglar, era necesario que las disqueras les proporcionaran compositores y arreglistas que concibieran la música que iban a grabar. Fue así como Enrique se convirtió en el principal arreglista de estos conjuntos, y aunque tenía contrato de exclusividad con Codiscos, con frecuencia hizo arreglos para agrupaciones de otras casas disqueras “bajo cuerda”, es decir, sin recibir los créditos (Enrique Aguilar citado en (A. Burgos 2001). Una de las virtudes que le adjudican a Enrique Aguilar es que sabía hacer los arreglos musicales de fácil ejecución, acordes con las capacidades interpretativas de los músicos (A. Burgos 2001). Entre las agrupaciones para las cuales hizo arreglos están Los Hispanos, Los Graduados, Los Claves, Los Monjes, Los Éxitos, Los Golden Boys y Los Black Stars. Su estilo en la realización de arreglos es reconocido hoy como uno de los sellos distintivos del sonido paisa, un estilo que se comenzó a consolidar con los tres primeros LPs de Los Hispanos, todos con arreglos suyos: *De Película*, *De Locura*, y *De Ataque* (lanzados entre 1967 y 1969).<sup>184</sup>

El otro músico que vale la pena mencionar es el saxofonista y clarinetista Jaime Uribe, hijo del clarinetista Gabriel Uribe, compositor e intérprete destacado en Medellín en las décadas del cuarenta al setenta, y hermano de otros músicos destacados<sup>185</sup>. Jaime fue uno de los fundadores de Los Hispanos en 1964 y, en 1969, tras las diferencias con los hermanos Jiménez, se retiró de la agrupación junto con Gustavo Quintero y conformaron Los Graduados. Sobre el comienzo con Los Hispanos, Jaime comenta: “La dirección musical en un conjunto de este estilo, era bastante complicada ya que la única persona con estudios musicales académicos era yo y ninguno de los

---

<sup>184</sup> Tras la separación de Los Hispanos en 1969 y la conformación de Los Graduados, Enrique Aguilar se quedó en Codiscos haciendo arreglos para Los Graduados (Los Hispanos pasaron a Discos Fuentes). Al respecto comenta: “Claro que a Los Hispanos también les seguí haciendo uno que otro arreglo, porque no me convenía hacerles todo, pues el estilo se conoce... ellos tocando igual a Los Graduados, el cantante imitando a Gustavo Quintero y los arreglos iguales... ¡eso quedaba muy verraco!; pero sí les hice algunos arreglos” (A. Burgos 2001). En el libro de Burgos se describe en detalle cómo Enrique Aguilar aprendió el oficio de arreglista, en una trayectoria donde combinó los estudios académicos en el Conservatorio de Bellas Artes (en Medellín) con la experiencia en los estudios de grabación (2001).

<sup>185</sup> Entre ellos se destaca Blanca Uribe, quizás la mejor pianista de música clásica que ha dado Colombia.

otros integrantes conocía los principios del solfeo y armonía y todo se tocaba de oído” (Uribe 2015, 20). Al poco tiempo, Jaime integró al grupo a los músicos Gilberto Quintero y a su hermano Gabriel Uribe, quienes sí sabían leer partituras. Fue así que Jaime pudo comenzar a hacer arreglos escritos lo cual, según él, “fue el paso adelante con respecto a los otros grupos juveniles que solo tocaban de oído” (2015:21).

Con el tiempo, este proceso de profesionalización de los conjuntos juveniles antioqueños (que, además, con el paso de los años dejaron de ser juveniles) hizo que músicos con formación académica ingresaran a apoyarlos. La evidencia está en que varios músicos miembros de la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia (la Banda Departamental de Antioquia antes de los sesenta) hicieron parte de algunas de estas agrupaciones. El mismo Jaime Uribe tocó durante algunos años tanto en Los Graduados como en la Banda Sinfónica. También está el caso del clarinetista William Gaviria, quien hizo parte de Los Black Stars; Alberto Sánchez, por su parte, fue percusionista de la Banda Sinfónica y al tiempo saxofonista de Los Claves. Así mismo, otros miembros de la Banda participaron en agrupaciones como Los Teen Agers y Los Golden Boys (A. Álvarez 2012).

El balance de las trayectorias de los músicos de los conjuntos juveniles paisas nos muestra que en un comienzo se trató de aficionados que tocaban por hobby, sin contar con mayor preparación musical. Con el tiempo, los conjuntos fueron adquiriendo reconocimiento e ingresaron a la industria discográfica, por lo que los músicos se vieron en la necesidad de mejorar sus capacidades musicales e interpretativas, lo que implicó incluir la figura del arreglista y la incorporación de músicos con mayores conocimientos formales. Esto plantea una diferencia importante con los músicos del sonido sabanero que vale la pena destacar. Mientras los grupos sabaneros estaban conformados por músicos profesionales que tocaban todos con todos, en muchos “ventús” creados por las empresas disqueras (“ventús” se le dice popularmente a los conjuntos formados por una persona que convoca a los demás –ven tú, ven tú y tú-), los paisas mantenían la lógica organizativa que suelen tener las agrupaciones de rock desde entonces. Mientras en el sonido sabanero cada músico podía pertenecer a varios grupos al mismo tiempo, y un músico como Alfredo Gutiérrez podía grabar a la vez con Corraleros y con Alfredo Gutiérrez y su Conjunto, y podía grabarle acordeones a Calixto Ochoa o a otros proyectos musicales, los músicos que iniciaron el sonido paisa eran ante todo amigos que se reunían para hacer música juntos, por lo cual cada persona hacía parte de un único conjunto. Los músicos sabaneros eran profesionales,

tenían la música por oficio, mientras que los músicos que comenzaron el sonido paisa eran aficionados que tenían la música por hobby (aunque, como mencioné, poco a poco se fue profesionalizando). Debido a estas diferencias en las trayectorias, intereses y formas de asumir la música es que hay grandes divergencias en las experiencias vitales de unos y otros. En las historias de vida de los sabaneros es común encontrar narraciones que hablan de momentos difíciles en términos económicos (Noel Petro, José Barros y Alfredo Gutiérrez mencionan que llegaron a pasar hambre en los comienzos de sus carreras). Por el contrario, estas historias son poco comunes en los músicos del sonido paisa para quienes la música no era en la mayoría de los casos la principal fuente de ingresos. Mientras la mayoría de los músicos sabaneros eran personas con grandes capacidades musicales, destacados ya en sus entornos rurales, quienes encontraron en la industria discográfica no solo una forma de sustento sino incluso de ascenso social (algo que difícilmente hubieran logrado de mantenerse en sus contextos tradicionales), los músicos del sonido paisa eran en su mayoría simples aficionados que hacían la música por entretenimiento y sin tener mayores pretensiones, y fue precisamente la vinculación formal con la industria discográfica lo que acabó con algunas de las agrupaciones. Las posiciones relativas explican por qué los primeros eran grandes músicos y los segundos no, y permite entender sus diferentes formas de ingresar al mercado masivo. La tradición de la que venían los músicos sabaneros garantizaba la capacidad creativa e interpretativa, así como un mínimo de aceptación por parte de los públicos en el Caribe colombiano, mientras que la tradición de la que venían los paisas garantizaba no una experticia interpretativa, pero sí la aceptación por parte de las clases medias y altas de la ciudad. Sin embargo, en el proceso de masificación, por tratarse unas y otras de músicas tropicales bailables, de carácter alegre y desparpajado y con espíritu carnavalesco, lograron ambas la aceptación de públicos amplios, una interesante convergencia de tradiciones diferentes en la industria musical.

#### *Declive de las orquestas, ascenso de los conjuntos*

En los años cincuenta, los clubes sociales de las élites de Medellín se caracterizaron por tener de planta grandes y prestigiosas orquestas tipo jazz band. Pero a finales de la década y comienzos de la siguiente, los conjuntos juveniles que tocaban músicaailable empezaron a hacerles competencia. La elegancia y sofisticación de orquestas como la de Lucho Bermúdez o Los Hermanos Martelo, entre otras, comenzó a ser percibida por la juventud como muestra de acartonamiento y rezago frente a las nuevas corrientes más cercanas ala imagen del rock and roll

(Parra 2014). Además, el surgimiento de los instrumentos eléctricos amplificados generó la posibilidad de que conjuntos pequeños llenaran el mismo espacio sonoro que las grandes orquestas o incluso lo sobrepasaran. Fue así como los clubes sociales comenzaron a contratar a estos conjuntos juveniles para entretener a los hijos de los socios, desplazando a las orquestas. Además, económicamente resultaba más rentable para los clubes contratar un conjunto pequeño que una gran orquesta (A. Burgos 2001, A. Álvarez 2012, Parra 2014).

Esto marcó un rápido descenso en las posibilidades laborales de las grandes orquestas, lo cual llevó a que, por ejemplo, Lucho Bermúdez se fuera a vivir a Bogotá en 1962, la orquesta de Los Hermanos Martelo emigrara a Barranquilla, y la Italian Jazz se acabara (A. Burgos 2001). Guillermo Garcés, saxofonista y creador de Los Golden Boys, lo comenta:

¿Vos no creés que nosotros echamos a Lucho Bermúdez de Medellín?; una vez llegamos al Club Campestre: ¡Y ahora la maravillosa orquesta del maestro Lucho Bermúdez! Y salieron a bailar tres parejitas. Yo creo que si la gente hubiera pensado que la orquesta de Lucho Bermúdez iba a ser de catálogo, seguramente lo hubieran estimado más, lo hubieran apreciado más. Los jóvenes éramos más fogosos, buzo amarillo, la letra negra, ¡lo que se estaba usando!. - Y ahora damos paso a ¡Los Golden Boys! ¡Y sale toda esa manada de muchachos a bailar! A la semana siguiente: ¡Lucho Bermúdez! Dos o tres parejas – Y ahora ¡Los Falcons! Y salía toda la muchachada a bailar; entonces el maestro Lucho comprendió que era mejor irse para Bogotá, que era una ciudad donde no existía este movimiento juvenil... ¡qué pesar tan verraco!, pero a él lo echó el movimiento musical nuestro” (A. Burgos 2001, 85-6)

La música de los conjuntos juveniles ofrecía una nueva forma de espectáculo más asociada con la expresividad y corporalidad del rock and roll que con la sobriedad de las jazz band y, además, ya para los sesenta la edad de muchos de los músicos de las orquestas pasaba de los 30 o 40 años, lo cual los hacía ver mayores para el público juvenil.<sup>186</sup>

En este breve recuento sobre el surgimiento de los conjuntos juveniles antioqueños podemos ver que, lo que comenzó como un intento de adscripción a los cánones estéticos de los grupos de rock

---

<sup>186</sup> El desplazamiento de los conjuntos con formato rocanrolero a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta no fue un hecho particular en Colombia sino que se dio de manera semejante en muchas partes del mundo (Peterson y Berger 1975). Las nuevas posibilidades de amplificación sonora facilitaron el paso de unas orquestas numerosas a unos conjuntos reducidos que también estaban ahora en la posibilidad de ofrecer espectáculos para grandes públicos.

anglosajones, en pocos años se concretó como una apuesta estética local, con los nombres de los grupos en español, interpretando músicas tropicales bailables y no tanto rock and roll. En este proceso, la intención de distanciamiento generacional no se abandonó sino que se configuró de una manera diferente. Este se mantuvo fue en la actitud y en la forma de asumir el quehacer musical. Los jóvenes de entonces, influenciados por el desparpajo y el sentido lúdico del rock and roll de la época, podían encontrar acartonada y demasiado sobria la tradición de duetos bambuqueros o de tríos de boleros, o incluso las presentaciones elegantes y bien puestas de las big band tropicales. Por esto, la distinción podía darse no tanto en interpretar rock and roll (aunque algunos intentos tímidos sí hicieron, especialmente los Golden Boys quienes incluían varios twist en sus repertorios), sino en la actitud alegre, festiva y desparpajada de asumir la música, una actitud que, como explicaré en el último capítulo, podría considerarse carnalesca. La música tropical les sirvió para este propósito puesto que les permitía interpretar de manera alegre, despreocupada e incluso jocosa, y acudiendo a la distinción que generaba el uso de instrumentos eléctricos como la guitarra, el bajo y el sintetizador, unos repertorios bailables en español, relativamente fáciles de ejecutar, y que ya se encontraban circulando por los medios masivos de comunicación, bien fuera en las versiones de las big band (colombianas o venezolanas) o en las de los conjuntos sabaneros de la época. De esta manera, estos jóvenes no podían ser tildados de apátridas según los discursos fuertemente nacionalistas asociados a las músicas andinas colombianas en la época, puesto que interpretaban músicas locales; tampoco podían ser tachados por tocar “música de negros” -como sí le sucedió a Lucho Bermúdez años atrás-, puesto que eran jóvenes “blancos” ciudadanos antioqueños vestidos a la última moda, con formatos que no incluían instrumentos tradicionales; y tampoco hacían parte de una minoría intelectual en cuanto tocaban la música que estaba de moda por los medios masivos de comunicación en el momento. Este particular coctel juvenil-blanco-moderno-alegre-tradicional-bailable se convirtió rápidamente en éxito masivo no solo a nivel nacional sino incluso internacional.

### *Las carátulas*

La representación que prima en la mayoría de las carátulas de los LP's del sonido paisa de los años sesenta muestra al conjunto como un colectivo. Podemos dividir la representación de las carátulas en tres grandes grupos: los músicos interpretando sus instrumentos, los músicos en carros o en motos a la manera de los adolescentes de colegios norteamericanos (uniformados en sus buzos y

con letras que identifican al grupo), y los músicos disfrazados asumiendo papeles diversos.  
Miremos algunos ejemplos:

Imágenes de los músicos tocando:





Imágenes en motos o carros:





Imágenes de los músicos disfrazados:





Como se puede apreciar en estos ejemplos, las carátulas proyectan la imagen de grupo donde todos los integrantes son importantes. Además, se distancian de las carátulas típicas de la músicaailable sabanera, que usualmente incluía mujeres semidesnudas, como también es común en las series compilatorias de Discos Fuentes (*14 Cañonazos Bailables*, cuyo primer número data de 1961) y de Sonolux (*El Disco del Año*, iniciada en 1968).

Imagen 22: 14 Cañonazos Bailables Vol. 6



Imagen 23: El Disco del Año Vol. 4



Como indica Wade, la representación femenina en las carátulas de la música “costeña” (como él la llama) es de una mujer blanca inserta en la sensualidad atribuida a la negritud de las músicas caribeñas (Wade 2002, 260). En contraste, las carátulas del sonido paisa se enfocan más en mostrar a los integrantes del grupo en actitudes histriónicas, asociados a aspectos modernizantes, o como jóvenes colegiales de clases altas. Los conjuntos paisas se preocupaban por generar una imagen visual que creara un sello distintivo. Al respecto, Humberto Moreno, quien fue director artístico de Codiscos a mediados de los sesentas, comenta: “Es que eran grupos trabajados con imagen desde el principio. La imagen del grupo era el grupo mismo y las ideas que se creaban para hacer una portada” (Moreno 2015).

La idea de la sensualidad de la músicaailable no aparece explícita en estas carátulas, y esta omisión es también una marca de distinción de clase que proyectará el sonido paisa respecto al estilo sabanero. La típica imagen de una mujer semidesnuda rodeada de músicos de color, usual en los conjuntos sabaneros, podía ser vista como algo vulgar y poco refinado, impropio para públicos ciudadanos de clases medias y altas.

Al respecto, vale la pena señalar que los discos de 78 rpm, por ser muy pequeños, no habían desarrollado el concepto de carátula y contracarátula como aquel espacio en el que se coloca una imagen y un texto que sirve para dar unas informaciones sobre el contenido, así como para posicionar la imagen del músico o agrupación que encabeza la grabación. Esto surge con los LPs,

los cuales ingresaron con fuerza al mercado colombiano precisamente en la década de los sesenta. De esta manera, las agrupaciones generaban su imagen ante el público no solo por la sonoridad de la música que hacían sino también, y quizás igual de importante, por la manera como se veían visualmente, ya no solo para los públicos que los veían actuar en vivo, sino también a través de las imágenes visuales de los discos (y, años más tarde, en las apariciones en televisión). Aunque las fotos de las carátulas de la época no se caracterizaban por ser muy elaboradas, y en general parecen haber sido hechas con la misma lógica de la rapidez y la inmediatez de las grabaciones, sí generaban claramente un posicionamiento social muy diferente para los conjuntos juveniles paisas frente a los conjuntos sabaneros: jóvenes de clase media-alta, no negros, en espacios urbanos y vistiendo ropa de moda. Esta imagen servía para que los públicos ciudadanos aceptaran una músicaailable en alguna medida similar a la sabanera, pero empaquetada de tal manera que resultaba apropiada para la posición social. Era por esto que estos conjuntos tocaban con frecuencia en los clubes sociales de Medellín y otras importantes ciudades capitales del país, cosa que no ocurría frecuentemente para los conjuntos sabaneros. Es decir, la posición de clase, raza y región, podía ser más importante que el sonido mismo para el posicionamiento de unos conjuntos en ciertos espacios.

## **De las murgas a los clubes sociales y los estudios de grabación**

### *Las murgas*

Como se mencionó anteriormente, en Medellín en los años cincuenta y sesenta era común la presencia de pequeños grupos musicales denominados murgas. Por lo general, las murgas eran conformadas por un acordeón (usualmente de teclado, no de botones como el acordeón vallenato) e instrumentos de percusión como guacharaca, maracas, conga o timbales, y uno o varios de los integrantes asumían el papel de cantantes. Las murgas eran habituales animadores de reuniones sociales, bazares, fiestas familiares, cumpleaños, matrimonios y paseos a todo lo largo y ancho de Antioquia (A. Burgos 2001). Aníbal Ángel recuerda su comienzo con las murgas: “Yo me acuerdo que cuando yo tocaba ese acordeoncito me invitaban, nos invitaban, pero a ir en el bus atrás, en el bus de escalera, tocando pa’ que todos estuvieran alegres” y con este conjunto

debía tocar cualquier tipo de música que estuviera de moda, la música que el público pidiera (Ángel 2015).

Mientras en la región Caribe colombiana se comenzaba a popularizar el acordeón de botones a mediados del siglo XX, en Medellín el acordeón de teclado era un instrumento popular. Una revisión de los anuncios publicitarios en *El Colombiano* de la época muestra que, a comienzos de los sesentas, era frecuente encontrar publicidad de clases de acordeón y de venta de acordeones. Por ejemplo, este anuncio de un almacén de moda en Medellín en 1963 informa que recibió un lote de acordeones para la venta:

Imagen 24: *El Colombiano* 1936-12-19 p. 01



La mayoría de los conjuntos del sonido paisa como Los Teen Agers, Los Hispanos, Los Black Stars, Los Claves y Los Ases del Ritmo, comenzaron como murgas, a los que poco a poco se le fueron sumando instrumentos como saxofones, teclados, guitarras y bajo eléctrico, y pasaron a ser llamados conjuntos. Esto se evidencia en las imágenes de los primeros LPs de varios de los conjuntos paisas donde aparece el acordeón (como en la carátula del primer disco de Los Teen Agers mencionada antes), el cual con el tiempo fue reemplazado por el piano o el solovox (un sintetizador de la época del cual hablaré en detalle más adelante).

Imagen 25: Los Hispanos en 1964. Tomada de Jaime Uribe (201519).



En consonancia con nuestra propuesta teórica, las murgas pueden ser consideradas como prácticas tradicionales, aunque en este caso se trate de una tradición urbana, no rural.

### *Clubes sociales*

Como se dijo antes, los conjuntos paisas tuvieron éxito en los clubes sociales de Medellín en los años sesenta, e incluso fueron un factor determinante para el declive de las grandes orquestas tipo jazz band. Pero queda la pregunta, ¿cómo pasaron de ser murgas que tocaban en paseos y reuniones familiares, a ser conjuntos de planta en clubes sociales? O en otras palabras, ¿cómo una tradición popular callejera se transformó y dio el primer paso para comenzar su proceso de masificación (aunque aún no dentro de los medios de comunicación)? La respuesta hay que buscarla en el recorrido histórico de estas agrupaciones, para lo cual las numerosas entrevistas que presentan los libros de Burgos son una fuente clave (A. Burgos 2001, 2013). En una de ellas realizada a Jairo Jiménez, fundador de Los Hispanos, dice:

-Un muchacho de la vuelta de la casa oyó un ensayo y nos dijo:

-Yo los quiero contratar.

-Pero es que nosotros no sabemos sino cinco canciones.

-Y eso, ¿qué importa?

Entonces tocamos cinco horas en el club Los Ánades, las mismas cinco canciones a treinta pesos la hora." (A. Burgos 2001, 177).

Una experiencia similar cuenta Oscar Giraldo, fundador de Los Claves, al participar en un concurso musical en Bogotá con un conjunto:

Cuando fuimos a Bogotá, teníamos montadas sólo cuatro canciones, *Roberto Ruiz, Playa, brisa y mar* y otras dos, pues en el programa sólo se interpretarían dos números. El conjunto era un saxo, acordeón, guitarra eléctrica, tumbadora y batería; doña Gloria Valencia de Castaño nos presenta, después vienen los aplausos y sobre todo infinidad de llamadas de la colonia paisa en Bogotá; fueron al estudio de grabación, familiares, conocidos y amigos:

-¡Llegaron los paisas!, vámonos con ellos pa' la finca de fulano de tal.

Y nosotros no nos sabíamos sino cuatro canciones; pero viene el recurso cuando le digo al del acordeón:

-Hombre, *Roberto Ruiz* lo hemos tocado en porro; entonces toquémoslo también en cumbia.

Estuvimos tocando 5 horas, pero eran las mismas cuatro canciones en todos los ritmos; y la gente se bailaba a *Roberto Ruiz* en bolero, o a *Playa, Brisa y Mar* en balada.

A doña Gloria Valencia el grupo de nosotros le pareció la sensación, sobre todo porque teníamos saxofón, en cambio los otros conjuntos sólo eran formados por acordeón y ritmos (...). Con esta experiencia ya nos entró el deseo de hacer el grupo en forma; entonces yo me saco el equipo de sonido de la casa, que era un tocadiscos y un bafle, y pasamos a ser uno de los “conjuntos electrónicos” de la ciudad.

Nos empiezan a llamar de los clubes; y lo curioso es que los ricos de Medellín nos sentaban a sus mesas a presentarnos a sus hijas y familiares, pues para ellos era un gustazo la presencia nuestra. (A. Burgos 2001, 148-9).

En estos dos comentarios resulta claro que cuando la gente joven contrataba a estos conjuntos no les parecía relevante si tocaban una y otra vez las mismas canciones, o si su nivel técnico-musical era alto. Lo que buscaban era un grupo musical que fuera funcional para amenizar una fiesta de jóvenes, y para eso lo más importante, tal vez incluso más que el repertorio, era que los músicos fueran jóvenes, citadinos y de clase media o media-alta (aspecto que ya había mencionado como vital en las carátulas). Y ese fue también el criterio que comenzaron a tener en los clubes sociales para contratar a estos conjuntos: que servían para entretener a los hijos de los socios. Luis Fernando Escobar y Octavio Grajales, fundadores de Los Teen Agers, recuerdan este proceso así:

OG: A los ensayos no solo iba gente joven; también iba gente mayor y un día se apareció allí un tío de Luis Fernando Escobar llamado...

LFE: Rafael Pérez Castro, que era el administrador del Club Unión. Él escucha nuestra música que iba desde boleros, pasaba por pasodobles, tangos canciones y seguía con música internacional, pero claro, sin saber nada de notas... tocamos muchas melodías ese día y al final nos dijo:

-Hombre, yo tengo un problema en el Club Unión; pues resulta que ese club es muy como para gente mayor, muy acartonado; uno se acomoda, pero a los hijos de nosotros no les gusta ir al club; ellos allí no disfrutaban de absolutamente nada, pues no hay ambiente de juventud.



Yo quisiera un club más familiar, un club donde se pueda compartir con todos los hijos y que en él ellos vivan su ambiente juvenil. Como nunca les hemos llevado nada diferente a lo tradicional, a mí se me ocurre que ustedes podían ir allá un rato los fines de semana.

Entonces a este señor se le ocurrió que los domingos, después de la misa de 12; pues era habitual que los socios fueran con sus familias a la misa del club y allá se quedaban almorzando; entonces se le ocurrió a Don Rafael que después de esta misa y su respectivo almuerzo, podrían hacerse unas empanadas, a las que llamó, *Las Empanadas Bailables del Club Unión*; esto salió en el periódico y se invitaba a los hijos de los socios a participar en este programa. Nosotros fuimos los cuatro y desde un comienzo llegó mucha juventud al club (A. Burgos 2001, 45-6).

Imagen 26: Periódico El Colombiano, 1 de octubre de 2008, donde indican que el 1 de octubre de 1958 salió esta nota.<sup>187</sup>



A finales de los cincuenta y comienzos de los sesentas, con la llegada del rock and roll y el éxito de películas como *Rock Around the Clock*, surgió la juventud como un colectivo social diferenciado y con identidad propia, ávido por tener formas y espacios propios de expresión, y por distinguirse generacionalmente de los adultos. En poco tiempo, el Club Unión, el Club de los Profesionales, el Club Medellín, los clubes Covadonga y La Pradera en Itagüí, entre otros, tuvieron como atractivos

<sup>187</sup> Desafortunadamente, busqué la fuente original de 1958 y no aparece esa nota, pero sí encontré anuncios publicitarios de las empanadas bailables en días como el 5 de octubre de 1958, página 17.

principales a los conjuntos paisas como Los Teen Agers, Los Falcons, Los Clave, Los Black Stars, Miramar, Los Hispanos y Los Graduados (A. Burgos 2001), y muchas de estas presentaciones eran anunciadas en la prensa local.

Imagen 27: El Colombiano, 1958-10-05 p.17



Imagen 28: El Colombiano, 1962-12-02 p. 21



Imagen 29: El Colombiano 1966-11-20 p. 23



Imagen 30: El Colombiano 1966-12-08 p. 21



Imagen 31: El Colombiano 1969-11-11 p. 20



Al tocar en los clubes sociales, los conjuntos juveniles proporcionaban una distinción generacional enmarcada y vigilada por los adultos. En el club social se sabía dónde estaban los jóvenes, qué estaban haciendo y a qué horas se acaba la presentación, y de allí los muchachos podían salir con sus padres para sus casas. Se trataba así de una manera no confrontacional y segura de establecer una diferencia generacional, controlada por la sociedad ultraconservadora de la Medellín de la época.<sup>188</sup>

<sup>188</sup> En su trabajo sobre el rock mexicano, Laura Martínez ha mostrado que, para los jóvenes, asistir a este tipo de presentaciones musicales no consiste en una preparación para ingresar a una vida adulta institucionalizada sino que, más bien, son espacios alternativos para construir códigos particulares de identificación y organización (L. Martínez 2013). Sin embargo, en este caso se trata de espacios donde prima cierta libertad, pero al mismo tiempo es una libertad controlada y restringida por los adultos.

Sin embargo, desde finales de los cincuentas y comenzando los sesentas también estaba en auge el sonido sabanero de orquestas como las de Clímaco Sarmiento y Pedro Laza, de acordeoneros como Alfredo Gutiérrez y Calixto Ochoa, o de agrupaciones como Los Corraleros de Majagual. ¿Por qué estos grupos no ocuparon ese rol de entretención en los clubes? El asunto tenía que ver con jerarquizaciones en términos de clase y raza en los estratos medios y altos de Medellín. A los clubes sociales lograron ingresar las orquestas más prestigiosas y de mayor elegancia como la de Lucho Bermúdez, pero no lo hicieron las orquestas sabaneras, los acordeoneros ni Los Corraleros. Sobre la lectura en términos de clase y raza que podía recibir un grupo como Corraleros de Majagual a mediados de los sesenta en Medellín vale la pena mencionar un comentario de Fruko:

Tuve en ese tiempo la feliz situación de llevar a Los Corraleros a ensayar a mi casa, en el barrio Naranjal... ¡y ese barrio se estremeció! Pero resulta que mi abuela, Rosa de la Parra, era muy racista; ella era de descendencia española, y de negros no quería saber nada. Yo pedí permiso para ensayar en la casa, pero ella no sabía quiénes eran Los Corraleros de Majagual; sin embargo, era muy rumbera y las mejores fiestas eran en su casa a la que llamábamos el "Hotel Resorte", porque siempre había comida pa' dos o pa' sesenta; ella bailaba la música de Guillermo Buitrago y nadie le podía tocar sus discos. Cuando le dijeron que iban a ensayar en su casa Los Corraleros de Majagual, a ella le pareció bien, pero ella no los conocía ni en fotos. Cuando supo que eran negros, ya me iba a decir que no... pero ellos ya estaban tocando a la puerta... ya habían llegado. ¡Entran esos negros con esa sonrisa y abrazándola a ella!, Calixto, Eliseo, etc.

-¡Señora!, ¿cómo está?

Cuando esa orquesta comenzó a sonar en el solar, hasta ahí le llegó el racismo:

-¿Por qué se van a ir tan ligero?

Y eso que habíamos ensayado toda la tarde. En Los Corraleros nosotros hicimos un trabajo importante social y racial, de respeto por las personas; cuando Los Chavales de Madrid... ahí no había morenos, sino blancos maricones y en general todas las orquestas eran narcisistas... y la Italian Jazz era blanca y Los Teen Agers, Los Golden Boys, Los Falcons, todos eran blancos... se odiaba a los negros; incluso había negros que se pintaban de blanco para poder participar, como el bajista Pepe Velásquez, quien permanentemente cargaba una polvera" (A. Burgos 2001, 317-8).

Aunque Alfredo Gutiérrez, Los Corraleros de Majagual y Pedro Laza y sus Pelayeros interpretaban también músicaailable, en muchos aspectos semejante a la música tropical que consolidó la fama de los conjuntos paisas, los primeros no tenían cabida en los clubes sociales de la ciudad, mientras que los segundos sí. Aunque un músico como Calixto Ochoa hubiera compuesto la canción “El pirulino”, la cual fue popularizada por Los Golden Boys, Calixto no era invitado a tocar en las empanadas aailables de los clubes o en la fiesta de los socios, mientras que Los Golden Boys era uno de los grupos más solicitados. Los músicos sabaneros y los músicos paisas tenían una posición de clase diferente: los primeros eran de orígenes rurales, “costeños” y más “negros”, y los segundos de orígenes ciudadanos, “cachacos” y más “blancos”. Pero la música que interpretaban era a grandes rasgos semejante y, como lo indica un reconocimiento de los repertorios de los sesenta en los compilados 14 Cañonazos Aailables de Discos Fuentes, en términos de ventas eran tan exitosos los sabaneros como los paisas. No obstante, aunque los públicos estuvieran consumiendo la música de unos y otros por igual y aparentemente no hubiera reparos en escucharlos por radio, a la hora de contratar presentaciones en vivo se prefería contratar a los conjuntos juveniles paisas. Esto muestra que hay una diferencia importante entre escuchar una música y disfrutarla en la intimidad del hogar, y asistir como espectador a un evento público (una caseta o un bar) donde la presenten en vivo.<sup>189</sup> Si bien la escucha de la música tropical aailable “atravesaba un amplio espectro de clases” (Wade 2002, 120), no ocurría lo mismo con la presencia física de los músicos. A la hora de escuchar esta música en vivo, los públicos antioqueños privilegiaron en los cincuenta a las más elegantes orquestas tipo jazz band, y en los sesenta a los conjuntos paisas. En términos generales, para la sociedad antioqueña del momento una cosa era tener en la sala de la casa el disco de un músico sabanero, y otra muy diferente tener a ese músico presente en su casa. Se toleraba más fácil al sonido que a las personas, y el disco y la radio, al transmitir los sonidos separados de sus intérpretes, permitían esa mediación en las actitudes racistas y clasistas. Es aquí donde los conjuntos paisas ocuparon una posición que recién parecían demandar los públicos: músicos blancos de clases altas, con imágenes modernizantes, interpretando la música aailable, alegre y desparpajada que muchos querían escuchar.<sup>190</sup> Por esto, no importaba tanto si el

---

<sup>189</sup> Santamaría-Delgado argumenta lo mismo para la aceptación del bolero en Medellín en los años cincuenta (2014).

<sup>190</sup> Esto mismo ha sucedido en Colombia con diferentes géneros y en diferentes épocas. Es lo que pasó con Carlos Vives y el vallenato en los noventas (Sevilla, y otros 2014), y con el grupo de salsa La 33 en Bogotá a comienzos del siglo XXI: permitieron el acceso de las clases medias y altas al disfrute en vivo de músicas que, si bien eran ampliamente escuchadas a través de la radio y los fonogramas, su presentación en vivo estaba más claramente ligada a sectores medios y bajos de la sociedad.

saxofonista de Los Golden Boys sabía tocar, o si podían improvisar, o si el bajo estaba afinado o no, o si tocaban varias veces las mismas canciones. Importaba más la imagen del grupo y la necesidad social que cubría: la posibilidad de disfrutar esta música sin necesariamente asociarla a criterios de negritud y vulgaridad (Wade 2002). Las murgas tradicionales resultaron ser idóneas para convertirse en los conjuntos que suplirían la necesidad de músicas de carácter juvenil para los clubes sociales, espacios que serían trampolín para posteriormente saltar a la producción masiva de la industria discográfica.

### *Otros espacios*

Además de presentarse en fiestas privadas y en clubes sociales, el éxito que tuvieron los conjuntos juveniles paisas los llevó a presentarse en casetas y –para algunos- en grilles de la ciudad. El sonido paisa tuvo éxito en ventas no solo en Medellín sino en diferentes lugares del país, y la ciudad se convirtió en el principal centro de producción de músicaailable en Colombia, por lo cual era común que los grupos viajaran todos los fines de semana a presentarse en distintas ciudades (A. Burgos 2001, Wade 2002). Rubén Darío Restrepo recuerda esta época con estas palabras:

Siempre nos encontrábamos en el aeropuerto casi todos los sábados, en el Olaya Herrera. Allá nos encontrábamos todos. ¿Para dónde vas tú? Para Pereira. ¿Y tú? Para Armenia. ¿Y tú? Vamos para Barranquilla. Todos iban para alguna parte. Esos aviones no se veían sino llenos de tambores y guitarras. Porque de aquí salían todos. Medellín era la fuente, era la capital de la músicaailable. (R. D. Restrepo 2015)

Los conjuntos paisas eran contratados en muchas ciudades, especialmente para las fiestas locales. Iban a las fiestas de San Pedro en el Huila, a la Feria de Manizales, a la Feria de Cali, al Club San Fernando de Cali, a las fiestas de Pereira, a fiestas en Cartagena, a Sogamoso, Tunja y muchas otras poblaciones. El éxito que tuvieron trascendió las fronteras nacionales, por lo cual fueron frecuentes también las giras de algunos conjuntos por Ecuador, Perú, Argentina, Estados Unidos e incluso algunas ciudades europeas.

Su presencia en las fiestas de los pueblos o ciudades colombianas se hacía la mayoría de las veces en casetas. Por ser estas un espacio de libre ingreso, no restringido como lo eran los clubes sociales, en las casetas podían compartir tarima agrupaciones de muy diversos estilos, géneros, procedencias y posiciones de clase. Por esta razón, en los sesentas era común que en una caseta

se presentaran los conjuntos sabaneros -principalmente del sonido Corraleros- alternando con los conjuntos paisas (Usquiano 2015).<sup>191</sup> Sin embargo, para tocar en casetas los conjuntos juveniles paisas no interpretaban el mismo repertorio que en los clubes sociales, grilles o fiestas. Como en estos últimos espacios debían amenizar fiestas o reuniones durante varias horas, los conjuntos tocaban músicas muy variadas, acordes a las necesidades de los públicos y los momentos. Por el contrario, las presentaciones en casetas estaban más enfocadas en presentar los repertorios que los grupos habían grabado y que se estaba logrando masificar a través de la radio y los discos.

Recapitulando, los grupos del sonido paisa surgieron a partir de las tradicionales murgas que deambulaban ofreciendo su música, y luego se convirtieron en conjuntos que tocaban en clubes sociales, grilles y casetas, y grababan discos para la creciente industria discográfica local. En ese proceso, lo que en un principio parecía apuntar a una distinción generacional modernizante a partir de los nombres en inglés, del uso de instrumentos eléctricos, y de cierta afición al *rock and roll*, con el tiempo dicha distinción se dio más en términos de la actitud hacia la música, una actitud desparpajada y alegre. La práctica de la murga se unió con las matrices tradicionales de las músicas del Caribe colombiano ya insertas dentro de los medios masivos, y generaron un producto caribeño-paisa que permitía bailar los ritmos populares del Caribe colombiano en una versión adecuada para los clubes sociales antioqueños. Lo caribeño, por su alegría y frescura sonaba juvenil y, por lo tanto, adquiría aires de modernidad al ser interpretado por músicos jóvenes y blancos. Las músicas populares-masivas se hicieron presentes en las murgas, las cuales mutaron a conjuntos que crearon nuevos repertorios masivos, manteniendo así la circularidad mencionada entre ambas formas de producción simbólica.

## A qué suenan los conjuntos juveniles paisas

### *Del eclecticismo a la música tropical bailable*

A finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, los emergentes conjuntos juveniles antioqueños interpretaban géneros musicales muy diversos. Tanto en sus presentaciones en vivo

---

<sup>191</sup> Además de que así lo aseguraron muchos de los entrevistados, también es posible comprobar esto a partir de notas de prensa del periódico El Colombiano. Un ejemplo se puede encontrar en la columna Por la Radio de 1970, diciembre 5, p. 27, donde anuncia una presentaciones en casetas de Los Graduados, El Súper Combo Los Tropicales y Los Caporales del Magdalena.

como en sus primeras producciones discográficas era posible encontrarse con canciones italianas, francesas, españolas o norteamericanas, boleros, vales europeos, merengues dominicanos, mambos, guarachas, pasillos, porros, cumbias, vallenatos, baladas, twist y rock and roll. No obstante, en medio de este eclecticismo musical en el que se movían, cada conjunto presentaba unas características propias, una intencionalidad musical diferente. Por ejemplo, Los Teen Agers en su primer disco tenían un repertorio internacional, pero poco a poco se fueron orientando hacia las músicas bailables caribeñas a las cuales les añadían el histrionismo y jocosidad en la interpretación de Gustavo Quintero<sup>192</sup>. Los Falcons se inclinaban más por las descargas y sones al estilo cubano y de la naciente salsa neoyorquina. Los Golden Boys enfatizaban en las mezclas entre lo tropical, el twist y el rock and roll, y Los Black Stars tenían una sonoridad un poco más cercana al Caribe colombiano proporcionada por el timbre de la voz de su cantante Gabriel Romero (Parra 2014).

Dentro de todas las influencias musicales que presentaban, hubo una que resultó especialmente relevante en un comienzo: el rock and roll,<sup>193</sup> que se tomó con fuerza el gusto juvenil en gran medida a partir de la película *Rock Around The Clock*, y de grupos como Chuck Berry y Bill Haley, entre otros. Al respecto, comenta Jorge Juan Mejía, cantante de Los Éxitos:

La “onda” del twist y el rock’n roll para nosotros significó mucho (...) nosotros interpretábamos las canciones de Chubby Checker, Bill Halley, La Plaga y muchas otras, que mezclábamos con una gran dosis de música colombiana. Al comienzo de las fiestas uno cantaba música suave, baladas, música internacional; pero cuando el licor hace su agosto comienza la clase bailable, y al final, cuando todos están muy contentos uno interpretaba el twist y el rock’n roll. (A. Burgos 2001, 268-9).

Pero uno de los que más recuerdan los músicos paisas es Elvis Presley, cuya figura en particular, ayudó a Gustavo Quintero a definir su extrovertida personalidad en escena.

La moda del rock and roll impactaba por su expresividad corporal, su histrionismo, su imagen modernizante, y por ayudar a consolidar a la juventud como un segmento social con identidad

---

<sup>192</sup> Es diciente el repertorio de su primer disco titulado Los “Teen-Agers”, producido por Discos Zeida. Las obras son: “Vírgenes del sol”, “Almendra”, “Bienvenido Cocodrilo”, “Amalia”, “Qué rico el mambo”, “Ohio Blues”, “Malagueña”, “Gran ritmo”, “Bajo el cielo de París”, “C est si bon”, “Delicado” e “Intimidad”.

<sup>193</sup> Dentro del rock and roll, el twist fue una de las influencias más importantes para los conjuntos juveniles paisas el cual, en su versión en español, llegó de Argentina en un movimiento que se conocía como La Nueva Ola. En Colombia surgieron músicos asociados a La Nueva Ola que interpretaban no solo twist y rock and roll sino también baladas, como los cantantes Sandro y Harold.



diferenciada. Los conjuntos paisas adoptaron el formato instrumental con guitarras eléctricas, batería y teclados, así como los uniformes y los nombres en inglés. No obstante, los sonidos del rock no parecían ser los más llamativos para el público local. Humberto Moreno recuerda así la aceptación del rock:

Si lo bailaban, no se bailaban dos o tres, si acaso una o dos, entonces no les daba para un baile, para una fiesta. Como la actividad de ellos era en los clubes principalmente, El Club Unión, El Club Campestre, El Club Medellín, generalmente en las tardes de los domingos, y también se empezaron a acostumbrar bailes de conjuntos de las casas de la gente de poder adquisitivo. Entonces tuvieron que empezar a montar música tropical para poder hacer una fiesta de cuatro tandas o de cinco. De solo rock and roll nadie se los iba a bailar (Moreno 2015).

Aunque tuvieran un formato, una imagen y unos nombres cercanos al rock, los conjuntos paisas comenzaron a interpretar cada vez más músicas tropicales bailables. Según las entrevistas, el público de Medellín les solicitaba repertorio de las orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias, de las orquestas más sabaneras como Clímaco Sarmiento y Pedro Laza (las cuales se escuchaban en Medellín a través de la radio y los fonógrafos, pero difícilmente en vivo), un poco de música cubana y de merengues dominicanos y, en ocasiones, algunos vallenatos. Los conjuntos tocaban gaitas, porros, cumbias, merecumbés, paseos, sones, merengues, entre otros ritmos bailables. Así, de interpretar repertorio variado que incluía lo que llamaban “música internacional” y algunas canciones rocanroleras (como “El twist del guayabo” o “La gallinita Josefina”), poco a poco el repertorio grabado fue concentrándose en músicas bailables con canciones como “Pirulino” (Los Golden Boys) o “La cinta verde” (Los Hispanos).

Pero el pulso del público no sólo se percibía en las presentaciones en vivo sino también en los volúmenes de venta de los discos y en las solicitudes de canciones en las emisoras radiales. Las casas disqueras notaban esto a través de los pedidos de las discotiendas y de los comentarios de los programadores radiales. Los directivos de las disqueras, centrados en el beneficio económico, eran quienes tenían mayor poder de decisión a la hora de escoger los repertorios a ser grabados por los conjuntos. Incluso, era frecuente que los músicos no tuvieran voto en el momento de seleccionar canciones o decidir géneros a grabar. Aníbal Ángel comenta: “como ellos son los que dicen: ‘bueno, vamos a grabar estas canciones, estas obras’, las grababan, y uno les decía, o sea,

los grupos les decíamos: ‘no, pero grabemos también esta que es de tal parte’, ‘listo’. Nos dejaban grabar una o dos, pero ellos escogían el repertorio” (Ángel 2015).

Esta dinámica supuso un proceso de retroalimentación. Los conjuntos juveniles paisas propusieron unos formatos, una puesta en escena, unos estilos interpretativos y unos repertorios, los cuales ganaron espacio rápidamente en los públicos locales, y estos mismos públicos comenzaron a moldear y a decantar esa propuesta al expresar sus preferencias. Así, no solo los conjuntos influyeron en la ciudad, sino que la ciudad influyó en los conjuntos o, como dice Juan Diego Parra, “intervenía tanto el observador sobre su experimento, como el experimento sobre el observador” (Parra 2014, 166). En esta selección intervenían también los directores artísticos de las disqueras, quienes tenían poder de decisión sobre las canciones a grabar, aunque no igual sobre las canciones que los grupos tocaban en vivo (las cuales, en la mayoría de los conjuntos, excedían la cantidad de canciones que tenían grabadas y que circulaban por los medios masivos). En las disqueras trataban de predecir los gustos de los públicos, pero esto no se trataba tanto de intuiciones o premoniciones, sino que respondía principalmente a los indicadores de audiencia y ventas que recibían de las emisoras y de las discotiemendas (lo cual se verá en detalle en el capítulo siguiente). En este proceso de ida y vuelta, de selección y adaptación, los conjuntos paisas poco a poco fueron estandarizando su estética, su estilo interpretativo definido en sus formas y armonías, y en sus patrones rítmicos y melódicos. Se comenzaron a consolidar unas convenciones sobre cómo tocar ese sonido paisa, cómo hacer las composiciones y los arreglos, y cómo grabarlo en los estudios. En este proceso se pasó de un eclecticismo, a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, a una creciente homogenización sonora a finales de la década, de tal manera que para los años 1968, 1969 o 1970, no resultaba del todo fácil para el público distinguir un conjunto del otro. Rubén Darío Restrepo se refiere a esta homogenización así:

De todas maneras la música era muy parecida, ¿cierto? Era muy parecida. Los estribillos, los temas, la composición de la obra era muy parecida. Entonces, casi que era una copia del uno, copia del otro, porque eso era lo que le gustaba a la gente (R. D. Restrepo 2015).

Es precisamente esa homogenización sonora y esa estandarización en el estilo, lo que hace que se pueda hablar de un “sonido paisa”, pues logró consolidar una estética particular, reconocible y diferenciable. Si bien cada conjunto tenía algunas particularidades, especialmente notorias en el timbre de la voz de su cantante principal (es decir, se podían reconocer por la voz líder de Gustavo Quintero en Los Graduados, la de Rodolfo Aicardi en Los Hispanos, o la de Gabriel Romero en Los

Black Stars, por ejemplo), desde un punto de vista macro se trataba de una música similar en su estructura y sonoridad. Una estandarización producida en la intersección entre las posibilidades interpretativas de los músicos, las preferencias de los públicos y las apuestas de las casas disqueras.

### *El formato instrumental del conjunto paisa*

Dentro de los procesos de homogenización del sonido paisa uno de los factores clave fue el formato instrumental. Si bien en un comienzo los conjuntos partieron del formato de las murgas, donde el acordeón era un instrumento protagónico, a comienzos de los sesentas se consolidó el formato de batería, conga, percusión menor (güiro o guacharaca), bajo eléctrico, guitarra eléctrica, uno o dos saxofones, sintetizador y voces. La conjunción del bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, la batería y el sintetizador proporcionaba una sonoridad semejante a los grupos de rock, mientras que la conga, la percusión menor y los saxofones los acercaban al sonido de las orquestas de baile. Este fue el formato base de conjuntos como Los Black Stars, Los Hispanos, Los Graduados, Los Golden Boys, Los Éxitos, entre otros, y fue una combinación de timbres que caracterizó al sonido paisa.

En el paso de las orquestas de baile a los conjuntos juveniles paisas como las agrupaciones preferidas por los clubes sociales de Medellín hubo un factor determinante: la amplificación del sonido. Las orquestas tipo jazz band tenían la posibilidad de llenar con sonido grandes espacios por la cantidad de músicos que las integraban. En los cuarenta y cincuenta estas orquestas podían utilizar un sistema de amplificación con unos pocos micrófonos y dos cabinas de sonido. Esto les permitió comenzar a incluir cantantes, y así el repertorio dejó de ser completamente instrumental gracias al uso de micrófonos puestos cerca de los instrumentos. No obstante, en los cincuentas surgió una novedad tecnológica que se popularizó en los sesenta: los amplificadores, que hicieron que cada instrumento pudiera tener su propio sistema de amplificación. Con esta nueva posibilidad de interpretación musical, un conjunto de cuatro, cinco o seis músicos podía competir en potencia sonora con una gran orquesta. En Medellín, a comienzos de los sesenta este cambio generó que, en ocasiones, las agrupaciones musicales se distinguieran más por la capacidad de amplificación que ofrecían que por la calidad de los músicos que la integraban. Al respecto vale la pena citar un comentario extenso de Guillermo Garcés, uno de los fundadores de Los Golden Boys:

Del año 62 o 63 en adelante, los grupos que se formaron llámense tríos, cuartetos, en fin, se encontraron con el problema de la falta de sonido; y desde ahí se dio que no tocaba quien no tuviera sonido. Aparecen los equipos de amplificación de 50 vatios, que pasan a ser muy importantes y los de 100 son todavía más importantes... 1000 vatios hoy en día es un juego, pero para ese tiempo era vital; este tipo de equipos era muy difícil de conseguir, entonces lo mejor era que alguien hiciera esos equipos; nos conseguimos un señor en Buenos Aires [un barrio de Medellín], trajimos los transformadores de Pereira y nos hizo un equipo que no se recalentaba y el sonido era limpio; o sea que nosotros fuimos los pioneros con este medio. Llegábamos a la caseta Matecaña con un baflecito chiquito, un parlante redondo y pare de contar, pero el sonido nuestro era mejor que el de muchas orquestas, pues nos habíamos preocupado por esto. Pusimos después una mezcla de parlantes con cornetas de bazares... y eso sonaba brutal; recuerdo que fuimos a una Feria de Manizales a alternar con la orquesta Italian Jazz y como nuestro sonido era mejor, la gente le gritaba a la Italian:

-¡Golden Boys, Golden Boys!

El sonido era muy potente; estábamos en la época del sonido y la gente quería oír, las orquestas tenían un sonido regular, en cambio el nuestro era muy bueno y esa fue una de las causas de por qué seis muchachos sonábamos más que una orquesta (Guillermo Garcés, citado en (A. Burgos 2001, 80-1).

Un comentario similar hace Jairo Jiménez, fundador de Los Hispanos:

El primer amplificador que tuvimos nosotros, lo llamábamos “El Muerto”, porque era un cajón grandísimo como un ataúd (...), entonces para todos los bailes llevábamos “El Muerto”, y de ahí conectábamos los instrumentos (...), mejor dicho, era una recocha buena, una recocha con categoría. (citado en (A. Burgos 2001, 178).

La amplificación facilitó entonces que unos músicos jóvenes con poca técnica reemplazaran a las grandes orquestas de alto nivel interpretativo. Pero el asunto no era solamente de volumen sino también económico y logístico: resultaba más rentable pagarle a un conjunto pequeño que a una gran orquesta, y resultaba más fácil de gestionar.<sup>194</sup> Mientras en contextos tradicionales (como eran las murgas) los músicos pueden tocar por el simple hecho de divertirse, o para apoyar las fiestas del pueblo o las ceremonias rituales bajo relaciones de cooperación y reciprocidad, los

---

<sup>194</sup> Michi Sarmiento comenta por qué cree que se redujeron los formatos: “tal vez por el costo, la cantidad de músicos. Imagínate, 20, 40, 18 músicos llegaban a una fiesta y se comían todo y se bebían todo el ron de la fiesta, se comían todo.” (Sarmiento 2016).

contextos masivos están siempre mediados por relaciones económicas y contractuales, en las cuales a menor cantidad de empleados mayor pueden ser las ganancias y menores las dificultades de administración del personal.

Como mencioné, fueron tres los instrumentos eléctricos que surgieron que requerían amplificación propia, los cuales marcaron un cambio importante en el formato y la estética de la música tropicalailable: el bajo, la guitarra y el sintetizador. Cada instrumento tuvo un papel diferente en el sonido paisa, por lo cual los abordaré de forma separada.

### *El bajo*

En el paso de las murgas a los conjuntos, uno de los puntos intermedios lo constituyó la inclusión del contrabajo. Conjuntos como Los Teen Agers, Los Éxitos y Los Claves lo introdujeron como instrumento importante para apoyar la base armónica. Sin embargo, como se comentó en el capítulo anterior para el caso del sonido sabanero, su implementación tenía dos dificultades: 1) casi no se escuchaba porque la amplificación era muy deficiente, y 2) no había una tradición de músicos contrabajistas que supiera interpretarlo de una manera aceptable (este segundo aspecto también redundaba en la intensidad que se le podía hacer producir al instrumento).

Las condiciones técnicas de la amplificación de los contrabajos a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta no eran las mejores en Colombia. En esto coinciden varios de los músicos entrevistados. Por ejemplo, Aníbal Ángel recuerda el sonido del contrabajo así:

Eso se oía más una libra de carne, tenía más sonido una libra de carne que eso. Porque un bajo de cajón con los otros tocando, eso no se sentía. De pronto se sentía: hmm, hmm. Así. ¿Por qué? Porque no había forma de amplificarlo. (...) Pero entonces de todas maneras eso como que se oía muy bien porque la gente bailaba 4 o 5 horas con nosotros y dele. Así era. (Ángel 2015)

Pero, precisamente, no era un inconveniente que algunos de los primeros contrabajistas de los conjuntos no supieran interpretarlo de manera adecuada porque de todas maneras en vivo no se escuchaba con claridad. Es decir, los problemas de amplificación servían para disimular la falta de experticia de los contrabajistas o, incluso, facilitaron que el instrumento cayera en manos de personas que no tenían conocimiento alguno sobre su ejecución.

Esto puede parecer hoy en día un caso imposible, pero en las condiciones de la época resultó ser algo usual. Por ejemplo, el mismo Gustavo Quintero comenzó en Los Teen Agers como contrabajista antes que como cantante, aún sin saber interpretar el instrumento (G. Quintero 2015, Ángel 2015). El caso del Sexteto Miramar también es diciente. Su primer contrabajista fue Hernán Builes, quien era el mismo director del grupo. Según Rubén Darío Restrepo, Hernán no sabía tocar el contrabajo pero era el dueño del nombre de la orquesta, y como tal tenía la autoridad para nombrarse a sí mismo contrabajista aún sin saber interpretarlo (R. D. Restrepo 2015). Así, Hernán tocaba el contrabajo sin importarle las notas que diera, sólo tomándolo como un instrumento de percusión, como una especie de cajón peruano, y simplemente lo tocaba para dar un apoyo rítmico en las frecuencias bajas. Rubén rememora esta época con estas palabras:

Entonces el compañero pues realmente no sabía tocar el bajo. Él tocaba el bajo de una manera percusiva, o sea (canta) pum, pum pumpum, pum pumpum, con el sonido que le dé la cuerda. Pero era como si tuviera un cajón, como si estuviera tocando un cajón porque él no sabía qué era un do, qué era un sol, y además no afinaba el bajo. Pum, pum pumpum, eso daba cualquier sonido menos el sonido que tenía que dar. Desafortunadamente así era. Y si uno escucha las primeras canciones del Miramar se da cuenta que el bajo está desentonado. Y puede que haya habido por ahí un bajito que lo haya tocado un bajista de verdad, pero por allá se encuentra uno unos bajos desafinados. Eso es cierto. Entonces yo me puse en la tarea de enseñarle, pero yo nunca toqué un bajo pero yo sabía que el orden de las notas del bajo eran tales, ¿cierto? Era por orden de quintas, sol-re-la-mi. Si este es un sol, y estamos tocando en sol, entonces toque al aire. Si este es un la, entonces busquemos la posición, entonces le buscaba el la y le ponía una cintica y le decía "este es el la". Al lado de acá, pues, es un mi porque es por quintas, y para aquí es un si. Entonces yo le ponía ahí las noticas y le decía: "estamos tocando en re, toque re". Re, la, la, re, re, la, la, re, es todo lo que tiene que hacer. Y cuando cambiemos a dominante entonces ya es la: la, mi, mi, la, la, mi, mi, la. Entonces, use eso nada más. Entonces el hombre, muy aplicadito, empezó a aprender las posiciones, las posiciones, hasta que conoció las posiciones del bajo y ya tocó más o menos afinado. Nunca muy afinado, pero más o menos afinado (R. D. Restrepo 2015).

Esta era la situación usual en la interpretación del contrabajo, de manera semejante a como ocurrió con algunos conjuntos del sonido sabanero. Sin embargo, a comienzos de los sesenta hubo un cambio importante que fue la llegada del bajo eléctrico, con el que se eliminaban los problemas de amplificación del instrumento, y gracias a ello la interpretación debía hacerse de manera más acertada. La amplificación hacía que los problemas técnicos de interpretación se hicieran más

notorios, de tal forma que algunos de los que tocaban contrabajo tuvieron que dejar de hacerlo para darle el rol a alguien que conociera un poco más del instrumento. Ese fue, entre otros, el caso de Gustavo Quintero, quien dejó de tocarlo (G. Quintero 2015).<sup>195</sup>

Sin embargo, la mayoría de los músicos que asumieron la interpretación del bajo eléctrico en los conjuntos paisas no eran diestros en la técnica instrumental. Si bien la afinación mejoró (los trastes del instrumento son de gran ayuda en este sentido) y el instrumento comenzó a escucharse claramente, la interpretación continuó en un nivel técnico bajo. Esto lo comentaron muchos de los músicos entrevistados, de los cuales podemos destacar el comentario de Oscar Giraldo, músico de Los Claves: “Orlando de la O, fue bajista en Los Black Stars, y con mucho respeto, Orlando no sabe “jalar” una cuerda; Jaime Ley fue bajista de Los Claves, pero Jaime no era bajista... ‘jalaba’ cuerdas.” (citado en (A. Burgos 2001, 156-8).

Quizás el caso más interesante sea el de Jairo Jiménez, bajista y fundador de Los Hispanos. Jairo comenzó interpretando el acordeón (como en el formato murga) pero un día, por consejo del clarinetista y saxofonista Jaime Uribe, cambió el acordeón por el bajo. El mismo Jairo recuerda que las primeras indicaciones sobre cómo ubicar las notas del instrumento se las dio Jaime, quien le dijo: “Ve Jairo, el do queda aquí, el fa queda aquí y el sol queda aquí. Y esa fue toda la clase; yo siempre he sostenido que el músico nace... y se pule” (citado en (A. Burgos 2001, 191). Con muy pocas indicaciones, pudo comenzar a interpretar acompañamientos básicos en el bajo eléctrico, y se convirtió en el bajista de Los Hispanos. El sonido que le saca al instrumento es bien particular, un sonido intenso, punzante, muy claro y presente en las mezclas de las grabaciones del conjunto. Lo interesante es que, aun interpretando unas figuras rítmicas muy básicas y simples, su estilo de interpretación del bajo se convirtió en una marca emblemática de Los Hispanos en particular, y del sonido paisa en general. A partir de su éxito, muchos otros bajistas han tratado de imitar su sonido en grabaciones para poder obtener ese sello característico que él impuso. En palabras de Jairo:

El golpe del bajo de Los Hispanos nadie lo ha podido coger; le cuento algo... es el bajo que más ha cobrado por una grabación en Colombia; en las disqueras pagan 20.000 pesos por número a cualquier bajista, pero el bajo de Los Hispanos vale 200.000 pesos número... y lo

---

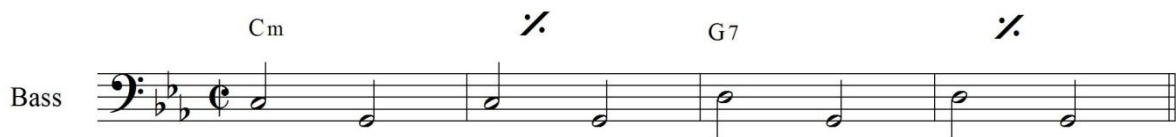
<sup>195</sup> Rubén Darío Restrepo comentó que con la adquisición del bajo eléctrico en el Sexteto Miramar, el cual lo comenzó a interpretar el mismo Hernán Builes, él ya no soportó más escuchar el bajo desafinado o mal interpretado durante canciones enteras y conciertos enteros, y fue ese uno de los motivos que lo llevó a renunciar a la agrupación (R. D. Restrepo 2015)

más grave, es que me los pagan. El bajo de Los Hispanos es una identidad que tiene el grupo.(Citado en (A. Burgos 2001, 191).

Si el estilo interpretativo del bajo de Jairo Jiménez fue tan importante para la consolidación del sonido paisa, vale la pena mirar en detalle algunas de sus características. Como mencioné, parte de su distinción está en el timbre mismo del instrumento. Los primeros bajos eléctricos comenzaron a llegar a Colombia a comienzos de los sesentas, y por lo tanto ni los músicos ni los ingenieros de sonido tenían experiencia grabándolos, ecualizándolos, amplificándolos ni mezclándolos. Por lo tanto, así como había una búsqueda empírica del músico por aprender a tocar el instrumento, se dio también una búsqueda empírica de los ingenieros de sonido para tratar de capturar su señal para grabación. Además, probablemente la calidad de los instrumentos que se conseguían en el país no era la mejor, y los músicos no tenían el dinero ni las posibilidades suficientes para conseguir los mejores ejemplares disponibles en los mercados norteamericano y europeo. En estas búsquedas y condiciones, los bajos eléctricos de los conjuntos paisas comenzaron a sonar con algo de exceso en las frecuencias bajas y un poco saturados en señal, lo cual produjo un sonido intenso, llamativo y casi punzante dentro de la mezcla final.

Y tan particular resultó su timbre como los patrones de acompañamiento que se utilizaron. Jairo Jiménez interpreta casi todas las canciones con solo dos patrones. En las canciones de tempos altos marca únicamente las blancas, como por ejemplo en “Así empezaron papá y mamá”:

Imagen 32:Acompañamiento bajo 1



Este patrón corresponde al patrón 2 que mencioné para el sonido sabanero en el capítulo anterior (3).

En las canciones de tempo moderado el acompañamiento marca blanca y dos negras, como por ejemplo en “Mala suerte”:

Imagen 33: Acompañamiento bajo 2





Igualmente, este patrón corresponde al patrón 3 que mencioné para el sonido sabanero.

No obstante, al interpretar el ritmo de blanca y dos negras, con frecuencia Jairo Jiménez hace un cambio a la conducción melódica del patrón y, en lugar de interpretar la misma nota en los dos tiempos de negra, cambia una de ellas por el sexto grado de la tonalidad. El bajo resultante sería:

Imagen 34: Acompañamiento bajo Jairo Jiménez



Este patrón de acompañamiento se convirtió en una de las marcas estilísticas de Jairo Jiménez, y es común encontrarlo en la mayoría de canciones de Los Hispanos. Pero esta línea de bajo tiene una característica relevante: el sexto grado que utiliza Jairo es siempre la sexta mayor de la tonalidad. Es decir, cuando la canción está en tonalidad de Fa mayor, como en el ejemplo anterior, además de la fundamental y la quinta de cada acorde (fa y do para Fa mayor, y do y sol para C7), usa el sexto mayor como nota de paso, es decir el re natural. Esto es lo usual en tonalidades mayores, en las cuales el sexto grado es mayor. Sin embargo, Jairo utiliza exactamente el mismo acompañamiento independientemente de si las canciones están en tonalidad mayor o en menor. Al interpretar una canción en modo menor, el sexto grado debería ser menor para estar dentro de la tonalidad (en el ejemplo anterior correspondería a re bemol), pero Jairo sistemáticamente repite el sexto grado mayor, generando una disonancia importante en canciones en modo menor.

A manera de ejemplo, miremos la línea de bajo de Jairo Jiménez en el comienzo de la canción “Mis zapatos viejos”:

Imagen 35: Acompañamiento bajo “Mis zapatos viejos”



Esta canción está en Am, y la armonía comienza con los acordes de dominante y tónica (E7 – Am). Si el bajista quisiera utilizar el sexto grado de paso, el uso común sería utilizar el sexto menor, es decir, el fa natural. Sin embargo, el bajista utiliza siempre el fa sostenido, lo cual genera una disonancia y hace que el bajo sobresalga aún más dentro de la sonoridad de la canción. Esto representa, a todas luces, un error técnico de interpretación de Jairo, lo cual es apenas lógico si recordamos la forma en que aprendió a interpretar el instrumento y los pocos conocimientos musicales que tenía. Pero es interesante que esta interpretación, que para los criterios de músicos experimentados constituye una falta notable, se convirtió en parte del sello inconfundible del bajo de Los Hispanos, y de Jairo Jiménez en particular.

Como vemos, se trató entonces de una tímbrica y de un estilo de interpretación surgidos de manera casi fortuita, en parte por el desconocimiento del instrumento, por la poca capacidad técnica de los músicos e ingenieros de sonido, y por las posibilidades que brindaba la tecnología disponible. Este sonido del bajo característico del sonido paisa no surgió por una consciente búsqueda estética, sino que fue el resultado de múltiples contingencias e intentos diversos. El bajo punzante del sonido paisa no es la expresión de ciertos sentimientos y emociones preexistentes sino que surge de manera azarosa y luego, a partir de él, se generan ideas e identificaciones que después se conceptualizan.<sup>196</sup> Mientras en las primeras grabaciones de los conjuntos paisas los contrabajos casi no se escuchaban, y por lo tanto no eran importantes para la sonoridad del grupo, con la aparición del bajo eléctrico se convirtieron en uno de los sonidos más notorios de las grabaciones y uno de los sellos distintivos del sonido paisa. Aún con problemas de interpretación, el sonido del bajo comenzó a soportar las grabaciones y se convirtió en uno de los elementos centrales del estilo. Los procesos de masificación resultan a veces tan impredecibles que incluso un problema técnico musical puede llegar a replicarse, a constituirse en una marca identitaria de un género, y a valorarse positivamente por parte de sus seguidores.

Vemos aquí cómo los estudios de grabación se convierten en un espacio de creación musical propio de los contextos masivos de producción, y allí se generan sonoridades nuevas según las necesidades estéticas, las posibilidades tecnológicas y las capacidades de los actores. Con el

---

<sup>196</sup> Sobre la expresividad de los productos creativos, Negus y Pickering dicen: “Por supuesto es un error pensar que una obra de arte o un producto cultural es la expresión de ciertos sentimientos, ideas o valores que existen independientemente del producto creativo, el cual simplemente resulta de la intención de comunicarlos. Estos sentimientos, ideas y valores únicamente existen y se realizan objetivamente en un medio expresivo.” (traducción mía) (Negus y Pickering 2002, 184).

tiempo, estas nuevas sonoridades comienzan a reconocerse como características de ciertos géneros que pueden estar asociados a regiones particulares, y es por ello que podemos hablar ahora del “sonido paisa”. Es decir, con participación de la industria musical se consolidó un género que, con el tiempo, pasó a considerarse como la forma “tradicional” en que los antioqueños interpretan la música “costeña”.

### *La guitarra eléctrica*

Cuando Los Teen Agers aparecieron en escena en 1957, probablemente eran el primer grupo musical del país en grabar un disco con guitarra eléctrica. Para ese momento, el instrumento no había sido utilizado en las orquestas de baile, no hacía parte de orquestas como las de Lucho Bermúdez o Pacho Galán, ni se encontraba en las orquestas sabaneras, en los conjuntos de cuerdas o en los formatos de acordeón. La inclusión del instrumento resultaba una novedad y le ayudaba a un conjunto como Los Teen Agers a presentar una imagen de juventud y modernidad. En poco tiempo, otros conjuntos juveniles paisas incluyeron también la guitarra eléctrica como un instrumento indispensable, y su imagen y sonoridad se convirtió en una de las marcas características de estas nuevas agrupaciones.

Sin embargo, la inclusión de la guitarra eléctrica en los conjuntos paisas no significó necesariamente que su interpretación se diera exclusiva ni principalmente bajo los parámetros o formas del rock. Más bien, los grupos incluyeron el instrumento pero lo utilizaron de muy diversas maneras según sus propias necesidades y sus conocimientos musicales. Al respecto, Aníbal Ángel comentó lo siguiente:

Juan: Entonces usted me dice que la guitarra eléctrica no solo les llegó desde el rock, rock and roll, sino también desde la música italiana.

Aníbal: Sí, porque como te digo, nosotros en el primer *longplay* que hicimos grabamos música italiana. Ahí canta César Giraldo “Lazzarela”, canta “Come prima”, canta como tres canciones italianas, una francesa “Autumnleaves”, o sea, la guitarra nosotros en esa época la aprovechamos porque era también una sensación. Veá, yo creo que era una mezcla rara porque lo que se conocía en Colombia eran las orquestas –saxofón, trompetas, clarinetes,

hasta las gaitas esas,<sup>197</sup> todas esas cosas más la percusión- esa era la música colombianaailable. Y nosotros entramos a formar un grupo con piano, acordeón y guitarra eléctrica, y bajo de cajón. (Ángel 2015)

Al inicio, en su repertorio ecléctico estos conjuntos utilizaron la guitarra eléctrica para acompañar canciones europeas, boleros, pasillos, paseos vallenatos, twist y todos los géneros musicales que interpretaran. Es decir, no era una guitarra eléctrica asumida desde parámetros del rock, aunque su representación icónica pudiera estar asociada en gran medida a este género. Por ejemplo, en la balada “Qué quiere esa música esta noche”, interpretada por el Conjunto Miramar con la voz de Rodolfo Aicardi, el guitarrista Rubén Darío Restrepo realiza una introducción en guitarra eléctrica que cita cuatro compases de la pieza “Adelita” del guitarrista y compositor clásico español Francisco Tárrega (1852-1909).

El mismo Rubén Darío Restrepo comenta que cuando comenzó a interpretar la guitarra eléctrica con el Sexteto Miramar se dio cuenta de que su papel no era simplemente “surrunguiar la guitarra”, sino que debía reemplazar en la guitarra lo que hacía el piano en la salsa, un tipo particular de acompañamiento rítmico-armónico que se conoce como tumbao.<sup>198</sup>

En términos generales, los arreglistas utilizaron la guitarra eléctrica como instrumento melódico en las introducciones, mambos, contramelodías y codas, armonizando líneas melódicas en conjunto con el saxofón y el solovox (por ejemplo en las canciones de Los Teen Agers “El casamiento”, de Los Golden Boys “Pikina” y “La chichera”, de Los Hispanos “Mala suerte”, y de Los Black Stars “La piragua”). Es decir, usaron la guitarra, el saxofón y el solovox a la manera de una sección de tres instrumentos de viento (tres saxofones, tres trompetas o tres trombones) como se hacía usualmente en las orquestas de baile. Otras veces la guitarra marcaba tumbaos al estilo del son y la salsa (Los Golden Boys “La renga”, Los Hispanos “Así empezaron papá y mamá”, Los Black Stars “Así así”, Los Monjes “El tren de seis”), y otras veces aparecía como instrumento armónico

---

<sup>197</sup> Es extraño que Aníbal Ángel mencione las gaitas aquí puesto que no hay evidencia de conjuntos gaiteros en Medellín en esos años, ni de que las gaitas fueran incluidas en las orquestas.

<sup>198</sup> Dice Rubén Darío: “me puse a escuchar mucho grupos como Los Blanco, como Orlando y su Combo, grupos como El Sexteto La Playa, El Sexteto La Plata (de Puerto Rico), y me di cuenta de que ellos usaban la guitarra como un piano. Me puse a tocar entonces, a observar cómo lo hacían. Hablaba mucho con el pianista de La Sonora del Caribe para que él me enseñara tumbaos de piano (y canta un tumbao). Y bueno. En la guitarra. Y entonces le fui cogiendo el golpecito. Entonces yo ya hacía tumbaos como los de Orlando y su Combo, como Los Blanco –que ellos usaban la guitarra de fondo como el piano-. Y empecé a estudiar esa música, poco a poco, poco a poco, y me fui metiendo, hasta que aprendí. Ya hacía el tumbao como si fuera un piano.” (R. D. Restrepo 2015)

acompañante como en algunos boleros (Los Teen Agers “Nosotros”, Los Golden Boys “Mosaico No. 6 Amor del Jibarito”), baladas (Los Black Stars “Alguien cantó”) y canciones europeas (Los Teen Agers “Mary Isabel”). Pero los guitarristas eléctricos del sonido paisa no usaron el instrumento al estilo rockero, lo cual se percibe en aspectos como la ausencia de *riffs*<sup>199</sup>, *power chords*<sup>200</sup>, ni tampoco usaron efectos tímbricos rockeros como *flangers*, *chorus* o distorsión, y era frecuente que en las grabaciones se escuchara poco (especialmente en conjuntos como Los Hispanos). Si bien la guitarra eléctrica ayudaba a los conjuntos paisas a construir una imagen asociada al rock, su uso estuvo en gran medida desligado de las técnicas y las formas convencionales de interpretación en el género. Este es otro caso en el cual la imagen visual podía tener más peso simbólico que la sonoridad, ya que la guitarra eléctrica se podía reconocer mucho más fácilmente en las carátulas de los discos que en lo plasmado en los discos. Su presencia constituía un factor relevante para la distinción generacional y el anhelo modernizante de estos grupos, aunque la manera de interpretarlo imitara a un saxofón en una orquesta de baile, o al tres cubano en un grupo de son.<sup>201</sup> Pero la circulación masiva ponía un énfasis especial en los aspectos visuales en cuanto las imágenes de los grupos podrían replicarse miles de veces (ya fuera en carátulas, avisos de prensa o apariciones en televisión), mientras que en los contextos tradicionales todo resulta más efímero y se limita solo a quienes lo pueden presenciar en persona.

### *El solovox*

Como he mencionado, uno de los instrumentos característicos del sonido paisa en los años sesentas fue el solovox. Este era un teclado eléctrico de tres octavas que tenía algunos controles para modificar el sonido.<sup>202</sup> Fue uno de los primeros órganos creados por la empresa Hammond, y sólo permitía tocar una nota a la vez (era monofónico), de lo cual se deriva su nombre (solovox significa una sola voz). Los solovox venían con su propio amplificador y se podían acoplar a un

---

<sup>199</sup> En el rock, se refiere a pequeños motivos melódicos repetitivos que dan el soporte para la construcción melódica de una canción.

<sup>200</sup> *Power chords* es una forma de hacer acordes en la guitarra típica del rock. Estos acordes se construyen únicamente con la fundamental, quinta y octava, usualmente interpretados a partir de la sexta o la quinta cuerda de las guitarras. Al tocarse sobre el registro grave del instrumento, y sin incluir el tercer grado del acorde, dan una sonoridad fuerte y un poco recia, característica del género.

<sup>201</sup> Sin duda alguna, el guitarrista eléctrico más importante en el sonido paisa fue Pedro Jairo Garcés, guitarrista de Los Golden Boys, quien también grabó algunos discos como solista.

<sup>202</sup> Dentro de las posibilidades de manipulación del sonido estaban: vibrato, *mute* (sordina), ecualización de bajos y agudos, duplicación de la nota en octavas más agudas o más graves (lo cual llaman duplicación en soprano, contralto, tenor y bajo), cambios en el ataque, entre otras.

piano, es decir, tenían un sistema para unirlos a los pianos acústicos, de tal manera que los pianistas pudieran tocar a la vez el piano y el solovox (para ello, tenían también un control de volumen que el pianista podía mover con una rodilla mientras tocaba con las manos).<sup>203</sup>

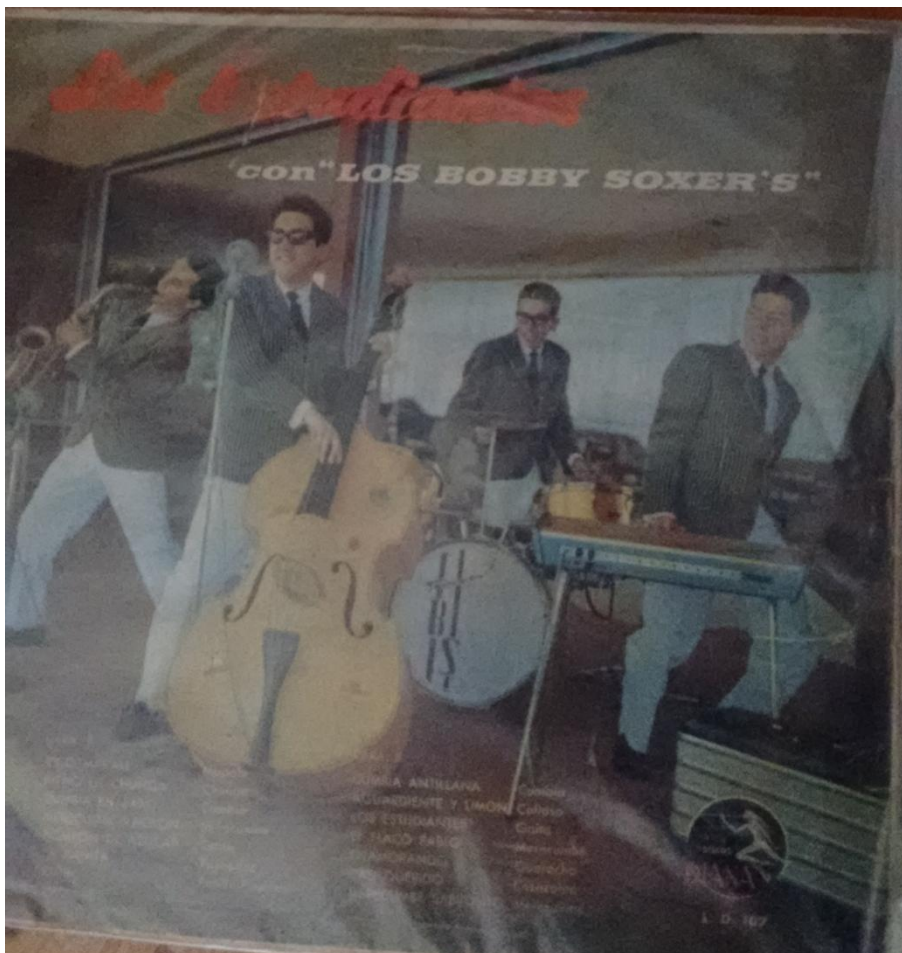


Tomada de: <http://www.hammond-organ.com/Museum/solovox.htm>

---

<sup>203</sup>Para ver más sobre el solovox recomiendo esta página: <http://www.hammond-organ.com/Museum/solovox.htm>

Carátula de disco de Los Bobby Soxers donde se observa el solovox al lado del piano.



Los solovox solamente fueron fabricados por la Hammond entre 1940 y 1948, por lo cual es muy llamativo encontrarlos como instrumento importante en el sonido paisa de los sesenta. Nuevamente, parece ser que fueron Los Teen Agers el primer conjunto en incorporarlo. Según Aníbal Ángel, el primer solovox en Medellín lo tuvo la empresa Codiscos, y Los Teen Agers lo utilizaron para grabación, pero no recuerda bien por qué lo utilizaron ni quién tuvo la iniciativa.<sup>204</sup> La forma en que más utilizaron este instrumento -que fue el uso común de los otros conjuntos paisas- fue haciendo una de las voces en los arreglos melódicos a dos y tres voces que

---

<sup>204</sup> En sus palabras: “de más que nos dijo la disquera, o por algún motivo nosotros tocamos eso y nos pareció que también valía la pena, pero el solovox lo tenían en Codiscos. No era de nadie.” (Ángel 2015). Posteriormente, para las presentaciones en vivo Aníbal Ángel trajo de Nueva York un Solovox que compró en una prendería.

interpretaba en conjunto con los saxofones (en ocasiones también clarinetes) y la guitarra eléctrica. A manera de ejemplo miremos la introducción de Los Golden Boys en “La chismosa”:

Imagen 36: Introducción “La Chismosa” (Los Golden Boys)

The image displays a musical score for the introduction of the song "La Chismosa" by Los Golden Boys. The score is arranged in two systems, each with three staves. The first system includes staves for Saxo alto, Solovox, and Guitarra Eléctrica. The second system includes staves for Saxo Alto (Sx. A.), Solovox (Svx.), and Guitarra Eléctrica (Gtr. E.). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The first system is marked "Intro" and "Gm" (G minor), with a "D7" chord indicated at the end. The second system is marked "Gm" at the end. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "mf".

Aunque su presencia y sonoridad, al igual que en el caso de la guitarra eléctrica, le imprimían a las agrupaciones una imagen modernizante, con frecuencia en las grabaciones se llega a confundir con un clarinete por el tipo de líneas melódicas que interpretaba y por algunos timbres que podía dar. Así como con la guitarra eléctrica, su inclusión funcionaba como un fetiche de la modernidad, aunque la manera de interpretarlo no debía nada a la estética del rock and roll sino más bien asumía las líneas de vientos de las orquestas de baile.

Si bien el solovox se utilizó principalmente para hacer las melodías principales y para hacer voces con el saxofón, la guitarra eléctrica o con ambos, en ocasiones también se le daba espacio para hacer solos o improvisaciones. Aunque las improvisaciones no eran muy frecuentes en los músicos del sonido paisa -principalmente porque su habilidad técnica solía ser limitada-, se pueden



encontrar algunos solos destacados de solovox, como por ejemplo en las canciones “La negra Celina” (Los Golden Boys) y “Hagan cola” (Los Teen Agers).

Con el tiempo, los conjuntos paisas cambiaron el solovox por el órgano eléctrico que les permitía usar varias octavas, tocar varias voces al tiempo, y explotar una mayor cantidad de posibilidades tímbricas. Los solovox desaparecieron, pero se mantuvo por un tiempo el uso del órgano como instrumento melódico. Tal vez los dos mejores solovocistas y organistas que tuvieron los conjuntos juveniles paisas fueron Aníbal Ángel y Francisco “Pacho” Zapata, quienes se convirtieron en músicos de grabación en las casas disqueras de la ciudad. El órgano se popularizó también por otros conjuntos bailables, y fue incluido en grabaciones de orquestas venezolanas como la Billo’s Caracas Boys y Los Melódicos.

El boom del instrumento llevó a que muchos organistas se retiraran de los conjuntos para convertirse en solistas. Fue así como Aníbal Ángel comenzó a grabar discos en los que tocaba canciones de moda, los éxitos de las casas disqueras, y los grababa en versiones para órgano solo, o para órgano y acompañamiento (bajo y percusión, y en ocasiones algunas voces).<sup>205</sup> Esta independización de los organistas la comenta Oscar Giraldo, fundador de Los Claves:

Ocurre entonces un fenómeno y es que los solovocistas comienzan a tocar órgano, pero como el órgano tiene una gama de sonidos más amplia, entonces el organista de Los Grecos se retira a ser solista, el organista de Los Graduados se retira también a ser solista, el de Los Hispanos se retira y se convierte en solista; casi todos los organistas de conjuntos se retiraron y se convirtieron en solistas de órgano, pues éste les simulaba una orquesta. Entonces, ¿qué tuvieron que hacer los conjuntos?... volver a la fórmula de las grandes orquestas... recurrir a los pianistas(citado en (A. Burgos 2001, 156-8).

El uso del bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y el solovox les proporcionaba a los conjuntos paisas una distinción tímbrica reconocible, la cual los diferenciaba de los conjuntos sabaneros, pero el mayor aporte se daba en la imagen visual, asociada a los grupos de *rock and roll* norteamericanos de la época. Con el tiempo, esto generó una cierta contradicción de sentido: imagen e instrumentos del rock, pero interpretando armonías, ritmos y melodías provenientes de las músicas tropicales bailables de la época. Por más que usaran instrumentos modernos y con frecuencia se vistieran como estudiantes de colegios norteamericanos, la música que

---

<sup>205</sup> Estos discos salían bajo el nombre artístico de Anán, el acrónimo de Aníbal Ángel.

interpretaban y la manera de hacerlo era muy local. El aspecto visual facilitó la masificación en las clases medias y altas de la capital antioqueña de unas formas inicialmente asociadas a los contextos tradicionales del Caribe colombiano.

La aceptación de estas músicas por parte de los públicos permitió que con el tiempo los aspectos modernizantes visuales, como la guitarra eléctrica y el órgano, dejaran de ser relevantes y salieran de los formatos. Es así como a comienzos de los setenta, e influenciados por las nuevas orquestas venezolanas que se estaban imponiendo en el mercado como Los Blanco, Pastor López y Nelson Henríquez, los conjuntos juveniles paisas cambiaron la guitarra eléctrica y el órgano por el piano, perdiendo un poco de su particularidad sonora de la década anterior (escuchar por ejemplo las grabaciones de Rodolfo Aicardi y su típica RA7). En este caso, el proceso de masificación generó una homogeneización sonora tal que hizo incluso difícil de reconocer las diferencias entre los conjuntos venezolanos y los colombianos, a tal punto que el término despectivo de “chucu-chucu” suele abarcar tanto a los conjuntos paisas como a sus contrapartes vecinas (como se aprecia en el libro de Rafael España (1995), pero eso es tema de décadas posteriores).

#### *Construcción melódico-armónica*

El repertorio que consolidó a los conjuntos juveniles paisas como música tropicalailable en la década de los sesenta está construido principalmente sobre las armonías funcionales de la práctica común occidental. Al igual que la mayoría del repertorio sabanero, las armonías más comunes son tonales, con uso predominante de los acordes de tónica y dominante, tanto en modo mayor como en menor. Pero se diferencian del sonido sabanero en dos aspectos importantes: por un lado son muy pocas las composiciones modales (lo que sí es muy común en repertorio cumbiero sabanero) y con menor frecuencia se limitan a interpretar solamente los acordes de tónica y dominante. Es decir, en el sonido paisa es común encontrar mayor dinamismo armónico, especialmente en el uso común del acorde de subdominante y de otros grados diatónicos de la tonalidad. A manera de ejemplo, esta es la armonía de la estrofa de la canción “La cinta verde”, uno de los éxitos emblemáticos de Los Teen Ager: Am – E7 – E7 – Am – Am – G – F – E7 (i – V7 – V7 – i – i – VIIb – VIb – V7).

Si bien hay muchas relaciones y semejanzas entre el sonido paisa y el sonido sabanero, en el aspecto melódico es difícil encontrar en los conjuntos paisas el giro 1-3-5-7 y 2-4-6-8 mencionado

en el capítulo anterior. Este es un giro melódico que remite al Caribe colombiano pero que no se encuentra en el repertorio antioqueño. Sin embargo, sí se encuentran algunas canciones con el giro melódico que describe los acordes de tónica y segundo grado en modo mayor, es decir, las triadas de 1-3-5 y 2-4-6 (giro que también mencioné como una característica importante en el repertorio sabanero y que, aunque la melodía describa los acordes de I y ii, los instrumentos armónicos suelen acompañarlo como tónica y dominante). A modo de ejemplo, miremos el comienzo de la canción “Fantasía nocturna”, uno de los éxitos de Los Hispanos:

Imagen 37: Introducción “Fantasía nocturna”



Estas diferencias muestran cómo en el proceso de construir su estética el sonido paisa no reprodujo “fielmente” la música tropical caribeña, sino que fue creando su propia manera de composición e interpretación. Las tradiciones musicales no se mantienen estáticas sino que van mutando, tanto de forma consciente como inconsciente, a veces de forma leve y a veces a saltos, y los procesos de masificación en parte contribuyen a ello.

En los conjuntos paisas las formas de las canciones eran cerradas, es decir, no había espacio para el repentismo ni la improvisación. De antemano preparaban las introducciones, interludios instrumentales y codas, así como cuántas veces se canta cada estrofa y cada coro. Esto se debía en gran medida a la poca preparación técnica de los músicos, la mayoría de los cuales no sabían improvisar, lo cual no les daba las herramientas técnicas para extender una canción introduciendo nuevas melodías, nuevos coros y pregones, o dejando espacio a los improvisadores. Solo en unos pocos casos se encuentran improvisaciones que por lo general son cortas y suelen estar determinadas en su longitud. En algunos casos hay solos de solovox, y en otros de saxofón o de clarinete. Si bien los solos de Solovox muestran un nivel musical aceptable, los de saxofón en conjuntos como Los Golden Boys presentan un notorio bajo nivel interpretativo (como por ejemplo el solo en la canción “Martha Cecilia”). Pero, ¿por qué se aceptaban interpretaciones de regular nivel? Las respuestas pueden ser dos. Por un lado, porque en los conjuntos paisas, a la manera del rock, los miembros de un conjunto constituían una especie de equipo inseparable, una alianza que los hacía implícitamente los “dueños” del nombre y del sonido de la agrupación. En el

caso de Los Golden Boys, para continuar el ejemplo, el saxofonista Guillermo Garcés era miembro fundador del grupo y a la vez hermano del guitarrista, compositor y líder de la agrupación, Pedro Jairo. Por esto, cambiar a Guillermo por otro saxofonista resultaba una negociación casi imposible aunque sus capacidades interpretativas generaran bastantes dudas. Por otro lado porque, como mencioné antes, parecía ser más importante la función social que cumplían con su música (ofrecer música alegre y desparpajada para públicos jóvenes) que la prolijidad en la interpretación (especialmente en las presentaciones en vivo). Posiblemente los directores artísticos de las disqueras tuvieron que hacerse los la vista gorda (o mejor, los del oído sordo) en algunas grabaciones de los conjuntos del sonido paisa, pero esta decisión resultaba respaldada por la buena acogida que los públicos le daban a estos productos. Tanto para los músicos como para las disqueras imperaba la misma lógica: si se seguía vendiendo, se seguía grabando. Esto muestra cómo los públicos tenían un poder importante en la definición de los repertorios a ser grabados por parte de la industria discográfica local, y cómo los criterios de “calidad” musical son relativos y resultan redefinidos según las prácticas de recepción.

### *El ritmo*

El manejo del ritmo en el sonido paisa ha sido uno de los aspectos más controvertidos por sus detractores. Se ha vuelto moneda corriente juzgar a estos conjuntos con el apelativo de “gallegos” lo cual, en el argot popular musical, significa que tienen un ritmo en extremo básico y plano, que no utilizan síncopas y por lo tanto la sensación rítmica es un poco torpe y esquemática o, en resumen, que no tienen “sabor”. Esta descalificación del sentido rítmico de los conjuntos paisas se da en contraposición a la manera de tocar que se adjudica a los músicos oriundos del Caribe colombiano. Es decir, mientras los “costeños” tendrían intrínsecamente la capacidad de tocar con sabor, con sabrosura, con síncopas, con “buen ritmo”, los músicos paisas tocarían de forma simple y gallega. Esta oposición ha sido tomada como una verdad incluso por algunos académicos como Peter Wade quien dice que “La idea de la falsificación de la música costeña por estos grupos antioqueños procede de constatar su ritmo, eventualmente simple” (2002:217). En este apartado miraré en detalle cómo es el manejo del ritmo en los conjuntos paisas y cómo se puede entender esa idea del ritmo “gallego” o simple que supuestamente los caracteriza.

En términos generales, hay dos aspectos importantes del manejo del ritmo en los conjuntos paisas que los diferencia de los sabaneros. El primero es que interpretan muy pocas canciones en compás de 6/8. En las músicas populares del Caribe colombiano se encuentran varios géneros musicales en esta métrica, como por ejemplo los fandangos de lengua de la tradición bullerenguera, los fandangos de bandas de viento sabaneras, los mapalés y los merengues vallenatos. Los grupos sabaneros interpretaban con frecuencia canciones en esta métrica, como por ejemplo los mapalés mencionados en el capítulo anterior. Por el contrario, los conjuntos paisas muy pocas veces tocaban en 6/8 (nunca interpretaron mapalés, puesto que la dualidad métrica 6/8 – 2/2 requiere una alta capacidad musical en el manejo rítmico), y cuando lo hacían, como en el caso de “La cinta verde” (Los Teen Ager), reducen notoriamente la síncopa en las melodías y en el acompañamiento, enfatizando principalmente los tiempos fuertes de cada compás.

El segundo aspecto consiste en que en muy pocas ocasiones tocaban a tempos rápidos. Tocar en estos tempos implica una habilidad importante en el manejo de los instrumentos, lo cual era poco usual en los músicos paisas. Mientras conjuntos como Los Corraleros tenían varias canciones a tempos acelerados, como por ejemplo “Tingo al tango” -unas de ellas en compases de 6/8 y otras en 2/2 con una sonoridad semejante a los merengues dominicanos-, los conjuntos antioqueños privilegiaron los tempos moderados, más fáciles de interpretar. En este sentido, preferir la métrica binaria de subdivisión binaria (compás de 2/2) y el uso de tempos medios puede considerarse una simplificación rítmica en comparación con el sonido sabanero.

Como mencioné antes, los conjuntos paisas comenzaron interpretando músicas diversas, en un eclecticismo estético difícilmente enmarcable bajo una categoría. Pero al poco tiempo estandarizaron su sonido enfocándose más hacia las músicas bailables caribeñas, con tempos medios, métricas binarias y formatos similares. En este proceso de homogenización sonora, utilizaron una forma básica estándar para acompañar casi todo el repertorio que interpretaban, de tal forma que ya no había diferencias entre las gaitas, porros, cumbias, paseaitos, paseos o merecumbés. En el aspecto rítmico, la cantidad de variantes interpretativas que había en las décadas anteriores se redujo a un mismo patrón básico de acompañamiento. En términos generales, esta base rítmica consistía en el patrón de blanca y dos negras del bajo (o también era usado simplemente dos blancas), la conga marcando los contratiempos (uno quemado y el otro abierto), y el timbal y la guacharaca -o el güiro- enfatizando los pulsos. Este patrón es:

**Imagen 38: Base rítmica sonido paisa**

The image shows a musical score for four instruments: Güiro, Timbales, Conga, and Bajo. The music is in 2/4 time. The Güiro and Timbales parts consist of a repeating rhythmic pattern of quarter notes with accents, marked with 'x' and 'y' symbols. The Conga part consists of quarter notes with accents. The Bajo part consists of quarter notes with a 'C' above the first and fifth notes, indicating a specific bass line.

Si bien esta es una rítmica bastante sencilla, y efectivamente no tiene síncopas, corresponde a la misma base rítmica que asumieron para las canciones binarias Los Corraleros de Majagual a partir de 1965 con la entrada de Lisandro Meza, y es la misma rítmica que venían utilizando desde unos años atrás las orquestas venezolanas como La Billo's Caracas Boys y Los Melódicos. El saxofonista y clarinetista Jaime Uribe, fundador de Los Hispanos y Los Graduados, comenta acerca de esta base: “Ese ritmo lo puso de moda la orquesta de Billo Frómeta, la BillosCaraca'sBoys, él lo puso de moda entonces aquí en Colombia le decíamos la Billos. ¿Cómo va el ritmo? Billo, Billo.” (Uribe 2010). Y, como vimos en el capítulo anterior, es una rítmica que ya venía de Cuba de tiempo atrás en las guarachas y sones desde finales de los años treinta.

Aunque esta base rítmica utilizada por los conjuntos paisas era la misma de las orquestas venezolanas y de Los Corraleros, e incluso no es menos sincopada que muchas cumbias de orquesta o cumbias de acordeón como las de Andrés Landero (que suelen ser aún más enfáticas en marcar los pulsos y presentan aún menos síncopas), el apelativo de “gallegos” o faltos de sabor solo se le suele adjudicar a los conjuntos antioqueños. Es decir, aunque en ocasiones los músicos sabaneros tocaran músicas rítmicamente simples y sin síncopas, incluso canciones rítmicamente más simples y menos sincopadas que los paisas -como por ejemplo “Festival en Guararé” de Corraleros de Majagual, “La cumbia sampuesana” de Joaquín Bettín, o en general todas las cumbias de acordeón-, es solo al sonido paisa al que se le acusa de falta de ritmo y falta de sabor. Probablemente, la explicación de este juicio de valor tenga que ver no tanto con la ausencia o no de síncopas sino con la precisión y el ajuste rítmicos. Como los integrantes de los conjuntos antioqueños no eran en su mayoría músicos de profesión, y no eran destacados intérpretes de sus instrumentos, el acople rítmico de los conjuntos -es decir, la exactitud con la que los diferentes

músicos interpretan cada una de las notas en el momento preciso- no era la mejor. Y esta sí es una diferencia clara y generalizada con respecto a los músicos del Caribe colombiano, quienes en términos generales sí tienen un sentido rítmico altamente desarrollado.<sup>206</sup> Mi punto es que, si bien los conjuntos paisas no son destacados tocando tempos rápidos, tocando en 6/8, ni haciendo repiques en los tambores, aun cuando interpretaran los mismos patrones rítmicos que ya estaban presentes en repertorios sabaneros y también en orquestas venezolanas (las cuales también presentan un alto grado de profesionalismo en su ejecución), su interpretación es menos ajustada rítmicamente, menos precisa o, como se dice popularmente, más “chueca”, “descojonada” o “desafincada”. El músico Mario Galeano justifica este desacople rítmico por la rapidez con la que se producían los discos en la época. Dice Mario:

Como eran tan exitosos comercialmente, a esos manes les tocaba sacar un disco como cada mes. Los Graduados y Los Hispanos tienen como 800 discos en conjunto, y esos manes yo creo que les tocaba sacar y sacar y sacar, y métase al estudio y grabe la canción, y ya, como quedó, saque y preñe el disco. Entonces, eso es muy típico que uno escuche esas grabaciones y eso, al del bajo se le va, al otro se le va el tumbao, al de la conga se le va la vaina, y es como medio descojonado, no es como estricto rítmicamente. Que es obviamente lo que no pasa en la música costeña, que eso sí está así, firme, se siente la vaina recia. Entonces, yo entiendo por qué los costeños dirían: no, esta vaina es gallega. (Galeano 2014)

Sin embargo, recordemos que los conjuntos sabaneros también producían numerosas grabaciones en muy poco tiempo, y en términos generales el acople rítmico es mucho mejor. Por esto, más que justificar el desacople por una premura en la necesidad de grabar repertorios, la razón tal vez está en la suficiencia interpretativa de los músicos. Pero, más allá de las causas, lo que me interesa señalar es que no se trata de que el sonido paisa tenga o no menos síncopas o sea más simple rítmicamente (lo cual no siempre es cierto). La percepción de que “no tiene sabor” o es “gallego” recae más en el desacople que en los patrones rítmicos interpretados. En este punto es clave comprender las tradiciones musicales de las que partían unos y otros: los sabaneros tenían gran experiencia tocando músicas caribeñas y estaban inmersos en ambientes sonoros donde el elemento rítmico resultaba primordial. Por el contrario, los músicos antioqueños estaban

---

<sup>206</sup> La capacidad rítmica de los músicos del Caribe colombiano suele ser destacada por cuanto la mayoría de sus músicas de carácter más tradicional -como bullerengues, tamboras, son de negro, música de bandas de viento o conjuntos de gaitas y de flauta de millo- desarrollan el virtuosismo rítmico como un valor fundamental, especialmente en los instrumentos de percusión. En mi experiencia personal como músico he podido constatar esto al participar de agrupaciones que juntan músicos de la región Caribe con músicos del interior, como Alé Kumá y María Mulata.

intentando interpretar una tradición musical que en cierta medida les era ajena, y sus entornos locales no tenían el desarrollo rítmico percusivo que había en el Caribe colombiano. Por ello, el desenvolvimiento estético del sonido sabanero y el sonido paisa como productos masivos está claramente influenciado por las trayectorias de los músicos y los contextos en los cuales se movían.

## La modernidad fetichizada del sonido paisa

Una de las definiciones más corrientes del sonido paisa es que se trata de una reinterpretación, para algunos mala y desafortunada, de la música de las grandes orquestas de baile como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias. Según esta postura, los conjuntos antioqueños imitaron las estructuras y formas de los porros de salón y los adaptaron a un nuevo formato reducido (Wade 2002, Stevenson 2006, Parra 2014). Quizás, la persona que con más vehemencia ha criticado al sonido paisa es Alejandro Ulloa, quien no duda en calificarlo como una degradación de la música costeña (1992). Bajo esta valoración, los músicos del Caribe colombiano, y en particular figuras emblemáticas como Lucho Bermúdez, estarían del lado de la tradición, mientras que los conjuntos paisas estarían del lado de una modernización que sería susceptible de leerse como vulgarización y desprestigio de la tradición (Wade 2002). El proceso fuerte de masificación que tuvo esta música en los sesenta sería entonces una corrupción por parte de la industria discográfica de una música popular-tradicional de alto valor.

A la luz de lo que hemos visto en este capítulo, es posible problematizar este argumento por varios motivos. Primero, porque la música de Lucho Bermúdez y Pacho Galán no es una manifestación “folclórica” anclada a un pasado rural mítico y estático. Como bien han argumentado Peter Wade (2002), Jorge Nieves (2008) y Juan Diego Parra (2014), la música de las grandes orquestas tipo jazz band implicó ya una transformación importante de algunas músicas del Caribe colombiano. Estas fueron propuestas modernizantes que encontraron un impacto mediático y una aceptación masiva, y como tal produjeron adaptaciones necesarias para la incorporación de estos repertorios en públicos urbanos no solo dentro sino fuera del país. En estas propuestas, la parte rítmica ya había sufrido un proceso de simplificación importante acorde a los nuevos públicos, músicos y formatos y, en este sentido, si aceptáramos la idea de lo “gallego” como calificativo para hablar de una simplificación rítmica, podía ser tan “gallega” como mucho repertorio posterior.



Segundo, porque la música que masificaron las grandes orquestas no fue ni mucho menos “toda la música del Caribe colombiano”, no fue ese genérico de “la música costeña”, sino que fueron unos pocos ritmos, estructuras y repertorios específicos, con especial énfasis en la música de bandas de viento sabaneras. Por esto, acusar al sonido paisa de dañar “la música costeña” es caer en la misma reducción y simplificación que se hace cuando se indica que Lucho Bermúdez modernizó “la música costeña”.

Tercero, porque los conjuntos paisas comenzaron interpretando repertorios eclécticos donde cabían canciones europeas, twist, rock and roll, pasillos, boleros, guarachas, vallenatos, porros y casi cualquier música que estuviera de moda en el momento, pero no tuvieron en el repertorio de las grandes orquestas de baile su principal fuente musical. Es decir, si bien desplazaron a las grandes orquestas de los clubes sociales, y fueron un factor determinante para que Lucho Bermúdez se radicara en Bogotá a partir de 1962, no lo hicieron imitando su estilo ni reproduciendo su repertorio. En este entorno, cuando interpretaban repertorio del Caribe colombiano, no lo hacían con fines políticos de reivindicación regional, ni con intereses académicos o historicistas por el mantenimiento y conservación de unas supuestas tradiciones “puras”. Por esto, Juan Diego Parra dice que “Los músicos antioqueños no pueden ser juzgados por el irrespeto a una tradición que, por circunstancias de época, no debían asumir como tal, y que de hecho la propia industria del entretenimiento aún no declaraba como tipo de consumo especial.” (201496).<sup>207</sup>

Y cuarto, porque cuando los conjuntos juveniles antioqueños se definieron por la interpretación de músicas bailables con sabor Caribe, dejaron de interpretar repertorio modal y obras instrumentales (tan importantes para las grandes orquestas) y grabaron unas canciones nuevas que tomaban prestado elementos de muchas músicas diferentes. En este proceso, es difícil encontrar repertorios de Lucho Bermúdez o Pacho Galán interpretados por los conjuntos paisas, mientras que sí se encuentran con frecuencia vallenatos (Los Hispanos grabaron “La cañaguatera”,

---

<sup>207</sup> Es interesante que Juan Diego Parra enuncia el sonido paisa como derivado del estilo de Lucho Bermúdez, pero luego argumenta la no posibilidad de establecer un punto de origen para estas orquestas: “no podríamos pretender ni mucho menos encontrar una línea estable que nos revele el gran elemento fundacional, una suerte de oscuro precursor visible desde la reconstrucción causalista de los hechos. No podremos pretender, en este estudio, trazar una línea de determinaciones teleológicas que descubran la gran verdad oculta en el fondo de la interpretación.” (Parra 2014, 66). Si no hay una línea estable ni un elemento fundacional, no es lógico plantear la teleología de que todo salió de adaptar a Lucho Bermúdez y Pacho Galán, porque ellos serían el origen.

“La hamaca grande” y “La colegiala”)<sup>208</sup>, y canciones compuestas por músicos pertenecientes a Corraleros de Majagual (Los Golden Boys grabaron “Festival en Guararé”, “Pirulino” y “La negra Celina”, y Los Teen Agers grabaron “La pata pelá” de Julio Erazo). Y, más importante aún, el estilo que crearon los conjuntos paisas en los sesenta fue también una sonoridad compartida y retroalimentada en gran medida por las orquestas venezolanas de la época, y fue el sonido asumido también por Los Corraleros de Majagual desde 1965 cuando Lisandro Meza tomó su dirección.

Por todo esto, resulta equivocado considerar el sonido paisa de mediados y finales de los sesenta como un estilo plenamente diferenciado de otras músicas bailables del momento. En la producción del sonido paisa intervinieron músicos del Caribe colombiano, y una de las principales empresas discográficas que los grababa, Discos Fuentes, era gerenciada por un cartagenero, Antonio Fuentes. Igualmente, en las grandes orquestas de baile como la de Lucho Bermúdez participaron músicos antioqueños, como también ocurrió en la época dorada de Corraleros de Majagual hacia la segunda mitad de los sesenta. Para ilustrar esto vale la pena traer a colación esta cita extensa de la entrevista a Lisandro Meza, en la cual participaron también sus hijos “Chane” y José Meza, la cual considero dicente de las múltiples interacciones entre músicos y músicas:

Juan: ¿Ellos fueron competencia para ustedes, los grupos como Los Teen Agers o Los Golden Boys fueron competencia, o no?

Lisandro: No. Ellos tocaban, hacían sus numeritos buenos. Ellos se alimentaron de la cantidad de compositores que tenían Los Corraleros. Nosotros también les dábamos música a ellos, a Los Teen Agers, a Los Graduados, al “Loko” Quintero, a Los Hispanos, a Rodolfo.

(...)

J: Yo le pregunto todo esto porque muchas personas dicen que estos grupos paisas dañaron la música costeña.

L: No, no.

Chane: Imposible. Los paisas han hecho un gran aporte a la música costeña. Hicieron un aporte. Pusieron un sentir musical. Mira, yo digo una cosa, que Los Corraleros sin Fruko en la percusión, sin Fruko, sin John Mario, porque el bajo también es considerado percusión, sin John y sin Rafico no suenan lo mismo. Y eran los paisas. Tienen un sabor, son buenos, buenos músicos.

---

<sup>208</sup> En la página web “musical afrolatino” se encuentran referencias a vallenatos cantados por conjuntos de baile. Ver el link aquí: <http://www.musicalafrolatino.com>

Jose: Papi también asimiló mucho el estilo de ellos. (...)

J: O sea que usted dice que Los Corraleros tienen algo de paisa.

L: Claro, claro. Cuando yo dirigía sí. (Meza, Entrevista a Lisandro Meza 2015)

Esto muestra que el sonido paisa de la segunda mitad de los sesenta no era opuesto sino complementario con el sonido sabanero (y a la vez dialogaba e interactuaba permanentemente con lo que estaban haciendo las orquestas bailables venezolanas). Unos y otros se imitaban y competían, compartían algunos espacios y repertorios y se diferenciaban en otros.

Pero, si el sonido paisa no fue una “tergiversación” de las orquestas de baile de las décadas anteriores, ¿de qué tipo de producción se trató? Los conjuntos paisas surgieron en las murgas, espacios populares-tradicionales por excelencia, y se fueron insertando en los clubes sociales y las casetas hasta lograr una importante difusión masiva vía los fonogramas y su circulación radial. Pasaron de reunirse con amigos para tocar diferentes repertorios por hobby, a interactuar con músicos profesionales, arreglistas y compositores para trabajar profesionalmente. Las convenciones simples que requerían para tocar como murgas fueron transformadas de forma drástica para acomodarse a las exigencias de la industria discográfica y de los nuevos espacios de presentación y difusión.

Al analizar la producción del sonido paisa como un proceso histórico (diacrónico) podemos concluir dos elementos clave en la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo, y sobre la forma en que Colombia se reconfiguró culturalmente según las posibilidades que brindaban los medios masivos de comunicación de la época. Primero, el sonido paisa presentó lo que podríamos llamar una “modernización fetichizada”. Con el advenimiento del *rock and roll*, la juventud de la época comenzó a tener un anhelo de modernización quizás mayor que el de las generaciones anteriores, más marcadas por los nacionalismos. Por esto, buscaron marcar una distinción generacional, lo cual implicó romper con la tradición andina de duetos de pasillos y bambucos, que sería la música que por tradición les correspondería. En lugar de esto, buscaron hacer una propuesta musical que los desmarcara del acartonamiento de las generaciones precedentes, y por ende que pretendiera ser novedosa y de avanzada, es decir, modernizante, y para ello sus referentes eran los grupos de *rock and roll* anglosajones que comenzaban a ser famosos. Esta identificación se reconocía apenas en elementos superficiales: los nombres en inglés

de los conjuntos, el uso de instrumentos eléctricos -bajo, guitarra y sintetizadores-, el vestirse como estudiantes de colegios norteamericanos, y la aparición en las carátulas montando en motos o carros nuevos. Pero en la música que tocaban el rock no era el género principal, la interpretación de los instrumentos eléctricos no seguía los parámetros del rock, y al poco tiempo centraron su estilo en las músicas tropicales bailables, en buena medida semejantes a lo que tocaban los conjuntos sabaneros. Es decir, fetichizaron la idea de modernización en algunos aspectos superficiales concretos, más en aspectos visuales que en aspectos sonoros (aunque los instrumentos eléctricos también generaron una distinción tímbrica en los inicios), pero a su vez mantuvieron la distancia generacional al desmarcarse de la tradición musical andina que los precedía. Mientras en las décadas anteriores la modernidad se asociaba con las grandes orquestas, con sus arreglos sofisticados y su elegancia y sobriedad en la interpretación, en esta los elementos se reducían a unos aspectos de imagen y a una actitud juvenil y desparpajada. Aunque intentaban generar una imagen de grupo de rock, con su aura de cosmopolitismo y modernización, el resultado sonoro seguía siendo muy local, anclado a tradiciones musicales regionales. Irónicamente, las músicas del Caribe colombiano les sirvieron para hibridar esa imagen visual modernizante con la interpretación de músicas de arraigo a nivel local, es decir, se presentaban como modernos unos repertorios que provenían en buena medida de matrices caribeñas (surgidas en esa permanente interacción entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo que mencionamos en el capítulo anterior). El deseo de modernidad aparecía como fetiche –como algo que se lograba solo con la inclusión de ciertos elementos icónicos-, mientras que la producción del sonido paisa se desarrolló principalmente a partir de tradiciones de carácter local, y bajo las particulares lógicas de producción del contexto social específico.

Segundo, el sonido paisa constituyó un caso particular de blanqueamiento musical, en el cual la adscripción de clase y raza de los músicos sirvió para permitirle a la sociedad medellinense bailar con una música alegre y desparpajada. Los músicos sabaneros, de imagen más negra y campesina, interpretaban muy bien sus músicas, sonaban en radio y se presentaban en las fiestas de los pueblos o en las casetas. Los músicos paisas, de aspecto más “blanco” y citadino, se dedicaron a interpretar también músicas caribeñas, pero a su particular estilo y con menor capacidad técnica. De esta manera accedieron a unos espacios que los músicos sabaneros no: los clubes sociales y los hoteles de las grandes ciudades. La música que al ser interpretada por los sabaneros podía parecer popular-tradicional y anclada a un pasado rural (aunque ya vimos que esta imagen es simplista),

interpretada por los paisas era bienvenida como una manifestación de alegría y desparpajo modernizante.

Para la época, en Colombia la penetración cultural norteamericana era aun muy incipiente y el deseo de modernización que inspiraba se podía fetichizar en unos pocos elementos simbólicos. Por esto, la configuración de la producción musical masiva en esta década, producida y distribuida en la intersección con los medios masivos de comunicación, se articuló principalmente a partir de tradiciones musicales locales y, en este vaivén entre lo que los músicos ofrecían y lo que los públicos solicitaban, la música tropical se afianzó no solo interpretada por sabaneros sino también por paisas, cubriendo así amplios espectros sociales y llegando a todo el territorio nacional. Paralelamente a lo que hacían los músicos sabaneros, los procesos de blanqueamiento y de fetichización de la modernidad presentes en el sonido paisa sirvieron como vías para consolidar la música tropical del Caribe colombiano en el país, y para generar, en décadas siguientes, una imagen más caribeña de él, aunque no necesariamente más moderna.

## CAPÍTULO 4 EL MUNDO DE LA MÚSICA TROPICAL EN MEDELLÍN

Una vez descritos y analizados los repertorios del sonido sabanero y el sonido paisa en los capítulos 2 y 3 desde una perspectiva diacrónica centrada en la trayectoria de los músicos y las músicas, en este cuarto capítulo analizaremos estas músicas desde una perspectiva sincrónica que apunta a comprenderlas en su contexto amplio de producción, distribución, promoción y consumo (aunque con mayor énfasis en los primeros que en último). Como comenté en el capítulo 1, los análisis de la industria discográfica centran su mirada únicamente en las casas disqueras, y los análisis que se enfocan en las industrias musicales abren el espectro a otros actores que están involucrados directamente en la producción y distribución, pero es el concepto de “mundos del arte” de Howard Becker el que tiene el potencial de ampliar más la mirada para incluir a todos los actores que están directa o indirectamente involucrados en la creación, difusión y consumo de los bienes culturales, es decir, todos los actores que de una u otra forma son relevantes para que esos productos culturales puedan existir y funcionar dentro de un contexto social. Es esta última perspectiva la que asumo para este capítulo centrándola en el objeto de estudio, por lo cual en lugar de hablar de “el mundo del arte” en un sentido amplio, o “el mundo de la música” de una forma más acotada, titulo este capítulo como “el mundo de la música tropical en Medellín”.<sup>209</sup> Esto me permite pensar no solo en términos de industria sino en términos de una extensa red de actores interconectados e interdependientes, que va desde los productores hasta los consumidores, pasando por múltiples intermediarios y colaboradores (Hirsch 2000, Becker, *Los mundos del arte* 1982).

Para analizar los múltiples actores que tomaban parte en la creación y circulación de la música tropical en Medellín en los años sesenta tomé como fuentes principales entrevistas a músicos, a personas que laboraron en casas discográficas, a propietarios de discotiempos y comentaristas musicales, y además realicé una revisión de archivos del periódico *El Colombiano* de la época. Tras un análisis de la información obtenida, a continuación enumero los actores más relevantes que hacían parte del mundo de la música tropical:

1. Disqueras (gerentes, directores artísticos, departamentos de publicidad)

---

<sup>209</sup> No abordo aquí el concepto de “escenas musicales”, explicado en detalle en Mendivil y Spencer (2016), porque está más enfocado en comprender las identidades de los públicos que en analizar los procesos de producción.

2. Músicos (intérpretes, arreglistas, compositores)
3. Radio (emisoras, programas radiales, locutores y programadores, publicidad)
4. Comentaristas musicales (Carlos Serna y Hernán Restrepo principalmente)
5. Empresarios
6. Escenarios (grilles, clubes, casetas, hoteles)
7. Discotiemdas
8. Fabricantes de tecnología (de radios, fonógrafos, cintas magnetofónicas, micrófonos, amplificadores, etc.)
9. Público

Estos actores constituyen nodos de una inmensa red en la cual son principalmente aliados, en cuanto unos dependen de otros, pero al mismo tiempo pueden constituirse en rivales (un periodista no apoya una producción discográfica, una discotienda vende discos “piratas”, un director artístico no accede a grabar a un grupo o a un músico particular, un empresario le roba dinero a los músicos, los músicos cambian de disquera ante ofertas más generosas, el público no recibe bien unos productos y muestra mayor interés por otros, entre otras situaciones). Son aliados y rivales en cuanto el poder no está concentrado en un solo actor sino que su ejercicio está diseminado entre todos, y depende de cada situación quién asume más o menos poder en un momento dado, o incluso no todos los actores son importantes o ni siquiera intervienen en todas las relaciones. En lo que sigue del capítulo, mostraré algunas formas relevantes de relación e interacción entre algunos de estos actores para tratar de comprender las dinámicas con las que funcionaba este mundo musical particular, las convenciones que iban creando para poder interactuar unos con otros, y cómo se configuraban las relaciones de poder. La reflexión se organizará a través de la ruta que debe seguir un producto dentro de los procesos de producción masiva: producción-distribución-consumo. Como los músicos fueron el centro de los dos capítulos anteriores, empezaré analizando directamente las disqueras, a las cuales les daré un énfasis especial en cuanto estas constituyen el actor principal en este mundo musical. Posteriormente abordaré algunos aspectos relevantes del momento de difusión y promoción como son la radio, los comentaristas y las discotiemdas.<sup>210</sup> Al final, mostraré cómo se fue articulando de manera particular ese mundo de la música tropical y cómo poco a poco fue privilegiando, tanto desde la producción como desde el consumo, unos repertorios carnavalescos -menos serios y más

---

<sup>210</sup> Recordemos que el papel de los escenarios en la consolidación del sonido sabanero y el sonido paisa ya fue analizado en los capítulos 2 y 3.

mamagallísticos- que los de las décadas anteriores, y qué nos dice esto sobre la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo y las formas específicas de inserción de Colombia a la modernidad que implican los procesos de masificación mediáticos. La pregunta de fondo que orientará el capítulo es ¿cómo se configuró el mundo de la música tropical de tal manera que permitiera la aparición y consolidación del sonido sabanero y el sonido paisa, y qué nos dice esto acerca de la relación entre las formas culturales populares-tradicionales y las populares-masivas en el contexto de modernización tecnológica del país?<sup>211</sup>

## Funcionamiento de las disqueras

### *Panorama general:*

En Colombia, desde las primeras décadas del siglo XX existió un importante comercio discográfico a partir de la importación principalmente de sellos estadounidenses como Víctor, RCA y Columbia, entre otros (J. D. Arias 2011), pero el surgimiento de las casas disqueras locales fue paulatino y lento y tomó un buen tiempo en consolidarse.<sup>212</sup> Las primeras empresas se crearon en la región Caribe colombiana, entre las que podemos destacar a Discos Fuentes en 1936 y a Discos Tropical en 1945.<sup>213</sup> Sin embargo, en los primeros años la producción era escasa debido a la falta de máquinas prensadoras, lo que obligaba a enviar la matriz a Estados Unidos para sacar las copias para el mercado. Fue en la década del cincuenta que se dio un auge y consolidación de las casas disqueras en el país debido a tres factores clave: unas políticas proteccionistas (especialmente durante el gobierno de Rojas Pinilla entre 1953 y 1957) que restringieron la importación de bienes de consumo -entre los que se incluyeron los discos y las matrices- (Apráez 1992, Wade 2002); la adquisición de mayor número de prensadoras (J. D. Arias 2011); y la relevancia de Medellín como

---

<sup>211</sup> Si bien el foco está puesto en la música tropical, los resultados obtenidos dan luces para otras músicas que estaban produciéndose y circulando de forma masiva en la Medellín de la época, y también en otras ciudades de Colombia.

<sup>212</sup> Un dato significativo acerca del mercado discográfico en Colombia lo provee Gronow, quien afirma que en 1929 se importaron cerca de un millón de grabaciones, principalmente desde Estados Unidos (Gronow 1983, 62), lo cual muestra el tamaño del mercado desde la primera mitad del siglo XX.

<sup>213</sup> En 1990 Discos Fuentes compró el catálogo de Discos Tropical y amplió así su acervo histórico de música tropical colombiana (O. y. Peláez 1996).



emporio industrial del país. En estas condiciones, pronto la capital antioqueña se convirtió en el epicentro de la industria discográfica a nivel nacional.<sup>214</sup>

En Medellín se crearon varias casas disqueras en esta década. La primera de ellas fue Sonolux, creada el 2 de septiembre de 1949 pero sacó su primer disco al mercado en febrero de 1950 bajo el sello Lyra (J. D. Arias 2011, M. Restrepo 2012). Con su sede en el sector de San Diego, a mediados de los cincuenta contaba con 108 empleados y tenía capacidad para producir un tiraje diario de hasta 20.000 discos (L. G. Gutiérrez 2006, 92). En 1961 construyó una nueva sede en el sector de El Poblado, donde contó con un nuevo estudio de grabación de grandes proporciones, bajo exigentes parámetros técnicos y tecnológicos para la época.<sup>215</sup>

El 2 de julio de 1950 se fundó en Medellín el sello Zeida, lanzado por la Compañía Colombiana de Discos (Codiscos) (M. Restrepo 2012).<sup>216</sup> Esta compañía no solamente prensaba el sello Zeida sino que también reproducía localmente diferentes sellos extranjeros como Capitol, Musart, Odeón y Seeco. Para finales de los cincuenta pasó de fabricar 25.000 a 50.000 discos diarios, lo cual es un indicativo del tamaño del negocio discográfico (J. D. Arias 2011, 36-7).<sup>217</sup>

En 1950 o en 1951 la familia Ramírez Johns, quienes se dedicaban a la distribución de discos, equipos de sonido y radios, fundó en Medellín Discos Silver (J. D. Arias 2011, 109), empresa que grabó gran parte de la obra de Lucho Bermúdez durante su estadía en la ciudad en la década del cincuenta.

En 1953, tras una disputa entre los propietarios de Sonolux, los señores Antonio Botero y Rafael Acosta, este último se retiró y creó el sello Ondina, el cual fue importante en la grabación y difusión de música guasca o carrilera (música campesina antioqueña) (J. D. Arias 2011).

Ante este auge de creación de sellos disqueros en Medellín, la casa disquera Discos Fuentes se trasladó de Cartagena a la capital antioqueña en 1954. A este cambio de ciudad contribuyó que

---

<sup>214</sup> Un análisis más detallado del impacto que produjo la política de sustitución de importaciones en el crecimiento de la industria discográfica local está en Sanatamaría (en prensa).

<sup>215</sup> En la columna Por la Radio de El Colombiano, diciembre 1 de 1960 (p.6 sección 2) describen cómo será el nuevo estudio de Sonolux con un área de 16 m. de largo, 10 m. de ancho y 6 de alto, en el cual se esperaba que cupieran cómodamente 40 músicos.

<sup>216</sup> La palabra Zeida proviene del nombre del propietario, Alfredo Díez, escrito en sentido contrario. Con el paso de los años el sello comenzó a ser conocido como Zeida-Codiscos, y luego simplemente como Codiscos.

<sup>217</sup> Si bien las cifras pueden parecer demasiado elevadas, hay que tener en cuenta que buena parte de los discos que se producían en Colombia eran prensajes encargados por disqueras de otros países, especialmente de Ecuador.

dos años antes su propietario, Antonio Fuentes, contrajo nupcias con Margarita Estrada, una joven antioqueña hija de un empresario de la ciudad, lo cual le facilitó la entrada a Fuentes a las redes locales. Discos Fuentes fue creada en Cartagena en 1936 como una empresa derivada de la Emisora Fuentes (fundada en 1932). Al momento de trasladarse a Medellín, la empresa contaba con un importante estudio de grabación en el barrio Manga, el cual siguió funcionando hasta comienzos de los años ochenta, y allí se continuaron realizando muchas de las grabaciones importantes del sello (Villanueva 2016). En los primeros años en Medellín, Fuentes alquilaba estudios de grabación (incluso de propiedad de otras disqueras) para realizar sus producciones en la ciudad, o continuaba grabando muchos grupos del Caribe colombiano en su estudio en Cartagena. Apenas en 1961 lograron construir un moderno y amplio estudio de grabación en el barrio Guayabal en Medellín (Peláez y Jaramillo 1996).<sup>218</sup> Para la creación de este estudio de grabación fue clave la participación de José María Fuentes, hijo de Antonio Fuentes, quien había estudiado ingeniería de sonido en Nueva York. Esto muestra que, contrario a lo que se ha pensado, aunque Fuentes trasladó su sede administrativa a Medellín en 1954 y puso allí su principal estudio de grabación en 1961, buena parte de la música tropical que la empresa produjo, incluso hasta comienzos de los ochenta, fue grabada en Cartagena, lo cual explica en gran medida el nivel de concentración que la empresa siguió manteniendo sobre estos repertorios. Muy posiblemente fue en Cartagena donde realizaron sus grabaciones las orquestas sabaneras grandes como las de Clímaco Sarmiento y Pedro Laza, evitando así el traslado a Medellín de gran cantidad de músicos.

Como vemos, hacia mediados de los cincuenta en Medellín se encontraban funcionando las disqueras Sonolux, Zeida-Codiscos, Silver, Ondina y Fuentes, pero eran Sonolux, Fuentes y Codiscos las que más acaparaban el mercado discográfico no solo local sino nacional. Sin embargo, para esta década los datos precisos acerca de las grabaciones (qué artistas grabaron, en qué fechas, quiénes eran los músicos, en qué estudios los hicieron, quién fue el ingeniero de sonido, etc.) son difíciles de obtener puesto que las disqueras no contaban con adecuados sistemas de archivo, conservación y catalogación de las grabaciones (Peláez y Jaramillo 1996, 94). Al respecto dice Arias:

---

<sup>218</sup>Discos Fuentes fue una de las primeras industrias discográficas que se crearon en Colombia, pero la fecha de fundación de la empresa no es del todo clara. Según los textos de la misma empresa fue 1934, pero sus primeras producciones son de 1939 en adelante y el primer prensaje de Fuentes hecho en Colombia data de 1945 (O. y. Peláez 1996). En 2016 la empresa celebró sus “80 años”, lo cual indica que ahora asumen 1936 como año de inicio.

De hecho, en muchos casos, los discos que quedaban en existencia, o que eran recogidos como imperfectos o rayados por los agentes viajeros de las casas disqueras, fueron molidos nuevamente para la producción de nuevos productos; las matrices metálicas fueron fundidas para continuar la producción; las cintas magnetofónicas que conservaban las grabaciones eléctricas fueron desechadas después de un tiempo, y no se conservan mayores materiales de valor gráfico o de importancia legal de la época. En este sentido, la información podría obtenerse de los catálogos de las casas disqueras, pero es difícil encontrarlos completos o con fechas precisas de grabación o fabricación (J. D. Arias 2011, 12-3).

Si bien este era el panorama en los cincuenta, a comienzos de los sesentase presentaron varias situaciones que llevaron la producción discográfica, tanto local como nacional, a otro nivel. La mayoría de estos cambios tienen que ver con desarrollos tecnológicos. En primer lugar, comenzaron a producirse cada vez en mayor cantidad los 'microsurcos', también llamados discos de larga duración (LD) o *longplay*(LP) (a 33 r.p.m.). Estos permitían incluir 6 o 7 canciones de entre 2 y 3 minutos de duración por cada lado, lo cual constituía toda una novedad frente a los usuales sencillos (una sola canción por cada lado, a 78 r.p.m.). En segundo lugar, en 1961 se comenzaron a producir en Colombia las primeras grabaciones en formato estéreo, lo cual dinamizó el mercado y amplió la oferta discográfica. También a comienzos de la década, con la aparición de los transistores, se popularizaron los radios portátiles lo cual aumentó considerablemente la escucha de música en todos los rincones del país (de esto hablaré en detalle más adelante). Como comenté también en otro capítulo, la Revolución Cubana del 1 de enero de 1959 creó un vacío en la oferta de músicas bailables caribeñas que podía ser ocupado en el mercado por las músicas tropicales colombianas. Pero quizás el impacto más concreto para la producción musical en Medellín lo constituyó la construcción de grandes y modernos estudios de grabación de Discos Fuentes, Zeida-Codiscos y Sonolux entre 1960 y 1961 (principales disqueras en la producción de música tropical), lo cual incrementó la capacidad de producción musical local, no solo en cuanto al aumento de prensaje de discos sino en cuanto a la creación de contenidos. Según Bermúdez (200688), hacia 1966 la industria discográfica de Medellín producía alrededor del 80% del total de la producción nacional de discos, lo cual muestra la fuerte concentración del negocio en la capital antioqueña. Este auge de la industria fonográfica local desde comienzos de la década se percibe por ejemplo en una página completa que le dedica el periódico *El Colombiano* al tema hacia finales de 1960:

Imagen 39: *El Colombiano* 1960-12-01 p. 6, sección 2



en otros países, crear mayores contactos para buscar convenios con disqueras internacionales, empezar a formalizar el pago de las regalías, entre otras cosas. Es decir, lo que hasta entonces era un negocio realizado casi completamente a partir de la informalidad y con lógicas de la tradición oral (era frecuente que no hubiera registros escritos de los contratos, grabaciones, presupuestos ni ventas), poco a poco comenzó a implementar procesos de formalización relacionados con la necesidad de control fiscal y legal requeridos por los altos niveles de producción masiva. Pero este tránsito tomó toda la década y apenas se comenzó a consolidar a comienzos de los setenta, por lo cual los sesenta sigue siendo un momento de inmensa informalidad en el manejo del negocio y en la forma de pensarlo. La modernización tecnológica iba un poco más adelante que la modernización en las formas de concebir el funcionamiento de la industria. Era un tránsito entre las formas tradicionales y las nuevas formas masivas de hacer música.<sup>219</sup>

Si bien el comienzo de la industria discográfica en otras partes del mundo en las primeras décadas del siglo XX se dio a través de grabaciones de campo para documentar prácticas locales que pudieran ser comercializadas, lo cual hacían agentes viajeros que iban con su grabadora portátil instalándola en hoteles o en teatros (Gronow 1981), este no fue el caso de Colombia. La mayoría de músicas campesinas no comenzaron a circular a través de la industria discográfica en la primera mitad del siglo XX, y solo unas pocas comenzaron a hacerlo en las décadas del cuarenta, cincuenta y siguientes. Por esto, las músicas locales de raíz campesina que comenzó a grabar la industria discográfica colombiana, y que para los sesenta se convirtió en un negocio de grandes proporciones, se insertaron no dentro de unas lógicas etnomusicológicas de preservación o documentación de tradiciones, sino dentro de un negocio que buscaba ante todo ganancias económicas. Por esto, las disqueras no mostraban un afán de “pureza” en los repertorios que ofrecían, sino más bien una dinamización permanente del mercado. Sin embargo, esta situación muestra parte de la importancia de la labor de estas disqueras, pues muchos de los géneros que allí se grabaron no se habían grabado antes, y allí mismo se crearon otros muchos géneros nacidos directamente desde la industria discográfica, gestados en los estudios de grabación. En otros países (EEUU es un buen ejemplo) desde bien temprano el siglo XX se realizaron grabaciones de

---

<sup>219</sup>En 1964 se sumó la creación de Discos Victoria, propiedad de Otoniel Cardona, quien siendo para ese entonces accionista de Sonolux se retiró de la empresa para adquirir su propio sello (J. D. Arias 2011). Discos Victoria se enfocó principalmente en la producción de música guasca y, hacia finales de la década, fue también una de las disqueras que más prensó a las orquestas bailables venezolanas con músicos como Nelson Henríquez y Pastor López, los cuales constituirán uno de los repertorios más vendidos en Colombia en la década siguiente, convirtiéndose en una de las principales competencias para las músicas bailables del Caribe colombiano.

campo que documentaran las prácticas musicales más tradicionales, lo cual permite contar con memoria de ellas en momentos donde no habían ingresado aún con fuerza los medios masivos de grabación y difusión musical (como los fonógrafos y la radio). Pero en el caso de Colombia y de otros países de Latinoamérica (como Ecuador o Perú, por ejemplo) la industria fonográfica local se desarrolló muchos años después de la entrada masiva de la radio y los discos, y las pocas músicas campesinas que ingresaron a la grabación lo hicieron casi exclusivamente para producir productos masivos de entretenimiento (no documentos etnográficos). En este contexto, la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo resulta fluida y permanente, donde lo usual es que no sea fácil establecer los límites entre lo uno y lo otro, y donde los registros grabados deben considerarse como procesos de mediación que transformaban en los estudios de grabación unas músicas que ya estaban permeadas de alguna manera por las músicas populares-masivas. Irónicamente, esta industria del entretenimiento funciona hoy como un lugar para indagar por la construcción de memoria de unas músicas tradicionales, con todos los problemas que esta aproximación puede tener.

Una vez presentado de manera general el panorama de las disqueras en Medellín en los sesenta, veamos cuáles eran algunas de sus estrategias de funcionamiento.

#### *Iniciativas de particulares:*

Lo primero que hay que tener en cuenta es que los inicios de estas empresas fonográficas corresponden a iniciativas de particulares, personas de clase media o alta sin vínculos con la política ni con los grandes conglomerados económicos nacionales. Más bien, se trataba de intentos empresariales familiares en los que convergían no solamente unas intenciones comerciales sino también “los rasgos propios de melómanos, de degustadores de música” (Apráz 1992, 43-44). Los Bedout en Sonolux, los Cardona en Victoria, los Díez en Codiscos o los Fuentes en Discos Fuentes eran tanto personas hábiles para los negocios como apasionados por la música. Sin embargo, en este aspecto la familia Fuentes merece un comentario aparte. El fundador y propietario de Discos Fuentes Antonio Fuentes, más conocido como “Toño” Fuentes, no solo era un gran melómano sino también músico de oficio. De joven llegó incluso a ser violinista de la orquesta sinfónica de Filadelfia (Pensilvania, EEUU), y más tarde aprendió a interpretar la guitarra de piso (conocida popularmente como guitarra hawaiana), con la cual llegó a grabar varios discos

titulados Cuerdas Que Lloran. Toño Fuentes fue siempre un seguidor de las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano y esta pasión fue la que lo impulsó a grabar, producir y promocionar muchos músicos de la región, y convirtió a Discos Fuentes en la principal disquera de música tropical del país. Lo interesante aquí es que, por sus conocimientos musicales y su interés en las músicas caribeñas, Toño Fuentes no se encargaba únicamente de dirigir los asuntos administrativos de su empresa, sino que hacía también las veces de productor musical: entraba al estudio de grabación, dirigía las sesiones, corregía los arreglos, seleccionaba los repertorios, se encargaba de los procesos técnicos de grabación y mezcla, e incluso en ocasiones tomaba algún instrumento y aportaba en la interpretación.<sup>220</sup> Esto implica que, en su caso, la pasión por la música y el negocio fonográfico se yuxtaponían, de tal manera que no resulta fácil separar qué hacía por el simple gusto de hacer música y qué hacía teniendo como principal objetivo el rendimiento económico o, dicho de otra manera, con frecuencia sus intereses musicales podían alinearse con sus intereses comerciales.<sup>221</sup> La importancia de Discos Fuentes para la música tropical en Colombia es capital, puesto que fue la disquera que más repertorio grabó y difundió, soportado en buena medida en las posibilidades que le brindaba el mantener el estudio del barrio Manga en Cartagena y las oficinas en Medellín, así como la propia pasión musical de Toño Fuentes. Este es un caso que ilustra claramente que las rutas que va tomando la producción de contenidos culturales dependen fuertemente no solo de condiciones macrosociales sino también de coyunturas particulares y de iniciativas de individuos específicos. Lo que Toño Fuentes comenzó como un hobby en su emisora radial en Cartagena en 1934, para la década de los sesenta constituía la empresa más importante de producción musical en el país, especialmente para las músicas del Caribe colombiano. Toño Fuentes (y también su hermano Curro en Barranquilla) fue una especie de mediador entre las prácticas de los músicos tradicionales del Caribe colombiano y las nuevas lógicas que surgían con la producción discográfica masiva. En él convergían los

---

<sup>220</sup> Su hermano José María Fuentes, más conocido como “Curro” Fuentes, lo acompañó en los primeros años de creación del sello en Cartagena. Una vez Toño se trasladó a Medellín, Curro se quedó en La Heroica manejando un almacén de discos y al poco tiempo formó su propio sello discográfico, Discos Curro. Al igual que Toño, Curro era un enamorado de la música del Caribe colombiano e interpretaba también algunos instrumentos. Se dice que, al supervisar grabaciones para su sello, “si a él no le gustaba lo que escuchaba en la grabación, él era conocido por poder ingresar al estudio y tocar él mismo el piano o la percusión.” (Gyemant 2011, 16).

<sup>221</sup> En 1960 Toño Fuentes comenzó a vincular a sus hijos en el funcionamiento y administración de la empresa. Con la creación del estudio de grabación en 1961, José María asumió en gran medida la dirección musical (recordemos que era ingeniero de sonido) y Pedro se encargó de la parte administrativa. Pocos años después, Rosario se encargaría del diseño gráfico de carátulas y avisos publicitarios. En 1968, Toño Fuentes se retiró de la empresa y la dejó en manos de sus hijos, y en 1979 la familia completa decidió radicarse en Estados Unidos y delegó el negocio en terceros (O. y. Peláez 1996, 54).

conocimientos de las músicas locales del Caribe colombiano, un carisma y empatía particulares para tratar a los músicos tradicionales, los conocimientos técnicos del manejo de equipos de grabación y la habilidad para los negocios, todo lo cual le permitió convertirse en un puente privilegiado entre las formas tradicionales de creación musical y las lógicas de producción y distribución masiva.

*Estrategias para la creación de nuevos contenidos:*

Uno de los negocios más importantes de las casas disqueras es la gestión de sus grabaciones de catálogo. Cuando una disquera cuenta con amplia trayectoria y tiene entre sus productos algunas grabaciones que han tenido impacto o pueden llegar a tenerlo, con frecuencia reducen su interés en grabar material nuevo y se centran en lanzar compilaciones o reediciones de ese material de archivo.<sup>222</sup> Pero ese no era el escenario para las disqueras en Colombia a comienzos de los años sesenta, en el cual aún ninguna disquera contaba con un catálogo grande. Precisamente es en los sesenta cuando se da ese despegar de la producción discográfica local y es por eso que las disqueras comenzaron a grabar en grandes cantidades música realizada por músicos locales. Esta es la década clave para la proliferación de contenidos propios dentro de la industria discográfica local y es el escenario ideal para que las disqueras pusieran su atención en algunas prácticas musicales populares-tradicionales, tanto rurales como urbanas.

Cuando las disqueras querían producir y vender contenidos propios lo primero que debían hacer era seleccionar el repertorio a grabar, labor que le correspondía al director artístico, y esto lo hacían de diversas maneras. La estrategia más sencilla era comenzar por los repertorios que proveían los músicos contratados, es decir, las composiciones propias con las que llegaban los músicos al estudio de grabación. Los músicos le cantaban o tocaban las composiciones al director artístico y este decidía rápidamente si la canción tenía potencial comercial. Sin embargo, no

---

<sup>222</sup> La relación entre la innovación, diversidad y la repetición en la producción de contenidos dentro de la industria discográfica fue primero analizada en un influyente artículo de Peterson y Berger (1975), y posteriormente se ha ampliado la discusión en otros artículos (Christianen 1995, Ross 2006). La tesis principal es comprender lo que ellos llaman los “ciclos en la producción simbólica” (*cycles in symbol production*) en los que se supone que una época de producción homogénea en manos de pocos productores será continuada por un período corto de producción diversa por parte de una mayor competencia en la producción. Si bien los textos difieren un poco en sus conclusiones y aproximaciones, todos coinciden en que una vez las disqueras cuentan con un importante catálogo de grabaciones, tienden a reducir sus producciones nuevas y a concentrarse en gestionar y explotar el catálogo ya constituido.



siempre los músicos contratados contaban con suficientes composiciones propias para cubrir la cantidad demandada por la disquera, o se trataba de intérpretes que no eran a la vez compositores, y en esos casos los directores artísticos debían buscar otras fuentes de repertorios. En esto se diferenciaban los sabaneros, quienes usualmente eran tanto intérpretes como compositores, de los conjuntos paisas, los cuales en buena medida interpretaban músicas no compuestas por ellos. Para este último caso se solían contratar compositores, personas con facilidad para crear melodías nuevas sin necesariamente ser buenos cantantes o intérpretes, por lo cual creaban canciones para otras personas. En este oficio se destacaron músicos como José Barros, Gildardo Montoya, Graciela Arango de Tobón (una de las pocas mujeres inmersas en la composición de música tropical) y Edmundo Arias, entre otros. La necesidad de multiplicar y renovar los repertorios no era un imperativo en los contextos rurales de interpretación. En una rueda de cumbia, en una corraleja o en una parranda de pueblo, los músicos pueden tocar año tras año más o menos los mismos repertorios, y esta repetición puede ser incluso el factor que genere esa sensación de comunidad y de repetición del rito en cada celebración de una fiesta de pueblo, por ejemplo. Para el caso de los grilles o clubes sociales en los que se presentaban los conjuntos paisas, el principal requerimiento era que interpretaran las canciones de moda en la época, por lo cual no se les pedía a los músicos la creación de repertorios nuevos. Pero para las lógicas de la industria discográfica, la renovación de los repertorios era requisito indispensable para mantener activa la venta de sus discos y para mantener dinámico el negocio.<sup>223</sup> Por esto, cuando los músicos que estaban interpretando música en contextos comunales ingresaron a la industria discográfica (fueran sabaneros o paisas), se vieron compelidos a producir material nuevo en cantidades a las cuales no estaban acostumbrados. Las lógicas de lo masivo los obligaba a reinventar sus tradiciones musicales para alimentar así todos los demás eslabones de ese mundo musical. Esto hizo que se incrementara la velocidad de cambio y renovación de repertorios, y en particular facilitó la aparición en los sesenta del sonido corralero y del sonido paisa. Es decir, ambas vertientes responden a una necesidad de la producción masiva de renovar permanentemente sus contenidos.

---

<sup>223</sup> Una de las particularidades que tiene el mercado de bienes culturales es que un producto no se puede reemplazar por otro (en este caso, para el consumidor no es lo mismo comprar cualquier disco sino que él quiere específicamente unos discos en particular), y lo usual es que una persona compre un solo ejemplar de cada uno (se asume que el consumidor compra una sola copia de cada disco que quiere). Esto obliga a los productores a renovar su oferta y promover la compra de nuevos títulos. Un análisis detallado de las particularidades económicas del mercado musical está en Laing (2002).

Otra vía que tomaron las disqueras para acceder a repertorio inédito fue viajar directamente a pueblos o ciudades donde se supiera que convergían varios compositores destacados. En este sentido, es comentada por Alfonso Hamburguer una serie de visitas que Alfredo Gutiérrez y Álvaro Arango, gerente de Codiscos, realizaron a Sincelejo a mediados de los sesenta:

La llegada de Álvaro Arango, gerente de Codiscos a Sincelejo, era todo un acontecimiento. El promotor venía a unos rituales musicales enormes, una especie de simposio de la composición. La casa de Juana Montes se llenaba de compositores, que se habían preparado meses antes para mostrar su repertorio. Alfredo Gutiérrez, que ya estaba pegando, era el jurado al lado del doctor Arango. Los compositores aglomerados, como quien busca empleo, iban pasando a una sala, cantaban *a capela* sus temas y salían. La competencia era durísima, por la calidad existente en la región, que era epicentro de un gran emporio musical. Afuera, a la sombra de los almendros, esperaban con expectativa la decisión. (Hamburger 2007, 304).

Esto muestra que las casas disqueras, ante la necesidad de ampliar sus catálogos musicales, estaban abiertas y dispuestas a incluir músicos y músicas rurales sin una necesaria intermediación por parte de agentes, empresarios o críticos. Personal de las disqueras iba directamente a los pueblos a conseguir esa materia prima que luego elaboraría dentro de los estudios de grabación. En algunas ocasiones, incluso, los músicos fueron llevados a grabar a los estudios sin la intervención directa de arreglistas ni productores musicales en un sentido estricto. Esto es lo que permitió que músicos como Andrés Landero, por ejemplo, pudieran crear todo un repertorio de cumbias de acordeón con lógicas interpretativas bastante cercanas a las de los contextos tradicionales de ejecución.

Además de contar con las composiciones de los músicos contratados y con las que obtenían en los viajes, a las casas disqueras también llegaban numerosos casetes con grabaciones de canciones inéditas que enviaba cualquier compositor profesional o aficionado que quisiera buscar una oportunidad en el mercado. Sin embargo, esta estrategia, si bien les ofrecía un repertorio numeroso, en la mayoría de los casos las grabaciones eran de tan baja calidad (tanto en el aspecto tecnológico como en el interpretativo) que resultaba difícil reconocer la melodía propuesta y, por lo tanto, sus posibilidades de uso. Así lo recuerda Humberto Moreno, quien fue director artístico de Codiscos a mediados de los sesenta:

Continuamente recibíamos casetes de compositores que querían que les grabáramos temas. Había que oír los casetes y ver de ahí qué se podía sacar. (...) Había gente que se acompañaba

con guitarra, pero la mayoría era *a capela*, cambiando hasta varios tonos en la melodía. Eso había que desentrañar el hit, no sé de dónde, pero casi siempre eran temas muy mal hechos por el compositor, compositores empíricos que simplemente cantaban. (Moreno 2015)

Esta separación entre compositor e intérprete muestra un primer paso de especialización del oficio y de construcción de una estructura organizacional con roles diferenciados, algo que marcaba una distancia entre la cotidianidad en la que se desenvolvían los músicos populares que ejercían su oficio en fiestas de pueblo o en casas particulares, y el nuevo rol de los músicos insertos dentro de las dinámicas de una industria de producción masiva.

Este afán de las disqueras por acceder a repertorio nuevo muestra una necesidad del negocio de proveer constantemente grabaciones nuevas.<sup>224</sup> Para el caso de la música tropical en los sesenta, como comenté en capítulos anteriores, parece ser que la amplia demanda de repertorios llevó incluso a que se grabara en tal cantidad y con tal prontitud, que no siempre los productos finales tenían el cuidado y la calidad en la factura que se esperaba. Con la aparición de la industria discográfica y sus procesos de masificación, los músicos se vieron compelidos a crear más y más música, más y más canciones de las que los contextos locales requerirían. Se dio entonces un aumento considerable en la demanda por música nueva, tanto de repertorio nuevo de las mismas músicas como de aproximaciones creativas para producir géneros nuevos. La lógica capitalista pedía más y más música, y no siempre esta demanda fue suplida por músicos con buena formación.

Una vez seleccionado el repertorio a grabar, el paso siguiente era determinar cuál agrupación o músico la interpretaría y proceder a hacer los arreglos, acorde al estilo requerido. Para el caso del sonido sabanero, lo usual era que los mismos músicos fueran los compositores de sus canciones, o supieran arreglarlas según sus formatos y estilos. Músicos como Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido, Simón Mendoza, Calixto Ochoa o Alfredo Gutiérrez por lo general eran quienes hacían los arreglos para sus propias grabaciones. Sin embargo, para el sonido paisa la situación era diferente. Lo usual era que las disqueras contrataran arreglistas, y ya mencioné la importancia de Enrique Aguilar y Aníbal Ángel en cuanto a la producción de un sonido particular en las orquestas juveniles antioqueñas.

---

<sup>224</sup> Para dar una idea de la cantidad de música nueva que se producía en la época menciono dos datos: solo entre 1965 y 1968 Alfredo Gutiérrez grabó 15 discos de Larga Duración (aproximadamente 5 por año) (Pérez Villarreal 2001, 91), y Edmundo Arias cuenta que su contrato en Sonolux era para hacer 2 arreglos semanales (8 al mes, 96 al año), por lo cual se consideraba una persona saturada de música (E. Arias 1985).

A la par de este proceso se debía seleccionar el intérprete. Para el estilo sabanero, grabado principalmente por Discos Fuentes, era común que Antonio Fuentes escogiera los músicos a participar y luego se decidiera el nombre bajo el cual saldría la grabación. Por esto, era frecuente que los mismos músicos participaran en grabaciones para grupos diferentes, o que un mismo grupo cambiara constantemente de integrantes. Es decir, más que tratarse de grupos u orquestas consolidadas, en muchas ocasiones los nombres funcionaban como etiquetas para promover comercialmente un producto nuevo. Pero en el caso del sonido paisa los grupos tenían una conformación más estable y, por las limitaciones musicales de muchos de ellos, no era usual que fueran llamados como músicos de sesión para participar en grabaciones de otros conjuntos. En estas dinámicas de producción, un director artístico podía tener lista una canción con su arreglo y posteriormente decidir a cuál de sus grupos juveniles asignársela para grabación. En este sentido, los conjuntos del sonido paisa se asemejaban a las lógicas del rock and roll anglosajón en las cuales cada grupo tenía su sello y distintivo propio y debían ensayar y arreglar en detalle cada canción, asumiendo unas formas de estructuración y funcionamiento permeadas por el pensamiento escrito (aunque no necesariamente se usaran partituras como tal). Por el contrario, en el sonido tipo corraleros había (de manera semejante a los grupos de jazz norteamericanos, para continuar con la comparación) mucha mayor capacidad improvisativa y una presencia mayor de formas de interacción y construcción musical provenientes de la oralidad.<sup>225</sup>

Sin embargo, aunque he presentado el proceso como una secuencia que va de la escogencia del repertorio a la realización del arreglo y la selección del intérprete, en realidad el trabajo podía realizarse en cualquier orden dependiendo de cada caso (Wade 2002), por lo cual se trata de un proceso no totalmente controlable, ni sus resultados plenamente predecibles. Como dice Keith Negus, “La compañía tiene contratado un producto, pero los productos humanos son con frecuencia temperamentales e imprevisibles” (Negus 2005, 67). Es decir, al tratarse de la gestión y administración de la creatividad, la industria musical busca controlar dos aspectos difícilmente controlables: la creatividad de los músicos y los gustos de los públicos (Frith 2000). Los directores artísticos de las disqueras saben bien que no pueden crear el repertorio que quieren sino que dependen de lo que los músicos con los que cuentan estén en capacidad de hacer y estén dispuestos a hacer, y en buena medida la labor de las disqueras es facilitarles a estos músicos esa

---

<sup>225</sup> Sobre las diferencias entre las formas de pensamiento provenientes de la oralidad primaria (sociedades sin conocimiento de la escritura) y las escriturales ver Ong (1987). En esta dicotomía entre lo oral y lo escrito, el sonido paisa generaba una mayor imagen de modernización cultural.

labor creativa de la cual dependen, aunque también en ocasiones les exigen crear más en unos estilos que en otros. Esta tensión entre el funcionamiento usual de una empresa de bienes y una industria creativa se evidencia, por ejemplo, en un comentario del pianista y arreglista Aníbal Ángel:

En Codiscos el arreglista para músicaailable era Enrique Aguilar, y para todo lo que eran baladas y otros tipos de música, era yo; Enrique y yo éramos muy amigos y de pronto estábamos cansados y decíamos:

-Vamos a tomar tinto.

Entonces una vez nos dijo el Dr. Arango [gerente de Codiscos]:

-Hombre, ¿qué es tanta salidera?, eso es muy maluco.

-¡Ah no!, yo encerrao no le trabajo a nadie; yo le respondo y sé que tengo que hacer ese disco para tal fecha, pero encerrao no; yo no soy un obrero en una prensa, mi trabajo es creatividad y necesito descanso y espacio. (A. Burgos 2001, 35)

Una canción que puede ejemplificar toda esa incertidumbre y, en cierta medida, la impredecibilidad de la producción musical de la época es el caso de “Cabeza de hacha”, interpretada por Noel Petro en 1960. Originalmente, la canción corresponde a música campesina de la pampa argentina, compuesta por Cristino Tapia en 1921 con el nombre de “La tupungatina” (gentilicio de Tupungato). Una de las primeras versiones es en ritmo de tango cantada por Carlos Gardel, y también se encuentra versión instrumental por la orquesta del argentino Osvaldo Pugliese. La canción llegó a oídos de Edmundo Arias (no se sabe cuál versión) y el arreglista valluno le hizo un arreglo en ritmo de merengue vallenato (cambiando así la métrica de la canción, originalmente de subdivisión binaria), pero no encontraba el cantante propicio para grabarla. Después de un tiempo de ensayar diferentes cantantes, conoció a Noel Petro, quien en ese momento apenas estaba comenzando su trayectoria musical. Cuenta Noel que su voz le gustó a Edmundo y decidió darle la oportunidad de grabar esa canción, para lo cual tuvo que enseñársela tarareándola mientras leía la letra que tenía copiada en un pequeño pedazo de papel. Pero, en un descuido, a Edmundo Arias se le quedó el papel con la letra de la canción en el bolsillo de una camisa que se fue a la lavandería y no la pudo recuperar, por lo cual a Noel Petro no le quedó más remedio que cantar únicamente una estrofa de la canción, la única que había aprendido. Aún así, la canción se convirtió en el más grande éxito del año en Colombia, y fue la que llevó a la fama al

cantante (Petro 2015).<sup>226</sup> Este es un ejemplo de las formas complejas, variadas y poco controlables con que funcionaba la producción en las casas disqueras: una canción popular argentina de 1921 es escuchada por un productor valluno quien le cambia la métrica y hace un arreglo en ritmo de merengue vallenato, el cual es cantado por un cantante novato que no conoce la versión original ni se sabe completa la letra, y el resultado se convierte en el mayor éxito discográfico en Colombia en 1962. Esto muestra, como lo han comentado Hirsch (2000), Frith (2000) y Negus (2005), entre otros, que en las industrias musicales la creación se desarrolla de forma más o menos artesanal, mientras que la promoción y distribución (el *managment*) de forma más empresarial. Sin embargo, para el caso de la industria discográfica en Colombia en los sesenta, incluso las labores de promoción y distribución eran aún muy informales y precarias, como lo mostraré más adelante.

#### *El manejo de las regalías:*

Otro aspecto relevante en cuanto al funcionamiento de las casas disqueras, y en este caso en su relación con los músicos contratados, es el manejo de las regalías. Este es un tema álgido y frecuentemente comentado en las entrevistas a músicos de música tropical y en algunos libros, como por ejemplo los de Burgos (2001), Nieves Oviedo (2008) y Jaramillo (2010), y el consenso es que la mayoría de músicos fueron explotados por las disqueras pues, en un negocio que movía altas sumas de dinero, no era usual que fueran los músicos los principales beneficiarios del éxito comercial, y más bien eran las disqueras y las discotiemdas las que se quedaban con la mayor parte de las ganancias. Si bien en términos generales podemos asumir que lo anterior es cierto (y las trayectorias de la mayoría de músicos así lo confirman), considero que el tema hay que analizarlo de una forma contextual que no resulte anacrónica, en tanto el concepto de pago regalías, tal y como lo conocemos hoy en Colombia, no era el mismo que manejaba la industria discográfica en los años sesenta. En ese entonces se trataba de un concepto en construcción que no estaba suficientemente arraigado ni era claro para todos los actores en el mundo de la música tropical. Esto implica que no basta con señalar a los propietarios de las disqueras como explotadores, sino que debemos indagar en detalle sobre qué supuestos y con qué lógicas se construían esas relaciones.

---

<sup>226</sup> La canción ha dado pie a numerosas versiones posteriores, entre las que se pueden destacar la del cantante vallenato Diomedes Díaz y la versión en salsa de Rubén Blades. Esta es una muestra de las múltiples trayectorias que puede tomar una canción y que son imposibles de predecir.

Si bien este trabajo no apunta a establecer cifras respecto al manejo económico de las disqueras y a la gestión de las regalías (proceso que sería prácticamente imposible de reconstruir por la casi nula información de archivo que dejaron las disqueras en esos años), sí vale la pena indagar en algunas convenciones que se infieren de las entrevistas a personas participantes de ese mundo musical. Para ello, la figura del compositor Crescencio Salcedo constituye un buen caso a analizar. Crescencio, de origen campesino y humilde, compuso algunas de las canciones de música tropical de mayor éxito en ventas. Su obra más conocida es “La múcura”, canción interpretada por infinidad de artistas con decenas de versiones, la cual salió al mercado en 1949 cantada por el puertorriqueño Bobby Capó, quien inicialmente se atribuyó su autoría. Ante esto, Antonio Fuentes reclamó por los derechos de la canción y entonces él mismo se anunció como el autor. Sin embargo, con el tiempo la canción fue adjudicada a Crescencio Salcedo, aunque de esto obtuvo muy pocas regalías.<sup>227</sup>

Crescencio se quejó en repetidas ocasiones de la forma en que Antonio Fuentes le robó regalías -lo cual es especialmente notorio en su autobiografía (Villegas y Grisales 1976)-, pero, al mismo tiempo que acusaba, decía no sentirse autor de sus canciones y manifestaba no tener intención de registrarlas. Ante la pregunta por qué no registraba las obras contestó: “No doctor, eso es mejor que se quede ahí libre. Eso es del pueblo” (Villegas y Grisales 1976, 60). Con esto lo que pretendo mostrar es que el concepto jurídico de “derecho de autor” que es común en la actualidad, con sus consecuentes implicaciones económicas, no era entendido de la misma manera por todos los partícipes del mundo de la música tropical en los sesenta.<sup>228</sup>

Sin embargo, hacia el final de su vida, el señor Horacio Díez (copropietario de Zeida-Codiscos) le enviaba mensualmente un dinero para su manutención (Villegas y Grisales 1976), lo cual es una muestra de las relaciones económicas contradictorias entre los músicos y las disqueras.

---

<sup>227</sup> En el libro de Fabio Betancur (1993:112-13) está narrada la situación en la cual Bobby Capó se atribuyó la composición de La Múcura, luego Toño Fuentes, y luego Crescencio Salcedo. Esta disputa fue tan conocida internacionalmente que el comediante mexicano Resortes, en la escena inicial de la película “Al son del mambo”, llega a migración en el aeropuerto de La Habana y le preguntan “Y usted ¿a qué viene a Cuba?” Y Resortes responde: “Pos a investigar quién se robó “La múcura”.”

<sup>228</sup> Crescencio vivió varios años en Medellín en condiciones lamentables, aún cuando ya algunas de sus composiciones eran mundialmente conocidas. Andaba por el centro de la ciudad descalzo, con ropas harapientas, y ofrecía flautas de carrizo fabricadas por él mismo. Para promocionar su mercancía hizo un aviso en el cual se puede observar su precario nivel educativo, sus condiciones económicas, y a la vez su orgullo como músico, el cual decía literalmente: “Aquí no se pide limosna. Se vende flauta a 100 y a 50 asta 20 de carriso. Discos a 20 en mi marca mi patria. Les indico como se maneja la flauta es fasil el manejo no necesita bocadura. A la orden Crescencio Salcedo.” (Villegas y Grisales 1976, 125).

Los músicos que venían de contextos tradicionales habían hecho música siempre para ocasiones específicas: fiestas, matrimonios, parrandas en casas. Cuando obtenían pago lo hacían por la prestación de un servicio, no por una labor intelectual y un bien inmaterial. Con esta lógica en mente, muchos músicos al grabar en estudio pretendían cobrar como en cualquier otra ocasión, como un servicio, pero no comprendían, y por lo tanto no esperaban, que se les pudiera pagar a futuro por su labor intelectual de creatividad. El pago posterior era algo que no estaba dentro de las lógicas tradicionales (tanto rurales como urbanas), pero que sí conocían bien los dueños de las disqueras. En términos económicos, se trataba de un mercado desequilibrado por la asimetría en la información, de tal manera que los propietarios de las disqueras con frecuencia sacaban ventaja de su posición y su conocimiento del negocio.

Otro ejemplo del funcionamiento de las regalías y los derechos de autor está en el relato de Mario Rincón “Pachanga”, el ingeniero de sonido de Fuentes:

Juan: Muchas personas cuentan también historias de que económicamente don Antonio les sacaba ventaja, tumbaba a los músicos.

Mario: Muy sencillo. A mí no me tocó sino que él me contaba a mí. En la Costa [Caribe] los músicos son muy parranderos y les gusta mucho el trago y las mujeres, entonces en estas grabaciones, no sé cuánto le pagaba a cada músico, y por ejemplo a Buitrago y a otras personas era tanto el sabor que había que los autores le decían: “viejo Toño, yo te doy esta canción pero pagame tanto, dame dinero y quedate con la canción”. Un tema, una canción. Le regalaban ese tema a don Antonio a cambio de dinero pa’ ellos poder parrandear y mujerear y todas esas cosas. Así de sencillo era. O sea, él no se quedó con nada de eso sino que él compraba esas obras. Él no los explotaba sino que ellos se ofrecían a que les diera plata pa’ tomar ron y mujerear. Así de sencillo. (M. Rincón 2015)

La situación muestra que, si bien Toño Fuentes cometía un acto ilegal al apropiarse de un derecho moral (el de la autoría, el cual es inalienable), ni los músicos ni el mismo Mario Rincón parecen encontrar en ello una falta. Más bien, ante el desconocimiento de los derechos, y en medio de un vínculo informal con Toño Fuentes, las partes llegaban a acuerdos verbales que podrían parecerles justos pero que estaban por fuera de los marcos legales.<sup>229</sup> Con frecuencia, las relaciones entre las

---

<sup>229</sup> Uno de los músicos que más luchó en la época por el reconocimiento de los derechos de autor fue el compositor José Barros. Viviendo en Bogotá, fue uno de los participantes más activos de la Sociedad de Autores y Compositores (SAYCO), creada en 1946 para proteger los derechos de los compositores. Según Luz Marina Jaramillo: “El maestro Barros recuerda que cuando la entidad apenas se iniciaba, hablar de derechos



disqueras y los músicos funcionaban más bajo las lógicas rurales y precapitalistas de la palabra dada y el compadrazgo que bajo las formas escriturales y jurídicas de las empresas capitalistas, lo cual se constituye en una yuxtaposición entre formas de relación premodernas y formas de producción y distribución modernas.

Pero los problemas de adjudicación de autorías de canciones no se daban únicamente entre las disqueras y los compositores sino que, en algunas ocasiones, se daban también entre los compositores y los intérpretes. Ese es el caso, por ejemplo, de algunas canciones que Rubén Darío Salcedo escribió para Alfredo Gutiérrez, como comenta Rubén en una entrevista con el periodista Édgar Cortés:

-Rubén Darío: Alfredo siempre me decía: “Rubén, en este *longplay* te voy a meter 5 canciones, y en verdad que es muy engorroso meterte muchas canciones. Cualquiera canción que yo me ponga de autor no te vayas a molestar.” ¿Y qué vamos a hacer?

-Edgar: O sea que fue un pacto de caballeros, no fue abuso ni mucho menos.

-R. D.: No, y nunca hemos tenido un roce, siempre hemos sido buenos amigos.

(...) Yo le agradezco a Alfredo Gutiérrez todo el tiempo porque él fue el que me llevó a las grandes casas disqueras. Yo le agradezco a él porque Codiscos me contrata como cantante y me pagaron muy bueno. Tenía un cantante y compositor único y exclusivo para Alfredo, y en verdad yo gané buena plata ahí. (R. D. Salcedo, Entrevista a Rubén Darío Salcedo 2016)

Nuevamente, nos encontramos ante una práctica que está por fuera de los marcos legales pero que los involucrados consideran provechosa para las dos partes, con la diferencia de que en este caso no es una disquera la que se está llevando un crédito que no le corresponde sino que es otro músico, un colega y amigo del autor (y también nuevamente encontramos que el periodista no ve nada de malo en ello y más bien lo califica como “un pacto de caballeros”). Pero esta intersección de racionalidades se daba más fácilmente con los músicos sabaneros, la mayoría provenientes del campo y con escasa formación escolar. Otra era la situación de los músicos de los conjuntos paisas, los cuales eran ciudadanos y tenían mejor nivel educativo. Por esto, eran los músicos paisas los que se asociaban con los grilles o los que registraban los nombres de sus propios conjuntos

---

de autor era casi motivo de agresión, por parte de aquellos que comerciaban y usufructuaban la música popular discográfica. (...)Reconoce el avance en materia de derechos de autor, comparándola con su época, en donde no existían contratos de ninguna índole, y el dueño de la casa disquera disponía de las obras musicales desde su criterio de empresario.” (L. M. Jaramillo 2010, 69).

(que fue lo que llevó a la separación de Los Hispanos y la conformación de Los Graduados, como vimos en el capítulo 3). Aunque sabaneros y paisas estuvieran haciendo música tropical, las formas de relacionarse con los otros actores de la red era diferente y obedecía a racionalidades diferentes, lo cual hizo que, en términos generales, los músicos paisas logaran unos mayores beneficios económicos, aún sin tener las mismas habilidades ni capacidades musicales con las que sí contaban los sabaneros (es decir, aún sin ser músicos de sesión, y sin ser prolíficos compositores). Los procesos de modernización en la forma de producir y difundir la música colocaban en posición desventajosa a los músicos rurales que no conocían o no comprendían estas nuevas lógicas. Este nuevo orden generaba una incorporación a los grandes medios de algunas formas de producción simbólica rurales, pero sin generar necesariamente una correlación directa en términos de beneficios económicos. La inclusión a los imaginarios nacionales de los sabaneros se tornaba simbólica, más no necesariamente material.

#### *Estrategias de promoción, difusión y ventas:*

Después de la creación de los contenidos viene la etapa de difusión y promoción de los mismos. Comenzaremos aquí por presentar algunas de las estrategias utilizadas por las mismas casas disqueras, y más adelante abordaremos los demás actores que intervenían en esta etapa.

Ante el ambiente de incertidumbre que caracteriza a los mercados de bienes simbólicos, una de las más importantes estrategias que han documentado Hirsch (1972), Frith (2000) y Negus (2005), entre otros, consiste en generar sobreproducción, es decir, grabar y lanzar al mercado una mayor cantidad de música de la que el mercado puede recibir. Con esta estrategia, las casas disqueras saben que, aproximadamente, de diez producciones nuevas, dos tendrán éxito comercial. Sin embargo, es difícil predecir cuáles serán esas producciones que alcanzarán amplios niveles de ventas, por lo cual deben poner en el mercado una amplia cantidad y variedad de oferta.<sup>230</sup> Esto, más la necesidad de generar catálogo propio, explica el gran volumen de producción de música tropical en los sesenta, en el cual la mayoría de grabaciones no tuvieron un éxito mediático

---

<sup>230</sup> Hirsch menciona que esta misma estrategia la utilizan otros mercados de bienes simbólicos como los editoriales de libros y los estudios cinematográficos (Hirsch 1972, 652). También, Negus (2005) muestra cómo todas las estrategias para predecir el comportamiento del negocio de la música, por más sofisticadas y tecnicizadas que se encuentren, han sido fracasos, por lo cual estas industrias siguen moviéndose en el espacio de la incertidumbre.

importante pero, a su vez, los conjuntos que lograron éxito lo hicieron de manera notable (como el caso particular de Los Corraleros de Majagual, Alfredo Gutiérrez, Los TeenAgers y Los Golden Boys).

Una forma de promover las ventas, que comenzó a utilizarse con fuerza desde comienzos de los sesenta, fue la producción de LPs con compilados de diversos artistas. Al surgir los discos de larga duración, los usuarios pudieron encontrar, por primera vez, un solo disco que contuviera varias grabaciones.<sup>231</sup> En un principio, los LPs consistían en la reunión de varias grabaciones, mas no había surgido aún la idea del uso del formato como la posibilidad de crear una gran obra compacta (lo que sucedería poco después, con el LP *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles como caso icónico). Por esto, en un comienzo los LPs se utilizaron tanto para agrupar diferentes canciones de un mismo conjunto como para agrupar canciones de conjuntos diferentes pero de géneros similares. Es así como en 1961 Discos Fuentes lanzó al mercado la serie 14 Cañonazos Bailables, en la cual reunía sus principales éxitos de música tropical del año para ser difundidos en conjunto durante las fiestas decembrinas. El disco se convirtió en un éxito en ventas y Discos Fuentes ha continuado produciéndolo anualmente desde la fecha hasta hoy.<sup>232</sup> Lo interesante es que ningún otro género musical contó con un compilado anual como 14 Cañonazos Bailables, el cual se convirtió en un disco clave para marcar la pauta de lo que se bailarían en Colombia todos los diciembre (tema sobre el que profundizaré en el capítulo siguiente). La aparición y buena aceptación de este compilado muestra la creciente aceptabilidad de las músicas tropicales en Colombia y el posicionamiento de Discos Fuentes como disquera de música tropical.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Según Humberto Moreno, el llamar a los discos de Larga Duración con el nombre de “álbumes” se debe a lo siguiente: “Antes lo que se importaba todo eran discos de 78, únicamente, porque no existían los microsurdos, ni existía el 45 ni había llegado el LP de 8 temas, el Extended Play, entonces la gente lo que compraba era álbumes, (...) porque cuando eran de 78, de distintos tamaños, no solo el de 10 pulgadas sino hasta más grandes, entonces, para tener una colección de música clásica o de óperas era necesario comprar un álbum de 12, 14 o 20 discos. Eran álbumes muy bien confeccionados en cartón, forrados en papel fino que se abrían, se desplegaban y ahí estaban los discos. Entonces de ahí viene el nombre de álbum para los LPs.” (Moreno 2015).

<sup>232</sup> En 1968 Zeida-Codiscos lanzó al mercado la serie El Disco del Año, con la misma lógica del compilado de Fuentes, para promover su propia producción de música tropical. Esta era una estrategia muy útil cuando una disquera tenía varias canciones de un artista que estaba logrando un buen posicionamiento pero no tenía aún la cantidad suficiente para sacar un LP (Moreno 2015), y a la vez servía para incluir unas pocas canciones nuevas dentro del compilado y, de esta manera, aprovechar el reconocimiento de unos nombres para ayudar a conocer y posicionar otros.

<sup>233</sup> Como mostraré más adelante, un seguimiento a las publicaciones de este compilado en los sesenta nos permite ver cambios estéticos dentro de la producción de música tropical en la década.

Otra forma de promover las ventas de las grabaciones era a través de la creación de premios, condecoraciones o reconocimientos. Estos eran creados por diferentes actores, no solo las casas disqueras sino también la radio y los empresarios buscaban la manera de inventarlos. En ese sentido, se hizo frecuente que las disqueras dieran distinciones por cumplir una meta de discos vendidos, como se puede apreciar en el siguiente aviso de prensa en el cual Discos Fuentes felicita a Los Golden Boys por obtener por segunda vez un Disco de Oro.

Imagen 40: El Colombiano, 1967-01-31 p. 20



O esta otra noticia en la cual el representante de Discos Fuentes en Venezuela recibió las siguientes condecoraciones otorgadas por “el jurado de este concurso anual” (el cual no se sabe a qué concurso corresponde): “Al Sello Amarillo de Discos Fuentes por su aporte de las mejores primicias del año. A los “Diplomáticos” como el conjunto del recuerdo. A “Cuerdas que Lloran” por las obras más delicadas de los años 1964 y 1965. Y por último a los “Corraleros del Majagual” como el conjunto más fiestero y alegre.”

Imagen 41: El Colombiano, 1966-01-26 p. 11:

## Nuevos premios para "Discos Fuentes"



Se encuentra en nuestra ciudad al señor Roberto Gómez Rueda, representante del sello amarillo de Discos Fuentes en Venezuela. El señor Gómez es además propietario de la fábrica de discos Hobergomer de ese país.

Su viaje lo ha motivado el hecho de que también en el presente año Discos Fuentes ha sido considerada como la mejor marca de todas las distribuidas en Venezuela y por ello el jurado calificador de este concurso anual, ha hecho entrega al representante de Discos Fuentes de cuatro Estrellas de Oro que corresponden cada una de ellas a las siguientes calificaciones:

Al Sello Amarillo de Discos Fuentes por su aporte de las mejores primicias del año.

A los "Diplomáticos" como el conjunto del recuerdo.

A "Cuerdas que Lloran" por las obras más delicadas de los años 1964 y 1965.

Y por último a los "Corrales del Majagual" como el conjunto más fiestero y alegre.

La gráfica nos muestra al señor Gómez quien hacía entrega de las Estrellas de Oro otorgadas a Discos Fuentes, al Gerente de dicha Compañía Don Pedro Fuentes y en presencia de don Jesús Arnau de la firma "Ultra López y Arnau Limitada".

Ante estas categorías de premiación tan particulares, y al no tener claridad acerca de quiénes conformaban el jurado ni en qué consistía el concurso, una noticia de este tipo parece funcionar simplemente como una publicidad de la disquera (quizás autoproducida) y no tanto como un indicador de su éxito en el país vecino. La difusión de información falsa o amañada por parte de las disqueras para inducir una mayor exposición en medios de comunicación (especialmente en radio) es una práctica común en la industria discográfica.<sup>234</sup> Sin embargo, a diferencia de otros mercados más formalizados como el estadounidense, en Colombia no existían rankings importantes que establecieran los discos más vendidos en el país (a la manera de los listados de Billboard y de las emisoras dedicadas al Top 40 que existían en Estados Unidos (Hirsch c. 1969)). Si bien, según aparece en las columnas de Carlos Serna para El Colombiano, en ocasiones el semanario Mundo Musical publicaba un listado de los éxitos fonográficos del momento, dichos listados tenían poca difusión y no contaban con un peso importante para influenciar la difusión radial de unos

<sup>234</sup> En Estados Unidos a esta práctica se conoce con el nombre de "hype" (Hirsch c. 1969, 58).

repertorios sobre otros, lo cual será especialmente notorio para la música tropical (como se verá más adelante).

Otra forma de posicionar canciones o conjuntos consistía en ir a los grilles en donde se consumía música tropical a regalarles copias de algunos discos. De esta manera, los grilles ampliaban su discoteca y al mismo tiempo le ayudaban a las disqueras en la divulgación de sus grabaciones (Polanco y Tobón 2015). El papel de los grilles para la masificación de estas músicas es importante, y no solo lo entendieron así las disqueras sino también los músicos. Por esto, fue común que algunos músicos entraran al negocio de los grilles en los cuales podían promover sus discos y realizar presentaciones, como fue el caso de los miembros del Conjunto Miramar, quienes abrieron El Grill Argentino (R. D. Restrepo 2015), o los integrantes de Los TeenAgers, quienes durante un tiempo se asociaron al grill El Trapiche, momento durante el cual el nombre se amplió a El Trapiche de Los TeenAgers.

Imagen 42: El Colombiano, 1964-11-06 p. 22



Lo importante aquí es que, contrario a lo que pasaba en mercados más consolidados como el de Estados Unidos (Hirsch c. 1969), en Colombia las disqueras usualmente no intervenían en las presentaciones en vivo de los artistas o conjuntos que grababan, y por lo tanto los mismos músicos eran los que buscaban sus presentaciones, hacían convenios con los grilles, casetas y clubes sociales y gestionaban sus actuaciones en vivo. En este sentido, las disqueras se preocupaban por la difusión de sus discos en la radio y la distribución en las discotiempos, mientras que los réditos de las presentaciones quedaban directamente en manos de los músicos.

Recapitulando lo visto hasta aquí, las casas disqueras tuvieron un auge en los años sesenta en Medellín por iniciativa de empresarios-melómanos. Estas empresas trabajaban bajo altos niveles

de informalidad debido a que apenas en los sesenta se dio el boom de la creación de catálogos producidos localmente, y es con el tiempo que el negocio entrará en procesos de formalización (que se consolidarán en las décadas siguientes). En esta dinámica, las casas disqueras tuvieron muy pocos filtros sobre qué músicas grabar, pues trataban de grabar todo lo que tuvieran al alcance de la mano, es decir, lo que los músicos locales les pudieran ofrecer. Los datos encontrados a través de entrevistas y de la información de prensa permiten pensar que fue una época en la cual las disqueras no funcionaban tanto como filtro sino como actores que incentivaban la creación musical. Los procesos de masificación constituían una forma de modernización que aceleraba la producción y creación musical, pero no significaron una ruptura con las prácticas populares-tradicionales sino que partieron de ellas y les imprimieron una velocidad de transformación que no tenían antes, y en este proceso los músicos sabaneros se vieron en una posición desventajosa en cuanto a la obtención de ganancias económicas. Pero para que el negocio de las disqueras funcionara, dependían también de la participación de otros actores dentro del mundo de la música tropical como la radio, los comentaristas de discos y las discotiendas, entre otros. En lo que sigue veremos algunas estrategias de funcionamiento de estos otros actores teniendo como pregunta central qué tan alineados o diferenciados estaban unos con otros en cuanto a la difusión y promoción de la música tropical.

## **El papel de la radio**

Desde el comienzo, la radio en Colombia ha sido casi exclusivamente comercial, movida por capitales privados y con poca regulación estatal (Pareja 1984). Desde las primeras transmisiones tuvo como uno de sus componentes principales a la música, debido en parte a que el uso de los discos facilitaba la labor de los programadores y les permitía llenar horas de transmisión (Pérez y Castellano 1998). Hacia finales de los cuarenta, y en el apogeo de los años cincuenta, la radio amplió sus contenidos con notable éxito con transmisiones deportivas (el primer campeonato nacional de fútbol se transmitió en 1948, y la primera Vuelta a Colombia en 1951) y con el surgimiento de las radionovelas (Pareja 1984, Acosta 2003).

Si bien la radio no transmite solo música, ni la industria de la música está totalmente intermediada por la radio, la historia de una y otra están íntimamente entrelazadas. La historia de la radio y la historia de la industria discográfica deben estudiarse en conjunto para poderlas comprender como

procesos a veces simbióticos y a veces complementarios, pero nunca totalmente distanciados (Hirsch c. 1969). Para el caso que nos interesa, lo primero que hay que tener en cuenta es que los propietarios de las casas disqueras en Medellín no eran propietarios a su vez de emisoras radiales, por lo cual se trataba de capitales e intereses diferentes.<sup>235</sup>

Ahora, como parte de esta comprensión del mundo de la música tropical es fundamental observar el papel de la radio como uno de los componentes de ese espacio amplio que permitía la existencia y difusión de los repertorios. Una de las interacciones más claras entre la industria radial y la discográfica en los años sesenta estaba en aquellos músicos que participaban en programas de música en vivo en los radioteatros frecuentemente eran también músicos activos en la industria discográfica. Esto implicaba que los horarios de funcionamiento de los estudios de grabación en ocasiones estaban supeditados a la disponibilidad de los músicos una vez salieran de sus presentaciones radiales. Si los programas en los radioteatros terminaban a las 9:00 o 9:30 de la noche, en las disqueras podían comenzar grabaciones a las 10:00 p.m. y se podían extender hasta altas horas de la madrugada (Enrique Aguilar, citado en (A. Burgos 2001, 438). Además, como lo ha mostrado Hirsch para el contexto norteamericano de los años sesenta (c. 1969), si el músico era bien acogido por la audiencia del programa radial, esto le garantizaba buenas posibilidades de ventas de sus producciones discográficas, y mientras más copias de sus discos vendiera, mayor audiencia podría tener el programa radial. En este aspecto, se supone que ambas industrias se apoyan de manera recíproca (Hirsch c. 1969). Sin embargo, este no era del todo el caso en Colombia. Una lectura detallada de las columnas de Carlos Serna para *El Colombiano* muestra que no había una coincidencia clara entre la exposición en radio de los músicos, sus posibilidades de grabación y sus niveles de ventas de discos. En los sesenta, los programas radiales con música en vivo comenzaron a disminuir (ante la llegada de la televisión nacional), y dentro de los pocos programas que se mantenían se presentaba principalmente música andina y boleros. Quizás el músico que más apariciones en vivo en radio tenía era el cantante Víctor Hugo Ayala, y lo secundaban artistas como Manuel J. Bernal y Lucho Ramírez, o tríos como el Trío Primavera. Pero para los músicos del sonido sabanero y del sonido paisa no contamos con datos que indiquen que actuaron en radio o que fueron entrevistados. Es decir, no parece haber una coincidencia clara entre el éxito en ventas que alcanzaron en los sesenta conjuntos como Los Corraleros de Majagual, Los Golden Boys y Los Hispanos, con sus niveles de exposición mediática, lo cual llama la

---

<sup>235</sup> Con excepción de Fuentes, que mantuvo su emisora Fuentes en Cartagena durante algunos años más, pero nunca tuvo emisora propia en Medellín.



atención y nos plantea la pregunta acerca de por qué alcanzaron tanta aceptación por parte de los públicos (esta pregunta la abordaremos en detalle más adelante).

Por otro lado, la mayor cantidad de música que transmitían las emisoras correspondía a grabaciones y no a presentaciones en vivo, por lo cual las emisoras debían permanentemente ampliar su catálogo discográfico para ofrecer un repertorio variado y para estar al tanto de las últimas novedades del momento. Frente a esto, surge la pregunta por la manera en que las emisoras adquirían los discos. A juzgar por la documentación encontrada, hasta finales de los sesenta lo usual era que los locutores y programadores de las emisoras fueran los encargados de conseguir los discos requeridos. Si se trataba de un nuevo lanzamiento de un músico reconocido, los locutores radiales debían ir a las discotiempos a comprarlos de su propio dinero, puesto que lo más común era que las emisoras no asignaran un presupuesto para ello, y las casas disqueras tampoco acostumbraban regalarles discos a los programadores. Otra opción era que los lanzadiscos (es decir, las personas de la radio encargadas de promover discos nuevos que consideraran que podrían tener éxito en las audiencias), por iniciativa propia, se fueran para las casas disqueras a solicitar muestras gratis, llegando en ocasiones a tener que soportar filas y largas esperas para poder acceder al material deseado (Moreno 2015, Ángel 2015). No obstante, en otros casos, bien fuera por una relación de amistad o por algún interés en particular, una disquera podía enviarle discos a un programador radial o a un lanzadiscos, como comenta Humberto Moreno que le sucedía con Guillermo Díez (hijo de Alfredo Díez), quien con frecuencia le regalaba producciones nuevas de Codiscos para que él rotara en su programa radial (Moreno 2015). También era frecuente que las disqueras se asociaran con alguna emisora y montaran un programa para promover exclusivamente las grabaciones de esa disquera. Por ejemplo, Discos Fuentes podía tener su propio programa en La Voz de Antioquia y Codiscos en La Voz de Medellín o, como ocurrió a mediados de los sesenta, incluso hubo un programa dedicado exclusivamente a difundir la música de Los Golden Boys (El Club de Los Golden Boys).

Lo interesante aquí es que las fuentes consultadas coinciden en mencionar que en los sesenta las disqueras no debían pagar porque las emisoras programaran su música, y eran más bien los programadores radiales los que debían hacer lobby a las disqueras para obtener material nuevo, o incluso debían sacar de su bolsillo para comprarlo. Es decir, no existía lo que se conoce como la práctica de la 'payola', que consiste en que las disqueras o los músicos paguen grandes sumas de dinero a las emisoras o programadores radiales para conseguir que su música sea

programada.<sup>236</sup> Esta práctica, la cual aún no es considerada ilegal en nuestro país pero sí se lleva a cabo de forma clandestina, parece haber surgido con fuerza en Colombia entre mediados de los setenta y principios de los ochenta, pero no era algo que sucediera en los años sesenta. En esta década parece ser que era más el interés de la radio por acceder a las grabaciones, que el interés de las casas disqueras por sonar en la radio. Esto implica que las relaciones de poder favorecían a quienes poseían los medios de producción (las disqueras), mientras que la economía de servicios (como la radio y como lo veremos luego para el caso de los comentaristas de discos) era importante pero no determinante. Esto, junto con la no intervención de las disqueras en las presentaciones en vivo de sus artistas, es uno de los primeros indicios de un mundo de la música tropical que no tenía un actor que controlara todos los niveles de producción y distribución, lo cual facilitó la inserción de repertorios populares-tradicionales dentro de los espacios de producción masiva.

En cuanto a los espacios de difusión radial, durante la década de los sesenta en Medellín no había emisoras dedicadas a la música, sino que la programación era variada a partir de noticieros, radionovelas, programas dedicados a temas de interés general (como por ejemplo sobre la salud o con consejos para el hogar), programas de deportes, y algunos programas de “montadiscos”, es decir, de programadores especializados en ciertos tipos de géneros musicales. En estos programas musicales el género que más se presentaba era el tango, con varios programas creados por diferentes montadiscos para diferentes emisoras. Por su parte, la música tropical no contaba con una emisora dedicada exclusiva ni principalmente a ella, sino que se presentaba en programas musicales variados que la rotaban junto con música guasca, rancheras, tangos, boleros, bambucos, entre otros géneros. Si bien esta era la forma en que más aparecía en radio, también contó con algunos pocos programas especializados, dentro de los que se destacó “La hora costeña”, presentado por Eduardo Villalba en Emisora Claridad. La emisora Ondas de la Montaña también cumplió un papel importante puesto que, de octubre a diciembre, centraba su programación en la música tropical, lo cual le permitía mejorar sus niveles promedio de audiencia (Usquiano 2015).<sup>237</sup> Sin embargo, como lo atestiguan las columnas de Carlos Serna para El Colombiano, además de Ondas de la Montaña, en general la mayoría de emisoras locales enfocaban su programación hacia

---

<sup>236</sup> La práctica de la ‘payola’ se da en la radio a nivel mundial desde hace varias décadas. En Estados Unidos están incluso documentadas demandas contra el Estado por este tipo de prácticas desde el año 1959 (Peterson y Berger 1975, 166).

<sup>237</sup> Según Hernán Darío Usquiano, en 1970 surgió la primera emisora en Medellín dedicada a la música tropical, que fue Emisora Claridad (del grupo Todelar) (Usquiano 2015).

la música tropical en los últimos meses del año, cambiando con ello el panorama sonoro de la ciudad hacia un ambiente más festivo y carnavalesco (como lo explicarán en el capítulo siguiente), y acorde a la concentración que las disqueras hacían en la producción de música tropical en esta época decembrina (especialmente discos Fuentes con su compilado 14 Cañonazos Bailables).

En resumen, los datos parecen mostrar que ni los músicos del sonido sabanero ni los del sonido paisa hicieron presentaciones en vivo en la radio en esta década, no había emisoras dedicadas a estos repertorios, ni había muchos programas especializados en ellos. Por el contrario, la radio privilegió géneros como los tangos, los boleros y la música andina colombiana (bambucos y pasillos principalmente), y cuando dio cabida a músicos tropicales lo hizo con personajes de más larga trayectoria y mayor sofisticación musical como el caso de Lucho Bermúdez, o con agrupaciones más sobrias aunque con menor éxito en ventas como el caso del Trío Colombia. Si bien la música tropical sabanera y paisa que he abordado en este trabajo contaba con buena aceptación por parte de los públicos durante todo el año, las emisoras se inclinaban más hacia ella sólo en épocas decembrinas, único momento en el cual se daba una convergencia entre disqueras, emisoras y público en cuanto a estas músicas se refiere. Las emisoras parecían privilegiar la seriedad de los repertorios que venían de décadas anteriores frente al desparpajo que ofrecían el sonido sabanero y el paisa de esta década, y solo la aceptaban en diciembre, época que permitía una mayor libertad y despreocupación en las producciones simbólicas. Esto muestra que mientras las disqueras eran muy abiertas para grabar lo que los músicos les ofrecían, la radio era un poco más selectiva para seleccionar qué difundir, pero los públicos aceptaban con gusto los repertorios carnavalescos que ofrecía la industria discográfica aún cuando la radio no los promoviera con tanto interés. Es decir, las matrices populares-tradicionales presentes en la música tropical sabanera y paisa fueron grabadas por las disqueras y ampliamente aceptadas por los consumidores, aun cuando no contaron con un fuerte impulso por parte de las emisoras.

### **Los comentaristas de discos**

Dentro de los actores en este mundo de la música tropical, uno de los personajes clave eran los comentaristas de discos, personas que escribían columnas en periódicos o semanarios relacionados con la industria radial y discográfica, y en general con espectáculos de entretenimiento de actualidad local o nacional. Quizás la primera persona en realizar esta

actividad en Colombia fue el melómano y taurófilo Hernán Restrepo Duque quien, desde la década del cincuenta, publicaba semanalmente una columna acerca de la actividad radial titulada Radiolente, dentro de la cual comentaba las producciones discográficas que a su juicio debían ser elogiadas, y también las que debían ser cuestionadas (Téllez 1974).<sup>238</sup> Hernán Restrepo también es considerado el primer lanzadiscos o disk-jockey, lo cual inició con un programa radial que llevaba el mismo nombre Radiolente por La Voz de Antioquia, en el que promocionaba los músicos y grabaciones de su preferencia, con especial énfasis en los tangos y la música andina colombiana. Si bien no era una persona que mostrara un interés especial por la música tropical, su trayectoria resulta relevante puesto que muestra las múltiples conexiones que se daban entre distintos espacios de producción, promoción y difusión de los músicos y las grabaciones, ya que a un mismo tiempo tuvo programa radial, columnas en medios impresos, y fue director artístico de Sonolux, uniendo en su quehacer tres ámbitos diferentes pero complementarios.<sup>239</sup>

El comentarista que resultó clave para la promoción y divulgación de las noticias relevantes de la música tropical en Medellín fue el periodista Carlos E. Serna. Él publicó, de finales de 1958 hasta la década del noventa, una columna de circulación diaria en el periódico El Colombiano en la que contaba novedades de la industria radial y fonográfica, así como sobre espectáculos de entretenimiento locales. Bajo el nombre de Por La Radio<sup>240</sup>, la columna presenta numerosas cápsulas informativas donde provee información acerca del lanzamiento de nuevos discos, presentaciones de artistas, movimientos en las disqueras, programadores de radio, programación de las emisoras, cambios en el personal de las disqueras y emisoras y, en general, información relacionada con la radio y la industria discográfica principalmente de Medellín, pero también extendiendo información sobre municipios de Antioquia, sobre artistas en otras partes del país, e incluso sobre el movimiento musical en países como Argentina, Estados Unidos, México, Ecuador y Perú.<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> La columna Radiolente apareció en la década del cincuenta en el periódico antioqueño *El Diario*, pero con el tiempo cambió varias veces de medio de divulgación alternando entre el semanario Pantalla, el diario *El Correo* de Medellín y *El Espectador* de Bogotá (M. Restrepo 2012).

<sup>239</sup> Si bien Hernán Restrepo no tenía entre sus principales intereses a la música tropical, en su colección personal se encuentran valiosas grabaciones relevantes de la época. En 1992, la Gobernación de Antioquia adquirió su colección privada, la cual hoy hace parte de la Fonoteca de Antioquia (M. Restrepo 2012), que se encuentra abierta para su libre consulta.

<sup>240</sup> En 1970 cambió su nombre por Farándula, aunque no alteró su contenido.

<sup>241</sup> Pero Hernán Restrepo y Carlos Serna no eran los únicos comentaristas de discos. Esta labor comenzó a ser realizada por numerosas personas tanto en Medellín como en diferentes ciudades del país, y por ello a

Para que un periodista como Serna pudiera dar información nueva en su columna requería poder acceder a las fuentes y contar con su cooperación. En los primeros años de su columna, con frecuencia se quejaba (en ocasiones incluso abiertamente, con nombres propios) de la poca colaboración que encontraba en algunas emisoras o casas disqueras, e informaba que si no podía contar con esta colaboración se le dificultaría continuar con la redacción de su columna. Sin embargo, con el tiempo la situación fue cambiando, y no solo en las emisoras y en las disqueras accedían a contestarle el teléfono y darle información, sino que las mismas emisoras y disqueras comenzaron a buscarlo para darle las primicias de lo que querían que él comentara en su columna. Esto hizo que poco a poco su columna fuera incrementando el espacio en página y la cantidad de informaciones divulgadas diariamente. Esto muestra que las disqueras y las emisoras vieron en la labor de Serna una importante posibilidad de promover sus músicos, discos o programas (respectivamente) y comenzaron a tratarlo como a un socio útil para su funcionamiento.

Al igual que Hernán Restrepo, Serna era aficionado al tango y poco seguidor de la música tropical, y en las columnas entre 1958 y 1960 se percibe con claridad que las músicas a las que más les dedica espacio son los tangos y la música andina colombiana (y esto mismo se lo reprochan incluso algunos de sus lectores en cartas que él mismo transcribe). Sin embargo, ante el peso que comenzó a tomar la música tropical desde comienzos de la década, Serna empezó también a incluir noticias relativas a los músicos, las novedades discográficas y los discos más sonados. No obstante, incluso en épocas decembrinas, cuando la música tropical era la que más se escuchaba, era poco el espacio que Serna le dedicaba. Hasta donde hemos podido constatar, incluso en la época de mayor auge de Corraleros de Majagual y Los Golden Boys, era poca la información que sobre ellos comentaba, no los entrevistaba ni mencionaba con frecuencia sus presentaciones en vivo. Tanto Serna como Hernán Restrepo contaban también con programas radiales, y tanto en sus espacios radiales como en sus columnas periodísticas, aunque sus intereses estaban con las músicas populares-masivas, se postulaban como unos defensores de las “buenas músicas”, lo cual

---

finales de 1961 lograron agremiarse y crear la Asociación Nacional de Comentaristas de Discos (ANACODI), a la cual pertenecían unos 20 o 25 comentaristas de todo el país, de los cuales aproximadamente 7 eran de Medellín (Moreno 2015) (ver columna de septiembre 10 de 1961). La sociedad servía para facilitar el intercambio de información entre ellos y ayudar a promover en otras ciudades del país los éxitos musicales locales recientes. Es decir, en la época era común que una canción que se hiciera éxito en una ciudad se podía demorar incluso varios meses en ser programada por las emisoras de otra ciudad, pero a través del intercambio y la comunicación constante entre los comentaristas musicales (muchos de los cuales eran también lanzadiscos) podían acelerar la difusión nacional de un éxito local. Los comentaristas de discos se convertían entonces en otro nodo más de esa red que facilitaba la distribución y promoción musical.

implicaba principalmente un aprecio por los géneros serios y con letras con pretensión poética (como el caso de los tangos, los boleros, pasillos y bambucos, especialmente). Por este motivo, la mayoría de la música tropical sabanera y paisa la miraban con recelo (o incluso con desprecio, como se aprecia en algunas columnas de Serna protestando por la buena acogida que comenzaba a tener “La pollera colorá” en 1960). Al igual que con el caso de la radio, la música tropical sabanera y paisa comenzó a tener una aceptación de los consumidores aún a pesar de la frecuente indiferencia (y en ocasiones animadversión) que los principales comentaristas de discos del país, Carlos Serna y Hernán Restrepo, le manifestaban. Para ellos, aunque se veían obligados a mencionar las nuevas producciones y los altos niveles de ventas de los conjuntos del sonido sabanero y el sonido paisa, el éxito de estas músicas era visto casi como una especie de “retroceso cultural” del país, puesto que mientras dedicaban sus principales esfuerzos a promover otras músicas, principalmente el tango, era la música tropical la que más aceptación iba tomando. El sonido sabanero y el sonido paisa, surgidos desde contextos tradicionales (rurales unos y urbanos los otros), lograron en esta década unos niveles de masificación que no habían obtenido otras músicas en el país hasta entonces, y lo hicieron sin un decidido apoyo ni de la radio ni de los comentaristas de discos.

El poco interés que mostraban la radio y los comentaristas de discos por estas músicas puede tener que ver con cuestiones de prestigio y posición social. Para personajes como Hernán Restrepo Duque y Carlos Serna, y en general para las personas en la radio y en los periódicos, era importante construir y mantener una imagen favorable como expertos en músicas y formadores de opinión. En su mayoría eran personas adultas y de clases medias, y a partir de allí ganaban estatus en la medida en que defendieran músicas más serias y con ciertas pretensiones literarias, como eran los tangos, boleros, bambucos y pasillos. Apoyar músicas jocosas, desparpajadas y, en general, poco serias como las del sonido sabanero y el sonido paisa, podía significar una pérdida de legitimidad para ellos, una merma de su capital simbólico. Sin embargo, su posición de poder no era dominante, de tal manera que debieron presenciar con cierta resignación la amplia aceptación que tuvieron en los públicos y los éxitos en sus niveles de ventas de discos.

## Las discotiendas

Ya hemos visto cómo los músicos se relacionaban con las disqueras, cómo se escogían los repertorios a grabar, quiénes hacían los arreglos, cómo se divulgaban las grabaciones por la radio y cómo eran promocionados por los comentaristas musicales, pero para que esto tuviera sentido para las casas disqueras y los músicos, los discos debían venderse. Es ahí donde entran a jugar un papel importante las discotiendas, unos de los lugares encargados de establecer el vínculo entre la producción discográfica y los consumidores.

Con el auge de las casas disqueras en Medellín a comienzos de los sesenta vino también un incremento en el número de almacenes que vendían discos. Algunos se dedicaban únicamente a este producto, mientras que otros lo combinaban con la venta de instrumentos musicales, radios o tocadiscos. En la sección de publicidad de El Colombiano de la época encontramos mencionados, por lo menos, los almacenes La Guitarra, Fotoelectro, Fototécnica, Casa Ricordi, Disco Mundo, Discoéxito, Discoteca, Discos Boga, Discorama, Disco de Oro y Discolandia, lo cual muestra lo llamativo que era el negocio en el momento. En la siguiente imagen podemos ver, a modo de ejemplo, una sola página de El Colombiano en la cual sale publicidad de tres almacenes diferentes: Discoteca, La Guitarra y Discos Boga (estos dos últimos con dos anuncios cada uno). Esta publicidad salía con frecuencia en la sección de espectáculos en la que aparecía la información decines, presentaciones musicales y la programación de la temporada taurina.

[Imagen 43: El Colombiano, 1963-12-23, p. 22](#)



Sin embargo, la mayoría de locales eran pequeños y correspondían a personas de clase media sin vínculos directos con la industria discográfica. Es decir, por lo general las discotiemendas eran montadas por personas diferentes a los propietarios de las disqueras, por lo cual debían establecer nexos que les permitieran a las primeras contar con el mejor catálogo disponible para la venta, y a las segundas encontrar la posibilidad de ofrecer al público su producción.<sup>242</sup> Esta relación sucedía de diferentes maneras según cada situación, pero podemos mencionar por lo menos dos formas usuales en las que interactuaban. La primera es cuando una disquera estaba preparando una nueva producción discográfica de un músico o agrupación de gran renombre. En este caso era común que “vendieran” los discos incluso antes de haberlos grabado, puesto que los propietarios de los almacenes de discos, al saber que un disco de un conjunto o músico exitoso estaba por salir, separaban o compraban por anticipado grandes cantidades de copias a las disqueras (Uribe 2010). En estos casos eran los almacenes de discos los que arriesgaban su capital a la espera de que el disco tuviera el éxito esperado.

<sup>242</sup> Si bien lo usual era que los propietarios de las discotiemendas no fueran a su vez propietarios de casas discográficas, sí ocurrió con alguna frecuencia que se trataba de amigos o familiares cercanos, lo cual facilitaba las conexiones entre ambas empresas.



La segunda situación va en un sentido contrario, y es cuando las discotiemendas se enteran primero que las disquerías del éxito que está teniendo un músico o conjunto nuevo (o no muy reconocido). Al preguntarle al señor Fabio Polanco, propietario de varios almacenes de discos en la época, cómo hacían para saber qué estaba prefiriendo el público, contestó:

Un tema lo ponían, por ejemplo, ocho días en una emisora, y si el tema gustaba a los tres o cuatro días lo estaban preguntando. Y eso uno en el almacén sabía. Por ejemplo, yo acostumbraba al comienzo era que en el almacén anotaran lo que preguntaban y no había. Entonces, si preguntaban “Te quiero mucho” entonces [uno anotaba] “Te quiero mucho”. Si lo volvían a preguntar entonces [uno hacía] una línea. Si lo volvían a preguntar, otra línea. Entonces, uno por la noche miraba “Te quiero mucho”, uno no sabía quién era, “Te quiero mucho” ¡cinco líneas! Qué es esto. ¿Cuándo lo comenzaron a preguntar? Ayer. A no, eso va a ser un palo. Entonces, a buscar qué fábrica. A veces ni lo habían sacado todavía pero ya lo tenía una emisora. (Polanco y Tobón 2015)

Al detectar estas canciones solicitadas por los compradores, el propietario del almacén iba a la disquera para adquirir copias del disco en el que se encontrara, y si varios almacenes pedían el mismo disco, esto se convertía en una de las formas en que las casas fonográficas recibían retroalimentación acerca de los intereses del público.

Como para que el negocio de la venta de discos funcionara eran necesarias tanto las casas disquerías como las discotiemendas, en algunas ocasiones también se aliaron para colocar anuncios publicitarios en los periódicos para promover la venta de discos. Es por esto que, durante toda la década del sesenta, aparecía con cierta regularidad en diversas páginas de El Colombiano unas imágenes que invitaban a comprar y regalar discos en general, pero que no especificaba ningún disco, músico o disquera en particular.

Imagen 44: El Colombiano, 1970-12-9, p. 26



Estos anuncios eran coordinados por las casas disqueras en conjunto, y para ello pedían también contribución económica a las discotiendas. Como se trataba de algo en beneficio colectivo, no publicitaba ningún producto, disquera ni almacén en particular. Las discotiendas, entonces, eran útiles para las disqueras no solamente por la distribución y venta de los discos, sino también porque se convertían en compradores anticipados, en fuente de retroalimentación de las preferencias de los públicos, y en aliados para generar estrategias de promoción.

En cuanto a los niveles de ventas de discos en las discotiendas, con alguna frecuencia Carlos Serna reproducía un listado de los discos más vendidos publicado originalmente por el folletín Mundo Musical. Según comenta Serna, era un listado realizado por Alberto Lebrún, quien lo producía según cifras dictadas por las mismas discotiendas.<sup>243</sup> Usualmente, Serna reproducía la lista de las 10 o 15 canciones más vendidas en el momento. Una mirada a estos datos durante esta década muestra que, por lo general, al menos el 25% de las canciones más vendidas correspondían a conjuntos sabaneros o paisas, especialmente Los Corraleros de Majagual, Alfredo Gutiérrez, Los TeenAgers, Los Golden Boys y Los Hispanos. Pero, como mencioné antes, estos mismos conjuntos eran muy poco mencionados por Serna en sus notas, no contaban con presentaciones en vivo en la radio, y parecían contar con poca difusión radial durante buena parte del año (excepto en diciembre). Las presentaciones en vivo de los conjuntos paisas aparecían con mayor frecuencia en las publicidades de los eventos de los clubes sociales, mientras que las presentaciones en vivo de los conjuntos sabaneros pasaban prácticamente inadvertidas por la prensa local. Esto muestra que las discotiendas no funcionaban como filtro sino que vendían lo que las disqueras produjeran, y por ello se generaba una diferencia importante entre los discos que más se vendían y los que la radio y los comentaristas más promocionaban. Si bien no hubo ninguna especie de veto para esta música tropical sabanera y paisa, un poco menos seria y sofisticada que la de las grandes orquestas de las décadas anteriores, sí es claro que los programadores de radio y los comentaristas de discos promovían con mayor interés otras músicas, mientras que los consumidores la aceptaban con mayor entusiasmo.

Se generaba un vínculo más o menos directo entre lo que los productores ofrecían y lo que los consumidores seguían, en cierta medida distanciados de lo que a las personas de la prensa y la radio les gustaba promover. La actitud carnavalesca del sonido sabanero y el sonido paisa se

---

<sup>243</sup> No ha sido posible encontrar en bibliotecas ejemplares de esta publicación, por lo cual solamente tomamos los datos que reproduce Carlos Serna en su columna.

terminaría imponiendo en los sesenta, aún a costas de los gustos e intereses personales de personas como Carlos Serna y Hernán Restrepo Duque. Una matriz cultural tradicional menos sobria fue emergiendo y consolidándose en los sesenta, y transformó los repertorios de difusión masiva de música tropical (esta matriz cultural se detallará en el capítulo siguiente).

## La tecnología

Un último factor relevante que quiero mencionar para el funcionamiento del mundo de la música es el de las posibilidades tecnológicas. Para que la música pudiera ser grabada, difundida y escuchada, se requerían grabadoras, micrófonos, cintas magnetofónicas, antenas transmisoras de radio, radioreceptores, tocadiscos, agujas, soportes de grabación, etc., todo lo cual correspondía a un importante y dinámico negocio interconectado con el de la producción y venta de discos. Esta relación hizo que, por ejemplo, una compañía como Philips tuviera tanto una línea de producción de radios y tocadiscos como una casa disquera, puesto que de esta forma acaparaban dos lados del negocio y encontraban la manera de que una empresa apoyara a la otra. En Medellín, familias como los Ramírez-Johns y los De Bedout, hábiles comerciantes, comenzaron su participación en este mundo musical distribuyendo “discos, aparatos eléctricos, radios y accesorios para esta industria” (J. D. Arias 2011, 109) y luego invirtieron en casas disqueras (los primeros en Silver y los segundos en Sonolux).<sup>244</sup>

Uno de los avances tecnológicos que más marcó al mundo de la música en los sesenta fue la aparición de los radios de transistor. Estos radios comenzaron a producirse en Estados Unidos a mediados de los cincuenta, pero llegaron a Colombia y se masificaron a comienzos de los sesenta. El transistor, como reemplazo de los tubos, presentaba varias características que resultaron cruciales para el desenvolvimiento de la radio y de la difusión musical: eran pequeños, portátiles (funcionaban con baterías pequeñas) y de bajo costo (Nieves Oviedo 2008). Esto modificó sustancialmente los hábitos de uso de la radio puesto que permitió que cada persona tuviera su propio radio y lo llevara consigo, posibilitando una escucha individual y permanente de la

---

<sup>244</sup> Según Gronow, en un interesante artículo donde presenta un recuento de la historia de la industria discográfica a nivel mundial, desde comienzos de siglo en Estados Unidos y Europa era común que una misma empresa produjera discos y equipos de reproducción (radios y tocadiscos), tanto así que para algunos críticos la producción discográfica era una forma de promover la venta de estos muebles (y no al revés) (Gronow 1983). De hecho, las primeras firmas que iniciaron el negocio a nivel mundial, como Berliner, Víctor y Columbia, funcionaban con toda la cadena de integración vertical. Para 1970, solo RCA y Philips mantenían ese sistema.

programación radial. A partir de este momento, en una misma casa se podían encontrar varios radios (podían llevarse a la cocina, a las habitaciones o las bibliotecas, lo cual descentraba la escucha radial de la sala de estar), y estos también podían ser llevados al trabajo, a los estadios de fútbol, a las reuniones de amigos, o podían también acompañar a los campesinos en sus labores diarias (y no tardaron en ser incorporados también a los carros). La llamada “revolución del transistor” (Pérez y Castellano 1998, 155) permitió que la radio, y por esa vía la música, llegara a todos los rincones del país, independientemente de la accesibilidad de la energía eléctrica (limitante que sí tenían los radios de tubos). Esto hizo que, en poco tiempo, aumentara considerablemente la audiencia radial y, asociado a ello, se incrementaran los públicos consumidores de música (Pareja 1984).<sup>245</sup>

Si bien la entrada del radio transistor al país no tiene una fecha exacta, se estima que los primeros ejemplares ingresaron hacia 1959 a unos costos elevados, pero ya hacia 1962-63 se habían abaratado de tal manera que resultaban de fácil acceso para la mayoría de la población (Pareja 1984).<sup>246</sup> Lo más relevante para el caso de la música tropical es precisamente la incorporación del campesino como oyente de radio y potencial consumidor, tanto de productos para sus labores diarias, como de música. El campesino se convirtió entonces en un nuevo consumidor potencial, lo cual fue advertido rápidamente por la radio que comenzó a emitir programas dedicados especialmente al campesinado (programas sobre la agricultura y la cría de animales especialmente). Podemos percibir este giro en la incorporación del campesino como ciudadano consumidor a través de unos anuncios publicitarios publicados en *El Colombiano*. En 1962, encontramos una publicidad de Philips en la cual ofrecen el radio transistor específicamente a los campesinos, bajo un lema de modernización:

[Imagen 45: El Colombiano, 1962 -11-16, p. 11](#)

---

<sup>245</sup> Según Peterson y Berger, en Estados Unidos la aparición del radio transistor hizo que en tan solo cinco años, entre 1955 y 1960, el número de radios aumentara un 30%, lo cual muestra el enorme impacto que causó el adelanto tecnológico (Peterson y Berger 1975, 165).

<sup>246</sup> Reinaldo Pareja ofrece algunos datos importantes acerca del ingreso de los radio transistores y de su impacto en la radio nacional. Entre la información que menciona vale la pena destacar que en 1959 había en Colombia aproximadamente dos millones de radios, mientras que en 1964, con la llegada de la nueva tecnología, el número aumentó a más de cinco millones (Pareja 1984, 123-4).

**MODERNICESE...! TRANSISTORICESE...!**



**YO, CANJECITO PHILIPS, LE RECIBO POR \$ 100.00 ESE VIEJO RADIO DE BATERÍAS (o cualquier otro radio en el estado en que se encuentre) al comprar su NUEVO RADIO PHILIPS TRANSISTORIZADO**

Una oferta de esta magnitud solo puede hacerla PHILIPS! Así que, viva en el campo o en la ciudad, aproveche hoy mismo a CANJECITO PHILIPS! Y además, vea con qué grandes facilidades de pago puede usted adquirir su radio PHILIPS transistorizado!

Reservada la comodidad de las redes PHILIPS TRANSISTORIZADAS que funcionan mejor con pilas EVEREADY 9550 (baterías de sus equivalentes), las cuales usted identifica por su estigmatec y que dan mayor duración... mayor protección!

**APROVECHÉME HOY MISMO! ESTOY DONDE TODOS LOS DISTRIBUIDORES**

**PHILIPS**  
SIMBOLO UNIVERSAL DE CONFIANZA




**MODELO 81 CS - 267**  
3 bandas para recepción mundial, 7 transistores, 6000 Hz de sintonización, diapasón y control automático. Fácil de transportar y todas partes.  
Cuenta inicial \$ 100 y 8 mensualidades de \$ 66  
De envío \$ 559.00

**HAGA ESTA CUENTA Y VERA**  
que su nuevo radio PHILIPS TRANSISTORIZADO le vale por seis \$100.

Las baterías gratuitas para recibir bien a punto el \$ 25.00 más envío de diez años usted queda en efectivo de \$ 100.00.  
Por el hecho de tener el CANJECITO usted se gana...  
Total \$ 532  
Y su nuevo radio PHILIPS Transistorizado vale... \$ 559  
Diferencia \$ 27

Como vemos, aparece un campesino feliz con ruana y sombrero caminando por el campo, y a él se le dirige la publicidad para que consiga su radio transistor. Tan solo siete años después, encontramos otro anuncio en el cual al campesino ya no le ofrecen el radio sino que asumen que ya lo tiene y que carga con él de la misma forma que lo hace con su pala y su azadón. Ahora, le ofrecen distintos artículos e insumos para su actividad agrícola y ganadera, y para el trabajo en el campo general.

Imagen 46: El Colombiano, 1969-11- 09, p. 12

**Si señor...la caja agraria lo ofrece  
herramientas agrícolas muy buenas  
y baratas!**

**...ENTONCES, PARA QUE  
DAR MAS VUELTAS!**

En el almacén de PRO-  
VISION AGRICOLA de su Caja  
Agraria usted encuentra todas  
las herramientas necesarias  
para la agricultura, gana-  
dería e Industrias Avia-  
das y además, enseñanza y  
orientación en el uso y  
manejo de los  
artículos que  
compre.

Cuando necesite algo para vivir y  
trabajar en el campo, vaya derecho  
y seguro a PROVISION AGRICOLA.  
Allí encuentra de todo: AHETES, REFRI-  
GERADORES, CIZALLAS, HACHAS,  
LAMPARAS DE CARBURRO,  
FERTILIZANTES, RIJA-  
RAS, MOLINILLOS  
DOMESTICOS,  
PLANTAS  
GENERADO-  
RAS, OVE-  
ROLES,  
y en fin,  
más de  
1.600 productos diversos,  
de excelente calidad  
y a los precios más bajos.

**ESUNION agraria  
caja de crédito agrario**

**HOMENS, TIERRA Y PROVISION AGRICOLA, FACTORES DE LA PRODUCTIVIDAD.**  
480 sucursales en todo el país.

**CAJA DE CREDITO AGRARIO  
INDUSTRIAL Y MINERO**  
Agrupación Agraria del Estado de Sonora

La inclusión de los campesinos como público de la radio puede estar relacionado con la reruralización de los repertorios de música tropical que se percibe a comienzos de los sesenta y que comenté en capítulos anteriores. Mientras Lucho Bermúdez hacía música pensando en un público ciudadano, La Sonora Cordobesa y Los Corraleros de Majagual tienen una sonoridad más rural que pudo ser acorde con los nuevos públicos campesinos que captó la radio a partir del transistor. Además de la enorme cantidad de campesinos migrantes a las grandes ciudades a mediados del siglo XX, la radio ahora también contaba con un gran número de población rural atenta a sus programas, y por lo tanto las casas disqueras también contaban con un público deseoso de contenidos cercanos a sus tradiciones –cosa que ocurrió de forma similar en toda Latinoamérica (González 2010)-.

## La configuración del mundo de la música tropical en los sesenta

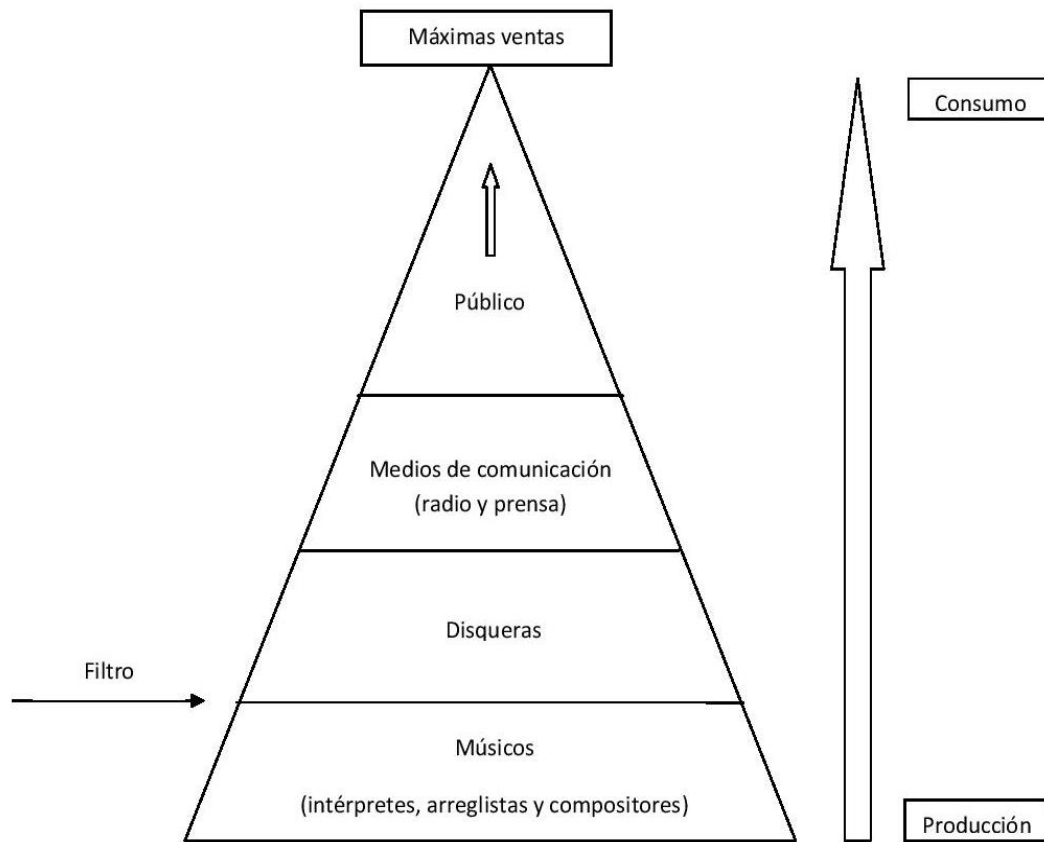
Lo que he tratado de mostrar a lo largo de este capítulo son algunos actores concretos de ese mundo de la música tropical, algunas de las formas en que operaban dentro de ese mundo e interactuaban unos con otros, y cómo se daba la circulación y aceptación de la música tropical del sonido sabanero y el sonido paisa entre ellos. Para comenzar, presenté algunas convenciones y características específicas del funcionamiento de las casas disqueras ya que son ellas el espacio específico en el que se producían (en sentido estricto) los repertorios a ser divulgados. Luego, para contemplar otros nodos que intervinieron en ese mundo de la música tropical, abordé algunos aspectos relevantes acerca del papel de la radio, los comentaristas de discos, las discotiendas y de los avances tecnológicos como condicionantes de las posibilidades de producción y consumo y como dinamizadores del mundo musical.

En cuanto a la música tropical, no existía un interés ni un afán particular por promover una identidad nacional o buscar algún tipo de “rescate” patrimonial (Wade 2002, Parra 2014), por lo cual se grabaron repertorios muy diversos (unos más serios que otros, unos más carnales que otros) con formatos diferentes (orquestas tipo big-band, conjuntos de acordeón, conjuntos tipo Corraleros, conjuntos juveniles influenciados por los grupos de rock, entre otros).

Sin embargo, en este mundo de la música tropical las disqueras ocupaban un papel central (y por esto les dediqué más espacio que a los otros actores). Como han mostrado Pareja (1984) y Hernández (2015), mientras en la radio en Colombia rápidamente los políticos y personas de gran poder pusieron en ella sus capitales y trataron de controlarla, comprar espacios y emisoras, y tener alta incidencia en ella (como nos lo recuerdan los comienzos y consolidación de las cadenas RCN y Caracol), las casas disqueras fueron creadas por individuos de clase media o media-alta con iniciativa para los negocios y no por grandes conglomerados económicos. En términos generales, los dueños de las disqueras no eran a su vez propietarios de discotiendas, emisoras o periódicos, ni invirtieron en canales de televisión. En parte por esto, y por las complejidades del mundo de la música, no hay una clara relación entre las decisiones de las disqueras y los macrointereses políticos y económicos del país (O. Hernández 2015). En este sentido, no se puede hablar de una política cultural de Estado para promover ciertos contenidos, puesto que las decisiones “no se tomaban en consejos de ministros o a través de documentos de política, sino en las compañías disqueras, en las emisoras radiales, en las salas de los hogares y en los salones de baile de hoteles y clubes” (O. Hernández 2015, 142).

En los estudios sobre la industria musical norteamericana que han realizado autores como Hirsch (c. 1969) y Christianen (1995) han mostrado que, para que una canción tenga éxito en ventas, es necesario que se dé una convergencia entre los diferentes eslabones de la cadena, de tal manera que los productores, managers, disqueras, promotores y programadores radiales coincidan en promover las mismas canciones. En el contexto que estudian, si alguno de los actores decidía no promover una canción en particular, esta no llegaría a ser parte del Top 40 (listado que reúne las canciones que se consideran más aceptadas por parte del público). El siguiente es un esquema que sintetiza las propuestas de Hirsh y Christianen en términos de qué pasos debe seguir una canción entre su creación y su aceptación por parte del público:

Imagen 47: Ruta de una canción del Top 40



Para un artista como Lucho Bermúdez en la década del cincuenta este modelo más o menos se cumplía, en cuanto las disqueras le grababan con facilidad, los medios de comunicación lo promovían, se presentaba con frecuencia en clubes sociales, y contaba con un importante éxito en ventas de sus discos. En general, estas grandes orquestas de baile contaban con una legitimidad importante en distintos sectores de la sociedad. Sin embargo, otra cosa sucedía con la música



tropical sabanera y paisa de los sesenta: los músicos no se presentaban en radio ni los entrevistaban en prensa, Carlos Serna y Hernán Restrepo no anunciaban sus presentaciones con frecuencia (los comentaristas de discos estaban más interesados en promover los tangos y la música andina, principalmente); en radio se presentaban conjuntos de música andina y de boleros, con énfasis en duetos y tríos; en los clubes sociales, hoteles y grilles de Medellín no se programaban los conjuntos sabaneros y, aunque los conjuntos juveniles paisas sí tuvieron allí un espacio importante, las agrupaciones que se presentaban con mayor frecuencia eran el Combo Di-Lido, la Orquesta de Alcides Lertzundy y La Italian Jazz (de las dos primeras no conozco que hayan realizado grabaciones, y de la última sus grabaciones no fueron abundantes ni fueron las más exitosas en términos de ventas). Esto muestra que no había una correspondencia entre los conjuntos que grababan y los que más se presentaban en vivo, bien fuera en escenarios o por la radio.

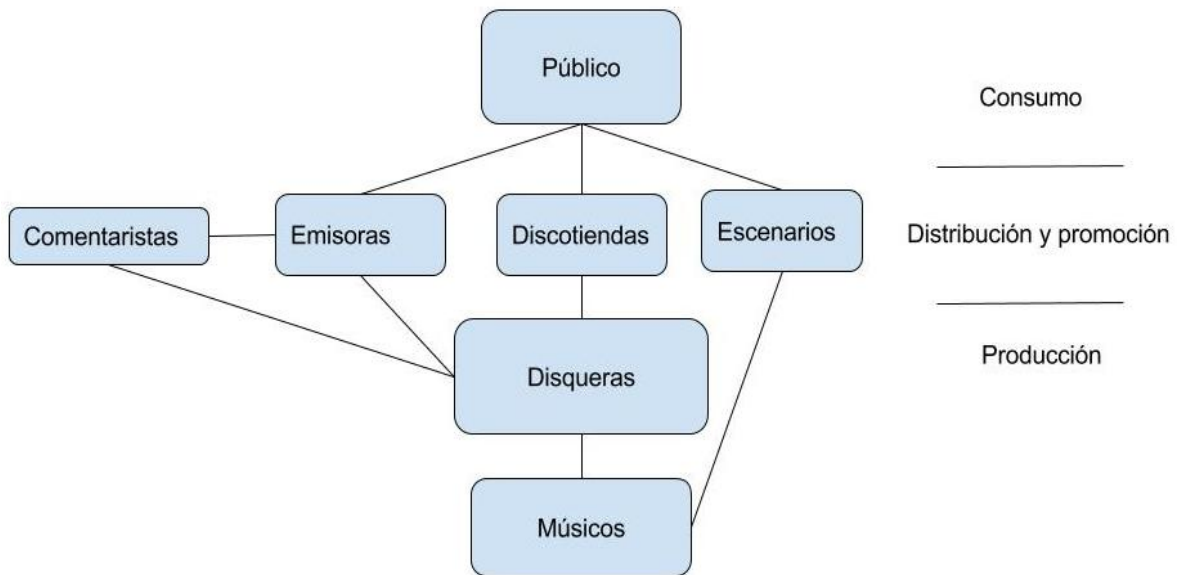
Esta situación se explica en gran medida por la informalidad con la que se manejaba la industria musical: las disqueras no hacían lanzamientos de discos, invertían muy poco en publicidad, no coordinaban giras, entrevistas promocionales, ni conferencias de prensa de sus artistas, no eran propietarios de emisoras ni discotiendas. Siguiendo la propuesta de Peterson y Berger en un texto ampliamente citado, las disqueras

no mantienen su dominio sobre el mercado por medio de ofertar continuamente el producto que los consumidores más desean comprar. Más bien, la concentración oligopólica de la industria discográfica se mantiene por el control del flujo total de la producción desde la materia prima hasta las ventas. Esta estrategia es lo que los economistas llaman “integración vertical”. (Peterson y Berger 1975, 161-162)

Todo esto muestra que las disqueras en Colombia no constituyeron un verdadero oligopolio: si bien eran relativamente pocas disqueras -y en esa medida podían aliarse para buscar beneficios conjuntos-, nunca lograron una integración vertical del negocio, es decir, un control de los diferentes eslabones de la cadena de producción, mercadeo y distribución, y además el nivel de informalidad en el que se movía la industria aún no había adoptado esos mecanismos empresariales de promoción de artistas, lanzamientos de discos y realización de giras que sí eran ya constitutivos de la industria de la música en otros lugares. Por esto, vemos una importante discrepancia entre los distintos niveles de difusión de los productos musicales: no había una necesaria correspondencia entre los músicos que actuaban en radio, los que grababan discos, los que se presentaban en hoteles, grilles y clubes, los que promovían los comentaristas de discos, y

los que presentaban mayores niveles de ventas. Específicamente para el caso de la música tropical de los sesenta, en lugar de presentarse un flujo más o menos directo entre todos los eslabones de producción y distribución, encontramos un mundo musical menos articulado y controlado. El siguiente cuadro muestra a grandes rasgos cómo se articulaban los diferentes actores en este mundo musical particular:

Imagen 48: El mundo de la música tropical:



En este cuadro, las líneas representan las conexiones entre los actores del mundo de la música tropical. Como se aprecia aquí, las disqueras son las que más conexiones tenían (4), seguidas por las emisoras (3), mientras los demás actores solo contaban con dos conexiones. Los comentaristas no eran indispensables en cuanto es el único actor que no tiene conexión con los músicos ni con el público. Las disqueras se preocupaban por las ventas de sus discos mas no por la presentación en vivo de los músicos, quienes se conectaban directamente con los escenarios. Esto nos muestra unas relaciones de poder en las que las disqueras tenían un papel central, seguidas de la radio, pero donde no se constituía una única ruta de acceso al público ni un control oligopólico por parte de las disqueras, y en donde los públicos consumían no necesariamente las mismas músicas en las emisoras, las discotiemdas y las presentaciones en vivo en escenarios.

Pero no toda la música tropical sabanera y paisa de los sesenta contó con el mismo nivel de aceptación por parte de los públicos. Una mirada rápida a los compilados de 14 Cañonazos Bailables muestra que, para el sonido sabanero, al comienzo de la década las orquestas sabaneras

estaban en su apogeo, especialmente las de Pedro Laza, Clímaco Sarmiento y La Sonora Cordobesa. Con el surgimiento de Corraleros de Majagual en 1962, poco a poco las orquestas comenzaron a decaer en importancia mientras el liderazgo fue asumido por el sonido tipo Corraleros.<sup>247</sup> En cuanto al sonido paisa, los conjuntos que más auge tuvieron fueron aquellos que tenían una sonoridad y un estilo menos sofisticado y más cercano al espíritu carnavalesco, estos son Los Teen Agers, Los Golden Boys, Los Hispanos y Los Graduados (nótese la participación de “El loko” Quintero en tres de ellos). Otros conjuntos un poco más serios como La Italian Jazz, Los Falcons y el Conjunto Miramar, no contaron con la misma acogida.

En un sentido macro, lo que se percibe tanto para el sonido sabanero como para el sonido paisa es que la década del sesenta significó el auge de unos nuevos repertorios más divertidos y jocosos, formas de tocar menos serias y más carnavalescas. Si bien las orquestas sabaneras de finales de los cincuenta comenzaron a resquebrajar la sobriedad y sofisticación de las orquestas de salón al estilo de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias, pronto cedieron importancia a manifestaciones aún más desparpajadas y poco serias, aspecto que tenían en común el sonido tipo corraleros y los nuevos conjuntos juveniles paisas. En un sentido macro, estas orquestas sabaneras se pueden concebir como un punto de transición o puente entre los repertorios serios de los cuarenta y cincuenta y los carnavalescos de los sesenta. Es decir, en los sesenta no solo se mantuvo un movimiento de tropicalización musical del país como indica Wade (2002) sino que, en particular, se dio un proceso de carnavalización de los repertorios musicales bailables.

Como ya vimos que la aceptación que tuvieron estos nuevos repertorios no correspondió a una estrategia de control del mercado por parte de ninguno de los actores involucrados en el mundo de la música, el éxito que presentaron el sonido sabanero y el sonido paisa, en esas vertientes más mamagallistas, puede ser interpretado como lo que los economistas de la cultura llaman el cubrimiento de una demanda insatisfecha.<sup>248</sup> Para considerar que un producto cultural cubre una demanda insatisfecha se deben cumplir los siguientes criterios: que se trate de un producto

---

<sup>247</sup> La última canción de Clímaco Sarmiento y su orquesta salió en 1962, la última de La Sonora Cordobesa en 1963, y la última de Rufo Garrido en 1966. Pedro Laza y sus Pelayeros fue la única orquesta sabanera que se mantuvo apareciendo en estos compilados durante toda la década, algo que se puede asociar precisamente a que era una orquesta coordinada por el mismo Antonio Fuentes (como comenté en el capítulo 2). Por el contrario, cada vez Corraleros de Majagual contaba con mayor número de éxitos dentro de este compilado, incluyendo hasta 4 canciones en un mismo año (como fue el caso por ejemplo del compilado de 1964).

<sup>248</sup> El concepto de “demanda insatisfecha” en la industria musical ha sido desarrollado en una serie de artículos que toman como elemento de análisis la relación entre la homogeneidad y la diversidad en la oferta musical masiva, entre los que se destacan los de Peterson y Berger (1975), Christianen (1995) y Ross. (2006).

novedoso y que se genere un incremento notable en las ventas (no directamente relacionado con una estrategia fuerte de mercadeo). Ambos aspectos los cumplen el sonido sabanero y paisa de esta década. Además, para el caso de la música es usual que las nuevas formas musicales producidas masivamente provengan o tengan relación directa con músicas comunales o, en los términos teóricos que aquí hemos usado, con músicas populares-tradicionales ya sean rurales o urbanas (Ross 2006). Recordemos que ni el sonido sabanero ni el sonido paisa surgieron en los estudios de grabación a partir de la nada: el primero proviene de las Corralejas y de las fiestas de pueblo, y el segundo de las murgas que tocaban en fiestas familiares, paseos y, posteriormente, en clubes sociales. Ambos corresponden a demandas inicialmente insatisfechas por la industria, las cuales capitalizaron las disqueras con creces, especialmente Fuentes y Codiscos.

De esta manera, el mundo de la música tropical en Medellín en los años sesenta posibilitó la masificación de algunas músicas populares-tradicionales hasta entonces desconocidas por el grueso de la población, creó una mediación simbólica entre espacios rurales y urbanos y entre músicas populares-tradicionales y populares-masivas, y produjo una variedad inmensa de música tropical la cual se convirtió, con el paso del tiempo y hasta el día de hoy, en unos de los repertorios más escuchados y difundidos en el país.

Según Brunner, “es un rasgo típico de la modernidad que la cultura se vuelva una función especializada en la sociedad” (1992:21). Esto es lo que les sucedió a algunas músicas populares-tradicionales con el surgimiento de la industria musical: lo que antes era una práctica cotidiana (hacer música en los pueblos, en las fiestas, con poca separación entre productor y receptor, o entre músico y público) se convirtió en una actividad especializada. Se dio así un proceso de profesionalización del músico popular y con ello una redefinición y refuncionalización del quehacer, y surgieron unos nuevos tipos de músicos que se ubicaban tanto en las corralejas o en las fiestas, como en los estudios de grabación, en las casetas o en los clubes sociales.

La no existencia de un control vertical de todo el mundo de la música tropical por parte de unos pocos actores sino, por el contrario, una industria musical manejada con altos niveles de informalidad, incipientes procesos de estructuración y poca concentración de poder, permitió que unas matrices musicales populares-tradicionales, formuladas de una manera en el sonido sabanero y de otra en el sonido paisa, lograran importantes niveles de masificación. Estas músicas menos serias y más carnales que las de las décadas anteriores se lograron difundir y posicionar aun en contravía de lo que las principales personas de la radio y los comentaristas de discos estaban interesados en promover. De esta manera, Colombia comenzó a insertarse a la

modernidad de los medios masivos de comunicación del siglo XX de una forma particular, una en la cual formas de producción cultural popular-tradicional, sin pretensiones civilizatorias ni de “progreso” intelectual, encontraron unas condiciones materiales propicias para su difusión y aceptación masiva. Se trató de una modernización material (la de las tecnologías) que facilitó la reruralización de los repertorios tropicales, aun cuando estos fueran disfrazados en el sonido paisa bajo máscaras de modernidad según los marcadores más superficiales de la estética del *rock and roll*.

Con la llegada y consolidación del sonido sabanero y el sonido paisa el país comenzó a verse ya no solo como tropical sino como “mamador de gallo”, como una sociedad capaz de sacarle chiste a todo y burlarse de todo. Una matriz cultural popular-tradicional que desjerarquizaba y desacralizaba todo comenzó a producirse, difundirse y consumirse de forma masiva como no había sucedido antes. Pero, ¿por qué un país que se encontraba en medio de unos altos niveles de violencia, de alguna manera invisibilizada por el pacto del Frente Nacional, comenzó a privilegiar unos repertorios dicharacheros y poco serios? Para intentar comprender esto es necesario hacer un análisis de en qué consiste ese espíritu carnavalesco y cómo se manifestó en la música tropical de los sesenta, lo cual es el tema del siguiente capítulo.

## CAPÍTULO 5 LO TROPICAL CARNAVALESCO

En los capítulos 2 y 3 presentamos al sonido sabanero y al sonido paisa, respectivamente, desde un análisis diacrónico de su configuración histórica, con especial énfasis en las trayectorias de los músicos y en las características de los repertorios. En el capítulo 4 realizamos un análisis transversal al sonido sabanero y al sonido paisa desde un punto de vista sincrónico en el cual, a partir de la noción de “mundo de arte” de Howard Becker y del interaccionismo, buscamos comprender las relaciones entre los diferentes actores que hicieron posible la producción, difusión y consumo de estas músicas, en un campo mediado por las tecnologías e inserto dentro de las dinámicas de acumulación capitalista. Por último, en este capítulo nos queda por ver la matriz cultural más relevante que se encuentra presente en el sonido sabanero y el sonido paisa en cuanto formas de producción simbólica. Como mencioné en el primer capítulo, para hacer esto tomaré la noción del “espíritu carnavalesco” según la teorizó Mijail Bajtín en su análisis sobre la obra de Francois Rabelais (1989 [1965]), la cual la entenderé como una matriz cultural en el sentido utilizado por Martín Barbero (1998), es decir, como un patrón o molde generador de contenidos. La intención será mostrar cómo el “espíritu carnavalesco” fue la matriz molde para crear buena parte de la música tropical de los años sesenta en Colombia, y qué luces nos da esto para comprender la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo, así como la articulación de Colombia con las nuevas posibilidades que permitían los medios masivos de comunicación de mediados del siglo XX.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, en las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta las músicas populares-masivas que más circulaban en Colombia eran los tangos, boleros, rancheras, sones, guarachas, pasillos, bambucos y la música de las grandes orquestas de baile. Aunque se trataba de músicas producidas en masa dentro de la industria fonográfica, muchas de estas conservaban ciertas pretensiones de sofisticación, elegancia y refinamiento poético. En lo que respecta a la músicaailable del Caribe colombiano, las grandes orquestas eran protagónicas e irradiaban un aire de elegancia, y distinción de clase. Pero a finales de los años cincuenta y más tarde, en la década de los sesenta, irrumpieron con fuerza en el mercado musical colombiano unos nuevos repertorios más alegres, desparpajados y festivos, poco dados a la solemnidad y la seriedad. Estos repertorios estuvieron encabezados por la producción musical del sonido sabanero –especialmente los acordeoneros y los conjuntos tipo corraleros, y no tanto las orquestas- y

también por la de los conjuntos del sonido paisa. Mientras en las décadas anteriores músicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán eran muy cuidadosos con los arreglos musicales y con la puesta en escena, y consideraban importante crear letras con contenido poético (especialmente Lucho, lo cual es notorio por ejemplo en la letra de Carmen de Bolívar, una de sus obras cumbre), músicos como Alfredo Gutiérrez, Aníbal Velásquez y Calixto Ochoa, conjuntos como Corraleros de Majagual, Caporales del Magdalena, Los Teen Agers, Los Golden Boys y Los Hispanos eran menos cuidadosos en la interpretación musical y acudían con frecuencia a letras jocosas y poco serias.

Si bien el sonido sabanero y el sonido paisa de los años sesenta mantuvieron unos repertorios serios (recordemos por ejemplo “La cumbiamberita” o “La paloma guarumera” de Corraleros de Majagual, o “Fantasía nocturna” de Los Hispanos), una parte significativa de su producción se desmarcó de esta tendencia y se tornó divertida, alegre y poco solemne. Este rasgo lo han percibido varios investigadores quienes lo han definido de diversas maneras: como una actitud gozosa, de irreverencia e ironía (Minski, prólogo a (Pérez Villarreal 2012, 6), como una manifestación del “mamagallismo” (González Henríquez 1985, 41), como humor grueso (Wade 2002), como “changonga caribeña” (Nieves Oviedo 2008, 197),<sup>249</sup> como una expresión que mezcla humor e histrionismo (Parra 2014) o como una música alegre exclusivamente con fines de entretenimiento (O. Hernández 2015). Sin embargo, hasta ahora ninguno de los investigadores ha abordado el tema en profundidad.

Posiblemente, la ausencia de un tratamiento especial a este tema ha tenido que ver con dos motivos importantes: uno es que con frecuencia para muchas personas lo alegre, divertido y jocosos no merece especial indagación, precisamente porque se trata de un material no serio. Es decir, el sentido común puede hacer pensar que las expresiones no serias no merecen un tratamiento serio. Tal argumento es cuestionable desde una mirada crítica, ya que el carácter no serio de una manifestación cultural no implica que ésta no sea importante para una sociedad y, por lo tanto, no implica que no deba ser estudiada con seriedad. Y dos (y quizás esta sea la razón más importante en este caso), las aproximaciones teóricas de los autores han focalizado su mirada en ciertos aspectos en particular, lo que les ha dificultado la reacción frente a fenómenos importantes y llamativos que se salen de ellas (lo cual es inherente a cualquier esquema teórico que se asuma). Es decir, las teorías usadas no han ofrecido las herramientas apropiadas para

---

<sup>249</sup> En Colombia se utilizan las expresiones “mamar gallo” o hacer “changonga” para referirse a la burla alegre, acompañada de bulla y risa.

analizar este fenómeno. Un ejemplo de esto es el caso de Peter Wade, quien en su extenso trabajo sobre la música tropical en Colombia en el siglo XX (Wade 2002) tomó como principal eje de lectura la relación raza-modernidad. Como he mencionado en otras oportunidades, analizó la producción musicalailable del Caribe colombiano como un gran movimiento de modernización y de caribeñización del país, y por ello le dedica la mayor parte del libro a la primera mitad del siglo XX donde ve un “avance” casi teleológico de modernización que se consolida con la figura de Lucho Bermúdez, y luego da un salto cronológico para analizar otro momento de modernización sonora con la aparición de Carlos Vives y La Provincia en la década de los noventa. El repertorio sabanero y paisa de los sesentas y setentas, menos acorde con estas pretensiones modernizantes, apenas lo aborda tangencialmente y no parece proponer una lectura interpretativa. Es probable que Wade no abordara este repertorio en profundidad debido a que este no se acomodaba a sus expectativas teóricas.<sup>250</sup> Por su parte, Oscar Hernández, a partir de un sofisticado marco teórico en el cual trata de comprender la relación entre el sonido musical y el poder en una sociedad, ve en estos repertorios un llamado al baile y al entretenimiento, cuyos fines son exclusivamente lúdicos (O. Hernández 2015).

La propuesta que busco desarrollar en este capítulo es que estos repertorios alegres, jocosos y poco serios, ameritan un tratamiento especial y un abordaje teórico diferente. Son repertorios que se desmarcan de una intención lineal de progreso, que valoran más el presente que el futuro, que privilegian el “mamagallismo” por encima de la seriedad, que no entran necesariamente en las dualidades tradición/modernidad o blanco/negro. Mi propuesta es que no resulta acertado leer la música de Los Corraleros de Majagual o la de Los Hispanos bajo la misma óptica que la música de Edmundo Arias o Lucho Bermúdez, puesto que se trata de repertorios diferentes, bajo convenciones diferentes y racionalidades diferentes. En lo que sigue, haré una lectura de la vertiente jocosa, “mamagallística” y “changonguera” del sonido sabanero y del sonido paisa a

---

<sup>250</sup> Jorge Nieves Oviedo planteó antes esta crítica a Wade en estos términos: “Nadie puede negar la complejidad racial del subcontinente ni la incidencia de tal situación en muchos fenómenos culturales, políticos y sociales. Pero querer encontrar los factores ligados a la racialización “siempre” en “todos” los asuntos me parece una obsesión poco justificable. Es indudable que en el origen de muchos géneros musicales latinoamericanos intervinieron los componentes raciales, pero no eran más determinantes que la situación socioeconómica de los sujetos partícipes o su posición como población rural o urbana o en transición. De modo que, al hablar de “música negra”, “música desafricanizada”, etcétera, se suele destacar los elementos propiamente raciales, con el riesgo de minimizar o dejar por fuera toda la otra carga de aspectos sociales, económicos, tecnológicos, políticos o simbólicos que puedan intervenir.” (Nieves Oviedo 2008, 247-48). Sin embargo, Nieves Oviedo tampoco presenta una propuesta teórica para interpretar estos repertorios jocosos.



partir de la conceptualización de “lo popular carnavalesco”, según lo teorizó el filósofo ruso Mijaíl Bajtín (1989 [1965]).

Para ello, primero presentaré en qué consiste y cuáles son los rasgos y características distintivos de la propuesta bajtiniana de “lo carnavalesco”. Luego mostraré cómo aparece lo carnavalesco, primero en el sonido sabanero y luego en el sonido paisa de los años sesenta. Seguiré con unos análisis transversales a lo carnavalesco en ambas vertientes (la sabanera y la paisa) y finalizaré el capítulo con unas conclusiones acerca de cómo interpretar lo tropical carnavalesco en términos de relaciones de poder.

## Lo carnavalesco en Bajtín

### *Qué es lo carnavalesco*

En 1965, el filósofo ruso Mijaíl Bajtín publicó una de sus grandes obras: *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais* (resultado de su tesis de doctorado, defendida en 1941). A partir de una lectura novedosa del texto literario *Gargantúa y Pantagruel*, obra cumbre Rabelais (1494-1553), Bajtín plantea una interesante teorización del carnaval y sus categorías asociadas: la carnavalización y lo carnavalesco. El carnaval corresponde a una celebración específica, con tiempo y lugar predeterminados y con una organización y planificación controlada, en la cual se permiten unas alteraciones simbólicas del orden establecido, unas licencias para la alteración de las jerarquías y los poderes en una sociedad. La carnavalización corresponde a eventos que están por fuera de los momentos de carnaval pero que son organizados bajo lógicas similares. Y lo carnavalesco corresponde a manifestaciones culturales presentes en la cotidianidad que sugieren una lógica o racionalidad semejante a la estética de carnaval, es decir, una especie de propagación o filtración de la lógica del carnaval a la vida diaria. Es precisamente en lo carnavalesco en donde recae el principal interés de Bajtín en cuanto no busca analizar los carnavales como eventos específicos, sino las lógicas del carnaval presentes de forma permanente en la sociedad. Mientras los carnavales y la cotidianidad (la ‘vida real’) usualmente han sido vistos como polos opuestos (el carnaval como un salir de la ‘realidad’, como una forma de escape), lo carnavalesco permite ver la interacción entre ambos y pensar en una yuxtaposición cotidiana entre la “fantasía” del carnaval y la vida diaria (aun cuando las personas

no lo reconozcan explícitamente o no llamen a sus prácticas como carnavalescas).<sup>251</sup> Podemos entender, entonces, lo carnavalesco como una ‘matriz cultural’ en el sentido propuesto por Martín Barbero, es decir, un patrón o molde generativo sobre el cual se creó buena parte de la música tropical de los años sesenta. La matriz carnavalesca es un claro vínculo entre los repertorios sabanero y paisa estudiados.

La teoría de Bajtín ha servido como una importante forma de validación de la producción simbólica oral y performática, y ha puesto la atención en cómo las prácticas informales pueden formar las identidades culturales tanto o incluso más que las manifestaciones letradas o, en general, las prácticas institucionalizadas (Chrichlow y Armstrong 2010). Por esto, considero pertinente pensar lo carnavalesco en la producción musical sabanera y paisa de los años sesenta, puesto que allí podemos encontrar en una producción oral, por fuera de los marcos institucionalizados de los carnavales, manifestaciones claras de la estética de carnaval que plantea Bajtín. Es decir, no es de mi interés el carnaval como evento sino lo carnavalesco como actitud y como lógica, como una matriz cultural generativa de una buena parte de la producción de música tropical en estos años.<sup>252</sup>

### *Características de lo carnavalesco*

En su extenso análisis de la cultura de carnaval y el estilo carnavalesco, Bajtín presenta unas características que lo definen, las cuales trataremos de sintetizar. La actitud carnavalesca banaliza todo: lo serio lo vuelve alegre, lo profundo lo vuelve superficial, lo sagrado lo vuelve profano, lo grave lo vuelve inocuo. En el espíritu carnavalesco todo muere y renace permanentemente, todo se renueva, por lo cual no hay espacio para la trascendencia. Toda jerarquía es abolida, las clases

---

<sup>251</sup> Para una revisión de los conceptos de carnaval, carnavalización y carnavalesco en Bajtín, ver Armstrong (2010), Chrichlow y Armstrong (2010) y Tamayo (2013).

<sup>252</sup> La teoría de Bajtín ha dado pie a numerosos estudios sobre carnavales. Para el contexto latinoamericano, la mayoría de estudios se han concentrado en los carnavales brasileños de Río de Janeiro y de Bahía (Armstrong 2010). También se ha utilizado esta teoría en análisis literarios, dentro de los cuales podemos destacar, por su cercanía con nuestro tema de estudio, los análisis que se han realizado sobre la obra de García-Márquez en relación con los textos de Rabelais (Huerta 1982, Florencia, Quintana y Sigüenza 2002, O. Araújo 2010). En el ámbito musical, no he encontrado estudios de músicas populares-masivas latinoamericanas tomando como base la teoría de Bajtín, lo cual considero que sería un punto importante de exploración el cual propongo en este capítulo. En contextos anglosajones también ha sido poco abordada esta relación, pero podemos destacar el artículo de Hersch sobre el trompetista Louis Armstrong (Hersch 2002), el de Railton sobre un videoclip de Madonna (Railton 2001), y el de Bettez sobre el heavy metal (2004).

sociales y las edades son iguales. Se libera “la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo” (Bajtín 1989 [1965], 224-25). Se trastoca el orden establecido, se pone “el mundo al revés”, los dominantes aparecen como dominados, el mendigo se vuelve rey, la muerte cobra vida, la sexualidad se libera. Dentro de estas características aparece lo que Bajtín denomina el “estilo grotesco”, el cual se reconoce por la constante exageración, hiperbolismo, profusión y exceso. En lo carnavalesco, los rituales sagrados, asociados a lo elevado y espiritual, se desacralizan y se hacen descender “a lo ‘inferior’ material y corporal” (Bajtín 1989 [1965], 250), y así aparecen figuras de gigantes y enanos, jorobados, cabezones, personajes muy gordos o muy flacos, y en general personas con defectos físicos prominentes.

La lógica del carnaval se alimenta de lo que el antropólogo Victor Turner ha llamado “liminalidad”, que consiste en la conjunción catártica de categorías opuestas: lo sagrado y lo profano, lo ritualizado y lo espontáneo, lo material y lo espiritual, la muerte y la vida, los dominantes y los dominados (Armstrong 2010, 450). La actitud carnavalesca no puede reducirse a un fin utilitario sino que, más bien, brinda los medios para entrar al universo de lo utópico en algunos momentos de la cotidianidad.<sup>253</sup>

Si bien estas serían en términos generales las características más relevantes que Bajtín le asigna al espíritu carnavalesco, en sus análisis detalla algunos aspectos en particular. Uno de ellos es el tema de la risa, de la cual dice que su historia llega a su apogeo en el siglo XVI con el libro de Rabelais. Según Bajtín:

La cultura popular del pasado se ha esforzado siempre, en todas las fases de su larga evolución, en vencer por la risa, en desmitificar, en traducir en el lenguaje de lo «bajo» material y corporal, (en su acepción ambivalente), los pensamientos, imágenes y símbolos cruciales de las culturas oficiales. (Bajtín 1989 [1965], 326)

Y agrega:

---

<sup>253</sup> Es importante este argumento de Bajtín porque es contrario a los análisis posteriores de Bourdieu, quien planteó el carácter utilitario de toda producción popular (Bourdieu 2012). Como mostré en el marco teórico, considero que la ausencia de agencia y creatividad que Bourdieu le asigna a la cultura popular se debe a que sus análisis se centraron más en criticar los preceptos epistémicos de la alta cultura que en comprender las formas de funcionamiento de las culturas populares.

[L]a risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (Bajtín 1989 [1965], 57)

Según Bajtín, la risa carnavalesca es manifestación de sabiduría,<sup>254</sup> es una risa general en cuanto todos ríen, y universal en cuanto son objeto de risa todas las cosas y las personas, incluidas las que participan de la situación festiva (es decir, el burlador puede burlarse de sí mismo y nadie queda exento de la posibilidad de burla). En ella, “el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo” (Bajtín 1989 [1965], 13). Se trata de una risa ambivalente, una risa “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín 1989 [1965], 14).

Otro aspecto relevante de lo carnavalesco es el tratamiento que le da a la locura, la cual está cargada de connotaciones positivas. Esta locura provee una mirada diferente del mundo no dominada por el punto de vista “normal”, es decir, por las ideas y juicios comunes: “es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la «verdad» oficial” (Bajtín 1989 [1965], 36).

El demonio es otro de los temas importantes en el espíritu carnavalesco. Allí, el diablo es visto como un portavoz cómico de las posturas no oficiales, de manera semejante al borracho o al loco. Puede funcionar como un ser alegre que acompaña en los momentos de licencia y desenfado y a través del cual se transgreden las jerarquías y se rebaja lo sagrado.<sup>255</sup>

Por último, vale la pena mencionar la figura del médico ambulante. Como muestra Bajtín, este personaje es común en la literatura mundial. Es un típico charlatán que se para en lugares públicos a ofrecer y exaltar sus productos a través de pregones extensos, rápidos e ingeniosos. Sus bebidas o ungüentos curan todos los males (usualmente incluyen en sus bondades el mejoramiento de la

---

<sup>254</sup> Al respecto dice Bajtín: “Rabelais y sus contemporáneos no desconocían el dicho de Plinio, quien afirmaba que sólo un hombre en el mundo, Zoroastro, había nacido con una sonrisa en los labios, lo que auguraba su sabiduría divina” (Bajtín 1989 [1965], 59).

<sup>255</sup> La figura del diablo amigo es común en muchos carnavales. En Colombia, es el personaje principal del carnaval de Riosucio (Caldas).

potencia sexual) y son de bajo costo (Bajtín 1989 [1965]). Constituye este una burla a la medicina, y a la vez es una exaltación de la oralidad y de la exageración.<sup>256</sup>

Una vez vistos de forma rápida los aspectos generales de la actitud carnavalesca –“el mundo al revés”, la desjerarquización, la desacralización, la unión de los opuestos, el tratamiento de la risa, el diablo y la locura-, retornaremos a nuestro objeto de estudio para ver cómo se pueden encontrar elementos de lo carnavalesco en el sonido sabanero y el sonido paisa de los años sesenta. En los aspectos estrictamente musicales es poco lo que se percibe del espíritu carnavalesco más allá de la notoria despreocupación por los detalles y la pulcritud en la interpretación (el sonido “mierda’ e vaca” que mencionaba Toño Fuentes), por lo cual el análisis se centrará principalmente en las letras de las canciones, aunque también abordará algunos elementos performáticos específicos.

## Lo carnavalesco en el sonido sabanero

En las canciones del sonido sabanero de los años sesenta, especialmente en los acordeoneros y en los conjuntos tipo corraleros, es común encontrar letras picarescas y con tintes humorísticos. En particular, músicos como Aníbal Velásquez, Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa y Noel Petro, y conjuntos como Los Corraleros de Majagual y Los Caporales del Magdalena presentaban con frecuencia este tipo de letras.<sup>257</sup> Pero no todos los géneros musicales que interpretan se prestan para este tipo de tratamiento. Las letras carnavalescas aparecen con más frecuencia en géneros rápidos como los paseaítos y los mapalés, y menos en géneros de tempo moderado. Especialmente cuando tocan cumbias, las letras suelen ser serias, sin presencia de “changonga” (Nieves Oviedo 2008).

---

<sup>256</sup> En Colombia, este tipo de personajes han sido comunes en las plazas de los pueblos. En Antioquia, particularmente, se le conoce como “el culebrero”. Otra práctica carnavalesca que según Bajtín estaba presente en la Edad Media y el Renacimiento, y que podemos encontrar hoy en día en Colombia (y seguramente en muchos otros países) es la del muñeco de año viejo, un muñeco (usualmente relleno de pólvora) que se quema el 31 de diciembre como símbolo del año que termina. También menciona, dentro de los personajes carnavalescos, la pareja cómica basada en contrastes: gordo y flaco, viejo y joven, grande y pequeño. Para la literatura hispana el caso más emblemático es el de Don Quijote y Sancho Panza. Para el caso latinoamericano, podemos mencionar la pareja de El Botija y El Chómpiras, creados por el comediante Roberto Gómez Bolaños (Chespirito).

<sup>257</sup> Este es otro aspecto en el cual el sonido sabanero se distancia del estilo vallenato, ya que en este último el tratamiento de las letras es más serio y da poco espacio al humor y la jocosidad.

Veamos primero algunos ejemplos de letras jocosas en el sonido sabanero, agrupadas según representan alguna de las características presentes en el espíritu carnavalesco, y luego veremos algunos músicos sabaneros destacados por sus actitudes carnavalescas.

### *La risa universal*

Como mencioné antes, una de las características de lo carnavalesco es la concepción universal de la risa, es decir, una risa que abarca todo y en la cual quien hace la burla y quien la recibe pueden ser la misma persona. Esta característica se encuentra presente en la canción “El bigote” (Los Corraleros de Majagual), cuya letra dice: *Oigan ustedes, quiero que sepan, tengo un problema pero grandote/vivo muy triste y preocupao porque de todo me ensucio el bigote/Si tomo chicha me mojo el bigote/Si como chuleta me mojo el bigote/Si chupo mango me mojo el bigote/Coma lo que coma me mojo el bigote.*

Algo semejante se encuentra en “La tos” (Los Corraleros de Majagual) en la cual el cantante tose en repetidas ocasiones y construye la melodía precisamente diciendo que no puede cantar porque tiene tos: *Tóquenme sabroso muchachos que tengo una tos (cof)/ay mamita mía caramba yo tengo un dolor (cof)/Me cayó la tos (cof)/Me cayó la tos (cof).*<sup>258</sup>

Otro ejemplo claro de la burla a sí mismo es la canción de Calixto Ochoa “Corraleros en NY”. En esta, se burla de las dificultades con el idioma que tuvieron varios miembros de la agrupación en su primer viaje a Nueva York. Dice la letra que, al llegar a los restaurantes a pedir comida: *Para pedir una carne había que dibujar la vaca/para pedir un café había que dibujar la taza.* Luego, la voz principal deja de cantar y comienza un relato hablado: *Lo mejor fue el caso de mi compadre Núñez<sup>259</sup> que quería una carne y un vaso de agua. Llegó y dibujó el vaso y la vaca, y le sirvieron fue leche (risas).*<sup>260</sup>

### *Lo serio se banaliza*

---

<sup>258</sup> Otra versión de esta canción la interpreta el acordeonero Aniceto Molina.

<sup>259</sup> Se refiere a Abraham Núñez, saxofonista de la agrupación.

<sup>260</sup> Varias letras de canciones de Calixto Ochoa se pueden encontrar en Oñate (2012).

Como comenté antes, otra de las características de lo carnavalesco está en que lo serio lo vuelve alegre, lo profundo lo vuelve superficial, lo sagrado lo vuelve profano y lo grave lo vuelve inocuo. En la canción “El marihuano” (Los Corraleros de Majagual) se burlan de la persona que consume sustancias alucinógenas. Una parte de la letra dice: *Ay, señor marihuana, yo no fumo más policía. (...) si llevo carga es pasajeros. (Y comenta alguien que ve la escena) ¡Y lo ven con un sombrero de timón!*

La muerte es otro tema importante con el que se puede jugar y el cual se des-solemniza. La canción “El turco rolo” (Calixto Ochoa) caricaturiza a un comerciante de origen sirio-libanés en el Caribe colombiano, un personaje que es reconocido en la región por su capacidad de vender lo que se proponga (y al que popularmente se le dice “turco”). Tras la muerte de su esposa, el “turco” se dedica a poner avisos en el pueblo para invitar al velorio y promocionar al tiempo sus productos.

En la canción “El muerto borracho” (Calixto Ochoa) un muerto cobra vida y se comporta de manera jocosa: *En la esquina de la calle Serra sale un muerto pero borracho/él les pide un beso a las hembras y a los hombres les pide un trago/Vea qué muerto tan misterioso que en el mundo nunca se ha visto/él en vez de pedir reposo lo que pide es ron y besito.*

### *El mundo al revés*

La concepción de “el mundo al revés” es bastante común al espíritu carnavalesco. Se expresa en la creación utópica de situaciones imposibles como la idea de un muerto vivo (expuesta en la canción anterior), una lluvia que “cae” de abajo para arriba, un sol frío, un agua seca, un rey pobre o imágenes semejantes. Quizás la canción sabanera que mejor encarna esta noción es la guaracha “El bocachico” (Los vallenatos del Magdalena, con Aníbal Velásquez) en la cual, luego de un coro cantado, relatan lo siguiente: *Voy a contarles la historia del bocachico. Resulta que Robertico Román, Aníbal Velásquez y yo (integrantes del grupo) nos fuimos de pesca a Bocas de Ceniza. Estando allí, Romancito tiró el anzuelo, y como a los cinco minutos cargó un bonito ejemplar, un hermoso bocachico. Y el malvado tenía hasta los ojos azules. Bueno, nos lo trajimos a Barranquilla y andábamos con él por todo el paseo de Bolívar, como un perrito, con una cadenita. Y después resolvimos venirnos a Cartagena. Estando en Cartagena nos fuimos a pasear por las murallas de la*

*bóveda, y ahí contemplando el mar nos fuimos paso a paso, pero Aníbal se distrajo y soltó el pescao y pum, cayó en el mar y se ahogó.*

Sólo en un “mundo al revés” es posible concebir un pez que es paseado con cadena como si fuera un perro, y al caer al agua se ahoga.<sup>261</sup>

### *Exageraciones*

Dentro de lo carnavalesco una de las características más notorias es el uso de exageraciones, muchas de las cuales se vuelven jocosas por llegar al punto de lo inverosímil. Una exageración graciosa la encontramos, por ejemplo, en la canción “La gorra” (Lisandro Meza con Los Corraleros de Majagual) que presenta situaciones extremas realizadas por el cantante sin que su gorra se le llegue a caer. Un verso dice: *Tengo una gorra de lona, juego fútbol con ella, me emborracho y tiro puños y la gorra no se me cae/Me engancho en alas de avión, la brisa me arranca el pelo y la gorra no se me cae.*

Dentro de los tipos de exageración carnavalesca también están las del estilo grotesco, en las cuales el cuerpo presenta deformaciones notables. Un ejemplo de esto lo encontramos en la canción “La ñata” (Calixto Ochoa) que trata sobre la poca nariz que tiene una mujer. Parte de la letra dice: *A mí me dijo la gente que Saturnina dizque es ñata/que toma agua en una tabla y no se moja la nariz (...)/Un día la vi llorando y sin mentira ninguna/les voy a decir muchachos que yo me puse trabajoso/ porque me le fui acercando y luego le fui chequeando/que las lágrimas de un ojo se le pasaban para el otro.*

Otro ejemplo de la exageración grotesca es la canción “La ombligona” (Calixto Ochoa) que dice: *La negra cabeza’e tronco me dijo cabeza’e millo/y ella que tiene el ombligo como el morrillo de un toro/Me dijo cabeza’e millo porque no seguí bailando/y es que me estaba matando con su maldito ombligo/Paseaíto yo no bailo más/paseaíto con la negra Aidé/Paseaíto si el día que bailé con su ombligo me quiso matar.*

---

<sup>261</sup> Es interesante notar que esta guaracha tiene un estilo musical similar a canciones cubanas de la época como “El bobo de la yuca” o “María Cristina”, las cuales también presentan letras carnavalescas.



### *Doble sentido sexual*

La construcción de frases o narraciones con doble sentido hace parte también del espíritu carnavalesco, puesto que permite alegrar lo serio, transgredir normas y confrontar jerarquías. Uno de los usos más comunes es el doble sentido sexual, donde en la apariencia de una conversación simple o trivial se esconde una alusión al sexo o al erotismo. Según Egberto Bermúdez se trata de una herencia hispánica presente a lo largo y ancho de Latinoamérica (Bermúdez 2007). Si bien este tipo de letras no fue muy usual en el repertorio sabanero, podemos mencionar unos ejemplos. En la canción “Arepa de mi tierra” (Alfredo Gutiérrez con Los Corraleros de Majagual) se produce una asociación entre la arepa (comida de maíz típica en muchas regiones de Colombia) y el órgano sexual femenino. Un fragmento dice: *Negrita dame la arepa/que yo te vengo a comprar/me gusta bien calientica/pa’ poderla saborear.*

Una idea similar se encuentra en la canción “La mafafa” (Eliseo Herrera con La Sonora Cordobesa): *Josefa estaba sembrando su matica de mafafa/y yo la estaba observando por debajo de las gafas/Josefa qué linda tiene su matica de mafafa/Josefita y mafafita la miré con la gafita/Josefa y la mafafa la miraba con la gafa.*<sup>262</sup>

También, el acordeonero y compositor sabanero José María Peñaranda (1907-2006) compuso canciones con doble sentido sexual, pero en su mayoría pasó del doble sentido a la explicitación de lo sexual y escatológico, a tal punto que con frecuencia sus discos se vendían con la advertencia “para mayores de edad”. Sus composiciones están más relacionadas con lo que Bajtín describe como “lo inferior material y corporal”, y se puede considerar más como algo excepcional que como algo usual dentro de la producción musical sabanera.<sup>263</sup>

### *Personajes sabaneros carnavalescos: Alfredo Gutiérrez y Noel Petro*

Dentro de los músicos sabaneros que surgieron en los años sesenta se destacan por su histrionismo y actitud carnavalesca Alfredo Gutiérrez y Noel Petro (intérprete del requinto eléctrico, cantante y compositor, nacido en Cereté en 1936). En escenario, ambos desarrollan

---

<sup>262</sup>En un documental sobre Eliseo Herrera hecho en la serie Maestros (Cepeda, Eliseo Herrera 1996), Eliseo explica el doble sentido de la canción.

<sup>263</sup>Sobre José María Peñaranda recomiendo el texto de Jaime Andrés Monsalve (2012).

personajes que brincan, saltan, hacen piruetas y morisquetas, lo cual ayuda a la percepción desenfadada y poco seria de buena parte de su música.

En sus presentaciones, Alfredo Gutiérrez suele brincar con su acordeón, hacer comentarios chistosos o jocosos, se mueve de un lado para otro y anima al público. Uno de sus actos más llamativos es cuando es alzado en hombros por sus compañeros de grupo y desde esa posición toca el acordeón, tomando una parte del instrumento con los pies y otra con las manos.<sup>264</sup> Otro de los recursos histriónicos consiste en agitar rápidamente la cabeza de derecha a izquierda, con lo cual pone a vibrar fuertemente los labios a la manera de un caballo relinchando. Estas actitudes cómicas y poco serias le generaron animadversiones entre defensores del vallenato tradicional puesto que, como mencioné en otro capítulo, el vallenato tiene una pretensión seria que la música sabanera no refleja. En parte por esto (y por su eclecticismo musical que no asume barreras fijas ni cánones impuestos), Alfredo ha sido llamado “el rebelde del acordeón” (Pérez Villarreal 2001, Hamburger, *En cofre de plata. Música corralera: de la plaza de Majagual a la modernidad* 2007).<sup>265</sup>

En las presentaciones de Alfredo, su cajero Mario Paternina también aportaba al show escénico. En los solos de caja era común que Mario dejara de tocarla con las manos y en su lugar utilizara gafas, botellas, llaveros, las manos al revés o los pies, y le sacara sonidos que imitaran un aguacero en un techo de zinc, un caballo corriendo, un caballo cojo o el rebuznar de un burro (Hamburger 2007). Todo esto contribuye a formar un ambiente de fiesta y jolgorio en el cual se transgrede el orden “normal” no solo en lo musical sino también en la manera de interpretar los instrumentos y de comportarse en tarima.

Por su parte, Noel Petro es aún más histriónico y carnavalesco que Alfredo Gutiérrez. Además de brincar en el escenario, creó un personaje artístico que se conoce como “El burro mocho”, del cual insiste en que nació en el pueblo de Sapo Muerto. Tanto en las presentaciones como en las

---

<sup>264</sup> En la plataforma Youtube se encuentran varios videos donde se puede apreciar esta maniobra.

<sup>265</sup> Lo carnavalesco no va en contravía solo de los conceptos de modernidad y progreso, sino también de los dogmatismos de mucho folclorismo como el que se instauró alrededor del Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar. Podemos pensar que Alfredo hizo lo que algunos teóricos poscoloniales promulgan al enfrentarse a un sistema de dominio: combatió al monstruo desde adentro. Aprendió el estilo vallenato mejor que ninguno (tanto así que ganó el Festival Vallenato tres veces), y continuó al tiempo con su particular estilo ecléctico donde cabía tanto lo serio de los vallenatos como lo irreverente de la corriente sabanera, y en medio de ello muchas otras músicas que se antojaba grabar (dentro de sus experimentaciones grabó la “Sinfonía y tocata vallenata”, una adaptación muy a su estilo de dos obras clásicas emblemáticas, una de Mozart y otra de Bach). Es decir, su rebeldía nunca podrá interpretarse como una forma de enmascarar sus deficiencias o su incapacidad para tocar el canon vallenato, y más bien su caso sí muestra lo importante que es para los acordeoneros obtener la validación del folclorismo de Valledupar.

entrevistas, repite de manera recurrente unos *gags* que lo identifican. El primero es que se dirige al público y dice: “mamá, estoy triunfando, mándame pa’l pasaje”. Luego, imita el rebuzno de los burros, silva y emite un sonido como si el animal exhalara gases. Noel Petro es “el burro mocho”, pero no solo como sobrenombre sino porque su personaje artístico parece una encarnación del animal. Este protagonismo del burro es relevante porque es una clara manifestación del espíritu carnavalesco. Según Bajtín, en la Edad Media existía la “fiesta del asno”, la cual evocaba la huida de María con el niño Jesús a Egipto, pero en la que el personaje principal no eran María y el niño sino el burro. En esa época se celebraban “misas del burro” en las cuales cada parte de la misa se cerraba con un jocoso “hi-ha” que imitaba al burro, y el sacerdote, en lugar de bendecir, rebuznaba tres veces y lo mismo hacían los feligreses. Dice Bajtín:

El burro es uno de los símbolos más antiguos y vivos de lo «inferior» material y corporal, cargado al mismo tiempo de un sentido degradante (la muerte) y regenerador. Bastaría recordar Apuleyo y su *Asno de oro*, los mimos de asnos que encontramos en la Antigüedad y por último la figura del asno, símbolo del principio *material y corporal*, en las *leyendas de San Francisco de Asís*. (Bajtín 1989 [1965], 66)

En la población de San Antero (Córdoba) en el Caribe colombiano se celebra el Reinado del Burro, lo cual reafirma el carácter cómico del animal. El que Noel Petro se identifique como personaje público con un burro, y que haga esos ruidos y rebuznos (así como el relincho de Alfredo) es una manifestación de lo inferior material y corporal típico de lo carnavalesco.<sup>266</sup>

## Lo carnavalesco en el sonido paisa

Dentro del sonido paisa de los años sesenta (y en las décadas siguientes) la mayoría de conjuntos incluían con frecuencia letras con temáticas jocosas. Conjuntos como Los Teen Agers, Los Hispanos, Los Graduados, Los Black Stars, Los Éxitos, Los Monjes, entre otros, con frecuencia presentaban textos graciosos y cómicos (quizás las únicas excepciones serían Los Falcons y Miramar). En este aspecto se destacaron principalmente Los Teen Agers, Los Hispanos y Los Graduados, que fueron las agrupaciones en las cuales participó el cantante Gustavo Quintero,

---

<sup>266</sup> Sobre Noel Petro, ver el documental de Consuelo Cepeda (1995).

puesto que “El loko” tenía el carisma y la personalidad para cantar esas canciones con especial gracia.

Para el caso antioqueño, la relación entre lo musical, el doble sentido y la jocosidad se debe en gran medida al género musical conocido como “parranda paisa”. Se trata de un género campesino que se caracteriza por presentar textos picarescos, frecuentemente con contenido sexual y escatológico, o relatan alguna situación cómica y risible. El género comenzó a masificarse en la década del cincuenta con autores como José y Joaquín Bedoya, Gildardo Montoya y José Muñoz. Estos dos últimos serían también prolíficos compositores para muchos conjuntos del sonido paisa, lo que creó un vínculo entre ambos géneros (A. Burgos 2001, Bermúdez 2006, 2007).<sup>267</sup>

Veamos primero algunos ejemplos de letras jocosas en el sonido paisa, agrupadas bajo parámetros similares a las del sonido sabanero, y luego analizaremos la figura de Gustavo “El loko” Quintero como encarnación de esta actitud carnavalesca.

#### *Lo serio se banaliza*

La transgresión de la seriedad es también común en repertorios del sonido paisa. Por ejemplo, la burla de la muerte en la canción “El twist del esqueleto” (Los Teen Agers), cuyo único texto dice: *Mira cómo baila el esqueleto/cómo se menea por completo*. En la canción “El monokini de abuelita” (Los Teen Agers) vuelve jocosos al adulto mayor: *Mi abuelita se compró un monokini y mi abuelo ha perdido el hablar/Mi abuelita dice sí/mi mamá dice que sí/mi hermanita dice sí/que aunque sea se lo pone pa’ dormir*.

---

<sup>267</sup> Dentro de la cultura popular carnavalesca antioqueña también vale la pena mencionar el libro *El Testamento del Paisa* (A. Jaramillo 1961), una compilación de tradición oral popular realizada por el autor al viajar por el país, principalmente por Antioquia. Lo componen 6 partes, llamadas libros: 1. Cosecha de cuentos o Folklore narrativo, 2. Arrume de versos o Folklore poético, 3. Monte p’abrir o Folklore ergológico, 4. Y santo remedio o Folklore mágico, 5. La comedia cotidiana o Folklore social, y 6. Palabras, palabras... o Folklore lingüístico. El libro 1 se divide en cinco moliendas. La Quinta molienda contiene dos partes: los cuentos de Pedro Rimales y los Cuentos de Cosiaca (el personaje de Pedro Rimales se parece al de Remanga -personaje de Calixto Ochoa-). En el libro IV aparece el apartado sobre Medicina Popular, en el cual mencionan los culebreros, típica figura que se encuentra en Rabelais, así como las descripciones de las medicinas populares (yerbateros). Así que este Testamento es una compilación principalmente de folklore antioqueño, y el mismo hecho de nombrarlo Testamento puede entenderse como parte de una actitud carnavalesca, puesto que Bajtín muestra cómo en la Edad Media proliferó la creación de testamentos cómicos como el *Testamento de un cerdo* y el *Testamento del asno* (Bajtín 1989 [1965], 72).

En “El casamiento” (Los Teen Agers) ridiculizan un matrimonio: *Golpeando de puerta en puerta iba doña Filomena invitando a los amigos al casamiento de la nena/La nena era cuarentona, tenía barba y bigote, y el novio era un mulatico que la conoció de noche.*

Otra costumbre antioqueña es el uso de los sobrenombres, con los cuales se suprime el término oficial y se reemplaza por uno cómico y festivo. De esto trata la canción “Los apodos” (Los Graduados). *A José le dicen “tapetusa”/A Alberto le dicen “el pitolo”/A Jorge “la bruja”, al “gordo” “carepapa”<sup>268</sup>/A Raúl “la vaca” y a Juancho “cabeza’e huevo”.*

También se da una transgresión, una forma de desjerarquización y desacralización al tratar personajes importantes, míticos o sagrados como si se tratara de simples parroquianos. Este es el caso de la canción “Caín y Abel” (Los Graduados) que en parte de su texto dice: *Caín con un garrote le dio al pobre Abelito por quitarle una burra que lo tenía loquito/Abel montaba en burra y Caín andaba al trote/a Caín le dio envidia y le dio con el garrote.*

Es el mismo caso de la canción “Golearon al diablo” (Los Hispanos): *Señores voy a contarles el sueño que tuve ayer/soñé que en el cielo estaba paseando con mi mujer/Subimos a una carroza que la jalaba un dragón/y vi cosas tan hermosas que me causó admiración/De pronto nos encontramos sentados en un estadio/y un equipo de los buenos jugaba contra los malos/San Pedro sacó la bola y la remató San Pablo/San Ignacio de Loyola dos goles le metió al diablo/Dos goles, dos goles, ya le metieron al diablo/El diablo sin vacilar la pateó para Nerón/éste la tiró a Caifás, y Caín al Faraón/Noé remató de esquina para el negrito Martín/se formó la tremolina entre Goliat y David.*

#### *El mundo al revés*

Así como en el repertorio sabanero encontramos la historia de “El bocachico” que se ahogó, en el sonido paisa aparece la canción “Cosas raras” (Los Teen Agers) que plantea muchas otras situaciones inverosímiles. Aquí un fragmento: *Yo he visto cosas muy raras, muy difícil de creer/Un ratoncito en el (saxo) alto/un pato tocando saxo/una vaca en la guitarra/y el perro Goofy cantando/He visto llover pa’rriba/al sol saliendo de noche/a dos mudos conversando/una tortuga saltando.*

---

<sup>268</sup> Este caso representa una doble transgresión, en cuanto “el gordo” es ya un sobrenombre.

## Exageraciones

Mientras en lo sabanero encontramos exageraciones de defectos físicos en “La ombligona” y “La ñata”, en el sonido paisa aparece la canción “La gorda” (Los Teen Agers): *Yo soy un muchacho flaco pero de corazón tierno y tengo una novia gorda para pasar el invierno/Pesa 130 kilos, se come un marrano entero, qué me importa que sea gorda y pa’ correr no la quiero/Su espalda parece un horno, y de un bus tiene la forma, en invierno me calienta y en verano me da sombra.*<sup>269</sup>

Imagen 49: Carátula y Contracátula Los Hispanos, LP La Gorda y El Casamiento<sup>270</sup>.



Carátula

Contracátula

## Doble sentido

<sup>269</sup> Vale la pena notar que en los tres casos se trata de letras que presentan a hombres refiriendo defectos en mujeres, una muestra del machismo común a mucha música popular. Igualmente, ambas canciones se conocieron un poco antes en versión de Los Chalchaleros -conjunto de música popular-tradicional de la pampa argentina- quienes las compusieron en ritmo de chacarera. Esto muestra que la matriz carnavalesca aparece en muchas otras manifestaciones populares latinoamericanas, como explicaré en detalle más adelante.

<sup>270</sup> El señor de la carátula es Gustavo “El loko” Quintero. Con esta carátula promueven el larga duración que contiene las dos canciones mencionadas, “La Gorda” y “El casamiento”, y la carátula misma es carnavalesca en cuanto es la novia la que entra cargado al novio al cuarto para su noche de bodas, mientras el novio hace una mofa con su mano izquierda para que “solo” sea vista por el “fotógrafo”.

Si bien los textos de doble sentido sexual son frecuentes en la música parrandera, no lo son tanto en los conjuntos en el sonido paisa. Sin embargo, dentro de este estilo picaresco se encuentra uno de los primeros éxitos de Los Graduados, la canción “Juanito preguntón”, uno de cuyos versos dice: *Juanito preguntaba con deseos de saber las cosas que a sus años no podía comprender/¿Por qué no tengo grande, como tiene papá, un automóvil grande fácil de manejar?*<sup>271</sup>

### *Gustavo “El loko” Quintero*

Como he mencionado, Gustavo Quintero es el cantante más representativo del sonido paisa, toda una figura icónica del género. Su reconocimiento no se debe tanto a la calidad de su voz como a la gracia con la que canta las canciones y a su marcado histrionismo en el escenario. Los músicos de la época reconocen que aunque muchos cantantes trataron de imitarlo ninguno pudo igualarlo (A. Burgos 2001). Recordemos que en sus comienzos con Los Teen Agers Gustavo interpretaba el contrabajo, pero como no se escuchaba por las dificultades de la amplificación, se subía al instrumento, le daba vueltas y lo golpeaba haciendo con ello un espectáculo más circense que musical (Ángel 2015). Posteriormente, cuando ingresó un bajista al grupo y Gustavo se dedicó únicamente a cantar, era frecuente que usara pelucas o dientes postizos, que se metiera entre el público, que hiciera piruetas en el escenario y dijera frases jocosas. Juan Diego Parra lo describe así: “Quintero logra establecer un campo de afecciones sobre el que desarrollará su delirante incursión escénica que flirteaba con la práctica clown en consonancia con el dispositivo circense que podía ser interpretada desde el desorden mental” (Parra 2014, 99). Esta forma de comportarse en escena, llena de excentricidades, fue lo que lo hizo apodarar “El loko”, pero la “locura” de Gustavo Quintero era una locura carnavalesca cargada de connotaciones positivas en cuanto era una permanente parodia del mundo, una construcción escénica de una realidad paralela, una configuración de un mundo de alegría, de incongruencia y de fiesta. La locura de Gustavo no era peligrosa ni era necesario reprimirla; todo lo contrario, se le celebraba mientras se esperaba cuál sería su próximo acto.

Esta actitud es trasladada también a algunas de las carátulas de sus discos. Allí, con frecuencia tanto él como los demás miembros de los grupos a los que perteneció aparecen disfrazados, asumiendo un rol diferente al de músicos. Por ejemplo, en la carátula del LP *De ataque* (Los

---

<sup>271</sup> Otra canción de doble sentido es “Me lo prohibió el doctor” (Los Hispanos).

Hispanos) salen vestidos de soldados, y mientras algunos de sus compañeros reemplazan las armas por guitarras, él parece mandar al ataque con una espada.

Imagen 50: Carátula *De Ataque*, con Los Hispanos



Las imágenes de progreso tecnológico que pueden significar las armas de fuego y las guitarras eléctricas son contrapuestas con la actitud “desafiante” del general que solo tiene una vieja espada. Esta carátula simboliza con especial claridad el tipo de apuesta estética del sonido paisa que parece apelar a una especie de modernidad artesanal en la cual se yuxtaponen de manera explícita lo más novedoso con lo más tradicional, lo moderno con lo arcaico, pero en la que el elemento central es la burla, la desjerarquización de todo y la representación de lo imposible. Luego, en el primer LP de Los Graduados, aparecen recreando un salón de clase, donde sus compañeros son los estudiantes y Gustavo asume las veces de profesor, pero la escena completa muestra una graciosa falta de autoridad de su parte.<sup>272</sup>

Imagen 51: carátula *Juanito preguntón*, Los Graduados

---

<sup>272</sup>Este tipo de carátulas, donde los integrantes de los conjuntos se disfrazaban y asumían otros roles, se volvió común en el sonido paisa. Por ejemplo, Los Black Stars en el LP *Éxitos* salen disfrazados de cazadores en safari, o Los Hispanos con Rodolfo Aicardi aparecen en el LP *De Peligro* como si hubieran sufrido un accidente automovilístico. La actitud carnavalesca desestabiliza incluso las adscripciones identitarias y las personas juegan a “ser otras”.





Gustavo parece siempre querer ser otra persona. Sea con peluca, dientes postizos o disfrazado, “El loko” busca asumir diferentes roles, busca ser alguien distinto. En muchas de sus canciones, ya sea en la introducción o en alguna sección instrumental, suele imitar el ladrido de un perro, grita “guau guau” para darle cierta comicidad a la canción y para él mismo hacer las veces del animal. Gustavo está siempre, no solo en el escenario, en actitud carnavalesca: busca ser otro, como si quisiera ponerse la máscara que le permite decir lo que no se debe.<sup>273</sup> Es un personaje carnavalesco en cuanto lleva al terreno de lo cotidiano el uso de un ropaje de alegría y jocosidad.

## Algunas características de lo tropical carnavalesco

### *La oralidad en la música popular-masiva*

A mediados del siglo XX, en América Latina en general y en Colombia en particular, se presentaban altas tasas de analfabetismo. Si bien con el paso del tiempo los índices han mejorado notablemente, eso no implica que se haya consolidado una cultura de la lectura. Al respecto, dice José Joaquín Brunner:

---

<sup>273</sup> Esta actitud es notoria en las diferentes entrevistas que de él se encuentran en web, y fue también la actitud que tuvo en la entrevista que realicé para esta investigación (G. Quintero 2015).

La alfabetización [en América Latina] no crea un público lector de literatura; más bien, ella facilita la integración a los procesos de escolarización, socializa en las disciplinas básicas necesarias para incorporarse a la fuerza de trabajo (esto en el mejor de los casos) y abre las puertas a la cultura urbana de masa que gira en torno a los productos de la industria cultural. (Brunner 1992, 128).

Es decir, que la cultura urbana de masas en América Latina aun cuando es letrada no es literata, de tal manera que algunas manifestaciones de la cultura oral pasan a hacer parte de la producción de música popular-masiva. En la música tropical de los sesentas aparecen elementos importantes de oralidad insertos dentro de los textos musicales, unas letras que buscaban más una identificación con el habla coloquial cotidiana que una pretensión poética o literaria.

Un elemento que refleja esto es la inclusión de relatos hablados dentro de canciones. Sin duda, quien más usó este recurso narrativo fue el acordeonero y compositor Calixto Ochoa. Para ello, Calixto creó dos personajes, primero el “Compae Menejo” y luego el “Compae Remanga”, a los cuales les adjudicaba historias y anécdotas particulares en sus canciones. El más reconocido de esos relatos hablados se encuentra en la canción “Calabacito alumbrador”, en la cual un campesino se siente admirado cuando llega al municipio de Sampués (Sucre) y ve los bombillos de la luz eléctrica, por lo cual entra a una tienda y compra unos con la intención de reproducirlos creyéndolos frutos. El personaje principal, “Compae Menejo”, se imagina el verano que padecieron los “calabacitos alumbradores” cuando observa los bejucos (el alambre) sin hojas. Esta canción es una especie de sátira frente al desconocimiento que tenían muchos campesinos de los avances tecnológicos presentes en las ciudades. Pero, más allá del carácter jocoso del relato, me interesa resaltar que se trata de una historia hablada -y no cantada- en la cual resulta más relevante el transcurso del relato que el desenlace mismo. Según Daniel Samper Pizano esta es una característica del humor de la región Caribe: se suele concentrar más en los detalles de la peripecia que en su resolución (Samper Pizano 1989, 345).

El recurso de insertar relatos hablados, a veces extensos, dentro de composiciones musicales, lo utilizó Calixto en otras canciones como “La muerte de Menejo”, “Se cabrió Menejo”, “El amigo chan” y “El viejo Rema”, entre otras.<sup>274</sup> También fue un recurso utilizado por otros compositores como Lisandro Meza, Lucho Pérez, Aníbal Velásquez (como en “El bocachico” mencionado

---

<sup>274</sup>Las letras de muchas de estas canciones de Calixto Ochoa se encuentran en Oñate (2012:297-302). Comentarios críticos sobre los personajes “Compae Menejo” y “Remanga”, y en particular sobre la letra de “Calabacito alumbrador” se encuentran en Hamburguer (2007) y Montes (2012).

anteriormente) y Noel Petro, aunque ninguno con la relevancia que le dio Calixto (R. Montes 2012).

Otro elemento que resalta la inserción de ingredientes de la oralidad dentro de la música tropical es el uso de trabalenguas. Quien usó este recurso de manera reiterada en sus composiciones fue el cartagenero Eliseo Herrera, también conocido como “el rey del trabalenguas”. Su primera composición fue “La mafafa” (mencionada unos párrafos atrás), en la cual recurría a un pequeño juego de palabras. Pero la canción que lo hizo popular por el uso recursivo del trabalenguas como efecto llamativo fue “La adivinanza”. Vale la pena detenerse en parte de la letra:

*Ajá, quién me adivina este trabalenguas*

*Clarito lo digo, ajá quién me adivina.*

*Unpu cipigapa rripi rripillopo mepe quepemopo lapa ropo papa*

*Popo repesopo mapa nuepelapa mepe quepemopo lapa ropo papa*

El texto resulta casi ilegible, inentendible e irrepetible. Se trata de una forma de jerigonza, en la cual a cada sílaba de una palabra se le añade una sílaba conformada por la letra *p* y la misma vocal que tenía la sílaba anterior. Por ejemplo, la palabra “un” se convierte en “unpu”, y la palabra cigarrillo se convierte en cipi-gapa-rripi-llopo, de tal manera que el tercer verso traduce “un cigarrillo me quemó la ropa” y el cuarto “por eso Manuela me quemó la ropa”.

La canción se vuelve más llamativa en cuanto Eliseo canta la jerigonza a una velocidad sorprendente, haciéndola casi imposible de descifrar, comprender y memorizar. Lo que podría considerarse un recurso poco efectivo para masificar una canción (en cuanto el público difícilmente podría aprendérsela y cantarla junto con el disco) resultó bastante efectivo, y fue uno de los elementos que le otorgaron reconocimiento y fama a Eliseo. Así, la jerigonza, un juego del lenguaje con fines recreativos o para crear un código “secreto” de comunicación entre amigos, ingresó a la producción de música tropical y se masificó con ella.<sup>275</sup> Y lo mismo pasó con otros

---

<sup>275</sup> Si bien la canción “La adivinanza” de Eliseo Herrera es la jerigonza más reconocida dentro del repertorio de la época, otros autores también compusieron con el mismo recurso. Al respecto, vale la pena mencionar al barranquillero Leonidas Plaza (1940) quien compuso canciones como “Baracunátana”, “Estás pillao” y “Entre rejas” (R. Montes 2012), así como la jerigonza que se encuentra en la canción “El breu” de La Sonora Cordobesa, compuesta por Álvaro Bustos, que dice: “Lerami la raca al breu”, lo cual significa, “Mírale la cara

tipos de trabalenguas más convencionales, en los cuales se utilizaron combinaciones de palabras difíciles de pronunciar con el fin de dificultar su enunciación. Este recurso lo empleó Eliseo en canciones como “La machaca”, “La ficha”, “El dicho”, “La perra de Parra”, “Pablo y Pabla”, “Tres Tigres”, “Caracol” y “Tamarindo”, entre otras, todas entonadas a unas velocidades vertiginosas difíciles de imitar. Eliseo hacía alarde de una capacidad de dicción casi circense, con la cual se distanciaba de las pretensiones de seriedad o poesía de sus textos y más bien enfatizaba en el aspecto alegre, dicharachero y desenfadado de su música, una música carnavalesca. Fueran jerigonzas o trabalenguas, Eliseo incorporó con éxito unas manifestaciones típicamente orales dentro de la producción musical popular-masiva de la época.<sup>276</sup>

Tanto los relatos cantados al estilo Calixto Ochoa y los trabalenguas y jerigonzas de Eliseo Herrera fueron marcas del sonido sabanero de los años sesenta. El sonido paisa no contó con este tipo de expresiones, pero sí podemos encontrar en sus textos algunas manifestaciones de la oralidad. Al respecto podemos mencionar al menos dos canciones significativas. Una es “La suegra” cantada por Rodolfo Aicardi con Los Ídolos, la cual dice en el coro:

*-¿han visto el cuerpo de una ballena?/-Sí./-Pues ni más ni menos./-¿Y la boquita de un hipopótamo?/-Sí./-Pues ni más ni menos.*

La otra es “Ah, como no explican”, de la orquesta Italian Jazz, un merecumbé el cual interrumpe varias veces el humorista y comediante antioqueño “Montecristo” con la expresión: “ahhhh, como no explican” (A. Burgos 2001).<sup>277</sup> En ambos casos se trata de oraciones cotidianas más acordes con formas de habla que con formas de escritura y, al igual que en los casos mencionados del sonido sabanero, funcionan como inserción de la oralidad en la producción masiva. De esta manera, por las radios y los fonógrafos se reproducían de forma masiva expresiones coloquiales de la tradición oral, generando (como lo harían también el cine y la televisión) una especie de segunda oralidad, o una oralidad mediatizada (Ong 1987). Los modernos equipos tecnológicos servían tanto para promover y difundir estéticas cosmopolitas y creaciones novedosas, como para replicar matrices

---

al hombre” con un cambio de orden en las sílabas(debería ser “brehom”, pero el habla popular lo cambió por breu).

<sup>276</sup> No es común encontrar en el sonido sabanero canciones con trabalenguas aparte de los temas de Eliseo Herrera. Uno de los pocos casos es la canción “El fosforito”, de Aníbal Velásquez.

<sup>277</sup> Un ejemplo de esta relación de las expresiones orales en la música la encontramos también en la canción “La banda borracha” en la versión de Corraleros de Majagual, en la cual en la mitad de la canción los músicos hablan como si estuvieran borrachos. Es una forma de comunicación oral que no puede transmitirse de forma escrita.

de habla y de comunicación tradicionales. Así, la modernización tecnológica masificaba contenidos no necesariamente modernizantes, lo que implica que las condiciones materiales y las producciones simbólicas, aunque se influyen, no son correlatos la una de la otra.

### *Una producción simbólica no artística*

El desarrollo del capitalismo en los últimos siglos ha marcado un proceso constante de secularización de las sociedades (Brunner 1992). Según Marco Palacios y Marc Safford, esta secularización ha sido la piedra angular de los cambios culturales en Colombia durante el siglo XX, puesto que se trató de un período en el cual

se debilitó considerablemente la autoridad del clero católico en asuntos de moralidad pública y privada, de políticas educativas o de política partidista. La urbanización y la expansión del alfabetismo y de la escolaridad; del cine y la televisión, y de nuevas formas de cultura popular, incluidos los deportes, crearon nuevos modelos y paradigmas. (...)

La concentración del poder económico y la difusión de la televisión llevaron al retroceso de las elites eclesíásticas y laicas en su papel de moldeadoras de la visión del mundo de los sectores populares y de árbitros de la cultura popular. (Palacios y Safford 2006, 622-23).

Ante la secularización del Estado en el siglo XIX, lo sagrado se ha llevado al terreno del arte, y los artistas se han convertido en una especie de sumos sacerdotes tocados por los dioses. En cierto sentido, los artistas aparecen como los nuevos intermediarios entre Dios y los mortales, el arte se piensa inmortal, y los artistas se immortalizan con sus obras. Pintores como Van Gogh o Rembrandt, y músicos como Chopin o Beethoven son con frecuencia vistos como seres especiales dotados de una “sensibilidad” particular y un don divino que se transmite a través de sus obras.<sup>278</sup> Sin embargo, esta noción de trascendencia se complejizó y se expandió a algunas expresiones populares-tradicionales y populares-masivas con la llegada de los medios de comunicación en el siglo XX, y es esto lo que en parte explica la glorificación por los ídolos del rock y por las estrellas del cine, o la búsqueda por crear obras sublimes que puede encontrarse también en géneros populares-masivos como los boleros o los tangos. Incluso, músicos como Lucho Bermúdez, aunque no tuvieran cabida dentro de los conservatorios ni aparezcan en las historias de la composición

---

<sup>278</sup> Un análisis interesante de esta concepción para el caso de la música académica centroeuropea se encuentra en Dalhaus (1999).

erudita colombiana, contaban con cierta aura artística por la seriedad y pulcritud en su puesta en escena, por el virtuosismo técnico y por la sofisticación en sus arreglos.<sup>279</sup>

Como mencioné en el capítulo teórico, en este trabajo evito utilizar los conceptos de “arte” y “artista” por considerarlos categorías que encarnan juicios de valor elitistas. Sin embargo, se trató de una decisión *a priori* que requiere una lectura en términos del objeto de estudio. Precisamente, la música tropical abordada aquí hace parte de esas nuevas formas de producción simbólica enmarcadas dentro de los medios masivos de comunicación y, como tal, hacen parte también de ese proceso de secularización. En particular, tanto el sonido sabanero como el sonido paisa tienen unas características e intencionalidades que las desmarcan de esta pretensión de “lo artístico” o, en términos más generales, de cualquier pretensión de seriedad o trascendencia.

En esta música tropical no se genera un halo de misticismo o un aura especial para los compositores ni para los intérpretes.<sup>280</sup> Conjuntos como Los Corraleros o Los Golden Boys, o artistas como Lisandro Meza, Alfredo Gutiérrez o Gustavo “el loko” Quintero, no tienen pretensiones de trascendencia ni su música aspira a elevar el espíritu. En general, su aproximación a su oficio no es la de aquel que está haciendo “una obra de arte”, con toda la carga simbólica que este término conlleva, sino que su búsqueda está más centrada en divertir, alegrar y poder vivir del oficio. En estos repertorios, así como en el espíritu carnavalesco, todo se renueva constantemente, todo muere y renace, todo es efímero y pasajero, y por lo tanto no hay lugar para la trascendencia, no hay espacio para el “arte”.

Como vimos, un aspecto relevante en la música tropical, especialmente para el sonido sabanero, es la improvisación. Acordeoneros, vientistas y percusionistas usualmente tienen facilidades para improvisar, para crear melodías sobre la marcha. Pero la idea misma de inventar música en el momento, sin oportunidad para corregir, mejorar o reacomodar, es ajena a la búsqueda estética por crear una “obra de arte perfecta” (ese anhelo del “artista” moderno expresado en la figura de Frenhofer, personaje de Balzac (2011 [1831]), el cual cayó en la locura por tratar de hacer una obra que expresara la belleza en su totalidad). La improvisación es por definición espontánea y efímera, por lo cual se aleja de las pretensiones

---

<sup>279</sup> Desde el folclorismo, a muchas músicas populares-tradicionales también se les asociaron valores trascendentes en cuanto eran vistas como representativas del “espíritu de la nación” (como en el caso de los bambucos, por ejemplo), o en cuanto sirven como forma de comunicación con “los ancestros” (como sucede en los lumbalús del Caribe o en los alabaos del Pacífico). La noción de trascendencia no es exclusiva para las manifestaciones de la “alta cultura”, aunque desde allí se ha construido buena parte de su discurso.

<sup>280</sup> Utilizo aquí el término “aura” en el sentido expuesto por Walter Benjamin (2003 [1936]).

de perfección e inmutabilidad. Sin embargo, con la paulatina elitización del jazz, en la segunda mitad del siglo XX se le concedió a la improvisación un aura de trascendentalidad con el que no contaba, y así los músicos improvisadores (principalmente los jazzistas) comenzaron a enmarcarse dentro de los criterios de valoración que representan los conceptos de arte y artista. Pero el jazz no es la única música en la cual se improvisa (más bien, la mayoría de músicas populares-tradicionales y muchas de las populares-masivas en diferentes lugares del mundo tienen la improvisación como un elemento relevante). El sonido sabanero también es rico en improvisación, pero en este caso los improvisadores, a diferencia de como se ven en el jazz, no necesariamente están exaltando su ego, ni se dice de sus solos que sean una búsqueda de libertad o de manifestación de su personalidad. No hay nada sublime en ello. Simplemente tocan para extender la música, no buscan que su solo perdure en el tiempo o que libere el espíritu y no se espera un reconocimiento especial a ese improvisador. Es decir, así como en la producción de la obra, el compositor y el intérprete no cuentan con el aura “clásica” benjaminiana, tampoco las improvisaciones cuentan con el aura jazzística.<sup>281</sup>

La música tropical de los sesentas es exponente del tipo de risa carnavalesca que menciona Bajtín, y debe ser comprendida en estos términos. Es una risa abarcadora, cotidiana y desjerarquizadora. Sin embargo, como muestra Bajtín, la actitud del siglo XVII en adelante frente a la risa dio un cambio sustancial. A partir de entonces la risa:

sólo puede abarcar ciertos aspectos *-parciales y parcialmente típicos* de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos. (Bajtín 1989 [1965], 57)

---

<sup>281</sup>Es interesante que el jazz haya llegado a ser alta cultura manteniendo la improvisación como uno de sus elementos característicos y fundamentales. El término “improvisar” es peyorativo para el sistema social: una política improvisada, una estrategia improvisada, una intervención improvisada o una respuesta improvisada, son situaciones indeseables, son errores que se pagan caro. Por el contrario, en el jazz, así como en muchísimas músicas populares-tradicionales y populares-masivas, la improvisación es un valor agregado.

Esta concepción moderna de la risa, una risa satírica y distanciada, se separa de la risa festiva popular, la risa carnavalesca.<sup>282</sup> Pero la risa carnavalesca no desapareció del todo sino que vuelve a manifestarse en diferentes momentos y lugares. Es la risa que encontramos en la música tropical, una risa generadora y cotidiana. El punto importante aquí es que debemos leer este aspecto cómico presente en la música tropical desde la óptica de lo carnavalesco y no desde la lectura moderna de la risa. Y en esto recae la disputa principal entre los detractores y los seguidores de la música tropical de los sesenta: quienes la ven desde el punto de vista moderno la reducen a simple alegría y jocosidad, la piensan como una forma de producción menor y no ven en ella sus aspectos positivos, su potencial generador y desjerarquizador; y quienes la ven desde el espíritu carnavalesco la valoran como una actitud de vida y una manera de gestionar la cotidianidad.<sup>283</sup>

No podemos entender la risa en la música tropical desde la mirada ilustrada, desde la noción moderna de “arte”, sino desde su propia lógica carnavalesca: disloca las pretensiones modernizantes porque las ancla a su vez a unas formas campesinas, desacraliza, desmitifica, se burla de todo, de todos y de sí mismo. Sea como sea, y presentado de muchas formas diferentes (sea desde las formas del sonido sabanero o del sonido paisa), lo único que no aparecen son actitudes y poses aristocráticas y solemnes, ni pretensiones “artísticas”.

#### *Lo tropical carnavalesco, García Márquez y la dislocación de la oposición costeño/cachaco o Costa/interior*

Históricamente, Colombia se ha construido discursivamente, en parte, a partir de una oposición entre “La Costa” y “El interior”, o entre “costeños” y “cachacos”.<sup>284</sup> En este binarismo, el primer término usualmente se representa como lo tradicional, atrasado, perezoso y poco apto para el progreso, y a su vez como alegre, pacífico y despreocupado; y el segundo término aparece como

---

<sup>282</sup> Bajtín muestra el cambio de concepción de la risa entre el siglo XV y el siglo XVII a partir de su análisis de la lectura que Voltaire hizo de la obra de Rabelais. Voltaire descalificó la obra rabelaisiana por considerarla poco seria lo cual, para Bajtín, era un error de anacronismo de Voltaire, puesto que juzgaba a *Gargantúa y Pantagruel* bajo la concepción de la risa predominante en el siglo XVII y XVIII en Europa, y no bajo la forma como era concebida la risa en la época de Rabelais (Bajtín 1989 [1965]).

<sup>283</sup> Un ejemplo de esta diferencia de concepción de la risa es lo que explica por qué en el Festival Vallenato legislaron para no permitir el histrionismo escénico de Alfredo Gutiérrez, y es una clara diferenciación entre la tradición vallenata y la sabanera: los primeros, muy serios, intelectuales, ilustrados; los segundos, con espíritu carnavalesco, por fuera de la seriedad oficial. Es una situación semejante a la actitud de los ilustrados (Voltaire) contra Rabelais que tan bien explica Bajtín.

<sup>284</sup> La construcción de este binarismo la trata en detalle Eduardo Posada Carbó (2003).



moderno, serio y trabajador, y al tiempo como frío y aburrido (Wade 2002). Esta dualidad se encuentra presente en la cotidianidad, y ha sido también la base para trabajos como los ya referenciados de Wade y Hernández. Sin embargo, ni “La Costa” ni “El interior” son regiones homogéneas, ni sus habitantes comparten una única cultura indiferenciada. Por el contrario, se trata de macro regiones con grandes diferencias internas en sus idiosincrasias y prácticas simbólicas. Lo tropical carnavalesco es un ejemplo claro de no correspondencia de este dualismo costeño/cachaco.

Para ver esto, podemos apoyarnos primero en algunas discusiones que se han dado con relación a la obra literaria de Gabriel García-Márquez. Esta ha sido analizada por varios autores como una expresión de lo carnavalesco, especialmente notoria en su novela *Cien años de soledad* (Huerta 1982, Florencia, Quintana y Sigüenza 2002, O. Araújo 2010). La presentación constante de exageraciones, de situaciones que rayan con lo inverosímil y de personajes y actitudes desacralizadoras, así como su valoración de la cultura oral y su permanente “mamagallismo” (no solo presente en sus novelas sino incluso en García-Márquez como figura pública), han sido leídas como una expresión del espíritu carnavalesco.

Según muestra Consuelo Posada (1998), en Colombia a García Márquez se le ha cuestionado por presentar esa imagen dividida y binaria del país, esa oposición entre “costeños” y “cachacos”. Dice:

[Se] acusa a García Márquez de dividir el país en dos categorías opuestas: habitantes espontáneos y libres, como los de Macondo, y rígidos, como los de la capital. La mirada de García Márquez a la aristocracia bogotana estaría enmarcada en la contraposición de dos formas de vida: la caribeña y la andina. Su obra opone el estatismo de la capital a la flexibilidad de la Costa, la rigidez andina a la cumbia y el vallenato.” (C. Posada 1998, 37)

Y continúa:

El país cachaco no le perdona muchos pecados a García Márquez. No le perdona que un modelo de cultura minoritaria y señalada aparezca exitoso en el exterior. (...) Pero ante todo no le perdona la imagen ridiculizada de su capital, que comparó con la fría y fea Bolivia”. (C. Posada 1998, 37-8)

Pero Bogotá no corresponde a todo el “interior” del país, ni los “cachacos” son únicamente los bogotanos, así que la imagen ridiculizada que García Márquez hace de Bogotá puede ser también

compartida por los antioqueños, y puede ser un punto de unión entre antioqueños y caribeños, en confrontación con los bogotanos. De forma similar, la música tropical de los sesenta, creada tanto por caribeños como por antioqueños, presenta el espíritu carnavalesco ajeno a la actitud aristocrática. Es decir, en esta expresión simbólica los paisas y los caribeños encontraron un punto en común y se distinguieron con ello de la imagen aristocrática que emanaban las élites bogotanas. En la actitud carnavalesca del sonido sabanero y del sonido paisa se privilegia la franqueza y sencillez del discurso y se rechazan las complicaciones, los artificios, las maneras corteses que pueden ser percibidas como instrumentos de distinción y poder. En estos repertorios, lo que está en la superficie es lo que es, no es un parecer, no hay significantes ocultos, no hay capas de información escondidas. Lo primero que se percibe es igual a lo último que se percibe, puesto que es lo único que se comunica. No hay guiños de significado para que los capten unos pocos entendidos. Hay una comunicación franca y directa, sin cumplidos, sin ceremonia. Allí se distancian los sabaneros y los paisas de los bogotanos, estos últimos vistos (desde Antioquia y la región Caribe) como eufemistas, poco sinceros y con pretensiones elitistas.<sup>285</sup> Esto explica por qué ni el sonido sabanero ni el sonido paisa tuvieron auge en la Bogotá de los sesenta,<sup>286</sup> y explica también por qué en este caso pudieron crear una música similar y trabajar en cooperación algunos músicos de “La Costa” con algunos músicos del “interior”: porque tenían en la actitud carnavalesca unas convenciones comunes y una matriz cultural común.<sup>287</sup>

Si bien Wade ha argumentado ampliamente sobre la importancia que la asociación entre música “costeña” y negritud tuvo en Colombia en el siglo XX para la aceptación o rechazo de la música

---

<sup>285</sup> Un análisis similar ha hecho el periodista Daniel Samper al analizar las diferencias en las formas regionales de humor en Colombia: “Nunca veremos en el humor paisa ni en el costeño referencias cultistas o intelectuales, que sí abundan en el bogotano. Éste, finalmente, proviene de una élite ilustrada y culta, a diferencia de los otros dos, cuyo origen es popular.” (Samper Pizano 1989, 341-2). Sin embargo, quizás porque Daniel Samper es también un bogotano de la clase alta, esencializa la noción del bogotano como alguien que “proviene de una élite ilustrada y culta” mientras los otros son de origen popular, un estereotipo que resultaría necesario matizar.

<sup>286</sup> La poca aceptación de estos repertorios en la capital de la república en los años sesenta se evidencia en varios indicadores: 1) en Bogotá no hubo grupos juveniles bailables (como sí los hubo en otras ciudades como Bucaramanga o Cali), 2) en los relatos de los músicos mencionan haber tocado en Bogotá de forma muy esporádica, y solamente los del sonido paisa, no los sabaneros con los cuales la distancia regional y de clase era mucho mayor, y 3) la revisión documental en el periódico El Colombiano registra con frecuencia presentaciones de estos conjuntos en ciudades como Cali, Bucaramanga, Barranquilla, Pereira y Tunja, y en municipios como Puerto Berrío, pero no dan cuenta de la presencia de estos grupos en Bogotá.

<sup>287</sup> En “La distinción”, Bourdieu analizó en detalle esa forma de distinción entre la elegancia del pretensioso y la sencillez del franco y honesto (Bourdieu 2012). Pero mientras en Bourdieu esa distinción la marcan las clases populares frente a las clases medias y altas, en este caso encontramos este mecanismo no solo como forma de distinción de clase sino también como forma de distinción regional.

tropical, la actitud carnavalesca no pertenece a una herencia negra ni es fácilmente marcabable como negra. Más bien, es una forma de vivencia de la cotidianidad (presente en diferentes lugares de Colombia e Hispanoamérica) que permitió cierta convergencia entre el sonido sabanero y el sonido paisa, y permitió que músicos caribeños rurales interactuaran con jóvenes músicos urbanos antioqueños, dentro de una industria discográfica liderada tanto por “costeños” como por paisas.

#### *La música tropical como música decembrina*

Al parecer, al menos desde la década del cuarenta en Colombia se comenzó a establecer una asociación entre la músicaailable del Caribe colombiano y las fiestas de navidad y año nuevo. Si bien no contamos con datos precisos para las décadas del treinta y comienzos del cuarenta, la aparición de las primeras grabaciones del guitarrista y compositor Guillermo Buitrago (1920-1949), realizadas bajo el sello Discos Fuentes en 1947, constituyen sin duda uno de los grandes referentes de la pareja música tropical/época decembrina (Bermúdez 2006).<sup>288</sup>

Ya para finales de la década del cincuenta y en los años siguientes, encontramos un referente concreto de esta asociación en las columnas escritas por Carlos E. Serna para el periódico *El Colombiano*. Esta columna, de circulación diaria, se comenzó a publicar en septiembre de 1958 y duró varias décadas, y desde sus inicios y durante los años que apareció, todos los diciembres su autor hizo referencia a la llegada con fuerza de la músicaailable como aquella acorde a las fiestas de fin de año. Por ejemplo, una columna de 1967 dice:

Estamos sobre las postrimerías del año. Bien pronto aparecerá en el almanaque la palabra diciembre, correspondiente al último mes de un año que se va para dejarnos recuerdos. Es consabido que con diciembre llega la alegría y la diversión así como el movimiento agitado en torno a los aguinaldos y a los preparativos para celebrar digna y noblemente la Navidad. Pero el mejor complemento es la música. Eso no se discute. Ni más faltaba. Y nos referimos a las melodías sabrosas para bailar, para sentir animación, para predisponer el espíritu. Las empresas fonográficas le ofrecen al pueblo colombiano. ¿Cómo y de qué manera? Pues con sus catálogos tan extensos en el aspectoailable y también con las novedades a cargo de conjuntas, solistas, orquestas, etc. en páginas melodiosas que hacen "mover la osamenta"

---

<sup>288</sup> Según los archivos suministrados por Discos Fuentes, la primera grabación de Buitrago salió en 1947 con las canciones “La víspera de año nuevo” y “Las mujeres a mí no me quieren”, con la referencia 500077.

con desenfado e ilimitado encanto. Preparémonos para recibir el diciembre que llega con el más sincero alborozo y al son de buena músicaailable, como la que tienen todas las casas de discos del país. (Serna 1967)

Con el auge de la industria discográfica en Colombia en la década del sesenta, y con la aparición del sonido sabanero y el sonido paisa como íconos de lo tropicalailable, estos repertorios se convirtieron en la música asociada con las fiestas de navidad y fin de año en buena parte del territorio nacional, a tal punto que con frecuencia las personas se refieren a ellos como “música de diciembre” (O. Hernández 2015). Como se ve en la columna, aparecen relacionados el regocijo de la Navidad con la diversión, la alegría y el desenfado, como dos caras de una misma moneda. Sin embargo, queda el interrogante de cómo una música alegre, festiva y con un espíritu carnavalesco puede ser idónea para un momento de celebraciones religiosas (novenas y Nochebuena) y para reuniones familiares, o cómo pueden coexistir en tiempo y espacio lo religioso y lo carnavalesco.

Según Egberto Bermúdez (2006), está ampliamente documentada una tradición festiva panhispánica, realizada en el mes de diciembre en el marco de las fiestas navideñas, en la cual grupos de personas, acompañados por diversos conjuntos musicales, salen por las calles de los pueblos cantando, tocando y bailando. En pequeños poblados pueden recorrer los diferentes barrios divirtiéndose a los presentes a cambio de comida o bebida, y en lugares más rurales pueden hacer grandes caminatas mientras van de casa en casa. Se trata de una herencia cultural española que toma el nombre genérico de “parranda” (aunque posteriormente el término se generalizó para cualquier tipo de celebración, independientemente de la época del año en que se realice) y que se encuentra presente a lo largo y ancho de América Latina, como por ejemplo en la tradición de los “aguinaldos” puertorriqueños, un repertorio que incluso ingresó a la difusión masiva a través de la salsa (Otero Garabís 2000).<sup>289</sup>

En Colombia en particular, esta tradición que mezcla lo religioso con lo festivo en la cual la música es un elemento central, está presente en todas las regiones del país. Por ejemplo, en la región Caribe aparece referenciado este tipo de celebración en las festividades de tambora de la

---

<sup>289</sup> En Colombia, esta tradición festiva también da pie a un género musical llamado “Parranda”, o en ocasiones conocido más explícitamente como “Parranda paisa”. Este género tiene muchas relaciones con el sonido paisa, pero no alcanzo a abordarlo en este trabajo. Para una aproximación a la parranda paisa ver Bermúdez (2006, 2006) y Burgos (2000).

Depresión Momposina (Rojano 2013)<sup>290</sup>, y algo similar menciona el compositor Crescencio Salcedo acerca de las fiestas en su pueblo natal (Palomino) (Villegas y Grisales 1976). En el Pacífico sur se encuentra una práctica similar en la que, en los días de novenas (16 al 24 de diciembre), músicos y cantadoras salen recorriendo el municipio cuatro veces al día para cantar su música popular-tradicional (Ochoa, Convers y Hernández 2015). Carlos Miñana documenta una práctica similar en los indígenas Nasa o Paeces ubicados en la zona andina suroccidental de Colombia (Cauca, sur del Tolima, Valle del Cauca, Caquetá y Putumayo) (Miñana 2008). En el Pacífico norte, en el departamento del Chocó, las fiestas de San Francisco de Asís, más conocido como San Pacho, también corresponden al momento más festivo del año en la región (L. Valencia 2010).

Sin embargo, cuando a mediados del siglo XX se dio un fuerte proceso de urbanización en Colombia, con altas tasas de migración del campo a la ciudad, este tipo de prácticas comunitarias sufrieron un proceso de transformación. Los nuevos habitantes de las urbes colombianas en los años sesenta eran personas de origen rural que ocupaban principalmente las clases bajas y medias. Aunque vivían en las ciudades, tenían una mentalidad más campesina que citadina (Palacios y Safford 2006), y es en el nuevo entorno en el que comenzaron a reconfigurar sus costumbres. En la ciudad, diciembre ya no es solo la época de Navidad sino que, para las personas asalariadas y para los estudiantes, corresponde a la época de vacaciones (¡y prima salarial!), momento privilegiado para el esparcimiento, la diversión y el consumo. En este entorno, la parranda decembrina ya no consiste en salir de casa en casa acompañados por un conjunto musical, sino que la música empieza a ser provista por la radio y los discos. Es así como poco a poco la música tropicalailable, con especial énfasis en el sonido sabanero y el sonido paisa, y en general músicas alegres y con frecuencia con alguna dosis de humor carnavalesco, aparecen como los repertorios óptimos para la ocasión. Mientras en el campo las personas podrían ir a misa y luego salir al parque o por los barrios a cantar y festejar, en la ciudad es común la reunión familiar en la cual todos los presentes -adultos, jóvenes y niños, abuelos, hijos y nietos-, rezan juntos la novena, cantan villancicos, enuncian en voz alta los buenos propósitos para el año venidero, y posteriormente sacan el licor y la comida y ponen la música tropicalailable para terminar con

---

<sup>290</sup> Al respecto dice Rojano: “Las festividades de la tambora guardan estrecha relación cultural con las de la religión católica. Este proceso sincrético se inició durante la colonia española, se ha conservado sin ningún tipo de variaciones y constituido en parte fundamental del universo de esta música.” (Rojano 2013, 70-1). Luego, cita comentarios de algunas cantoras que dicen que tocaban tambora en las festividades religiosas de fin de año. Por ejemplo, dice Alicia Polo: “En las navidades comenzaba la tambora. Cada novena, tenía la suya. El 16 comenzaba en una casa. Entonces ella se la entregaba al amanecer a la que le tocaba al día siguiente, y así sucesivamente.” (Rojano 2013, 71)

una gran fiesta. Es decir, en el entorno de las ciudades se replica la tradición festiva decembrina típica de los pueblos, pero en esta ocasión los repertorios musicales alegres, divertidos y bailables (y en ocasiones con espíritu carnavalesco) son provistos por la industria discográfica tanto por los discos como por la radio.

Pero las fiestas decembrinas no solamente yuxtaponen la celebración religiosa con la actitud festiva. Por ser el momento de las vacaciones y de la alegría, es también el momento para los excesos y las licencias. Respecto a Medellín, Javier Gil describe estos momentos de fiesta así:

Todo en orden, hasta el 1 de diciembre, cuando empezaban a violarse sin peligro de caer en desgracia los horarios estrictos, las distancias románticas, la incuestionable autoridad paterna. Hasta los viejos más recalcitrantes se suavizaban para estas fechas y los veinticuatro y treintayunos la fiesta era obligada, salvo que en el vecindario hubiese un difunto. El 24 las puertas se abrían de par en par, como en los pueblos, y los niños iban de romería cantando villancicos y haciendo bulla con los sonajeros por las novenas.

Una vez cumplidas las celebraciones religiosas, las salas se despejaban de muebles, los señores se retiraban a otros puestos de observación, se desempolvaban los discos y, estrenando disfraces, los chicos y las chicas se entregaban al baile, al único goce autorizado del cuerpo. (Gil 1989, 48-9).

Este momento de fiesta, aunque relacionado con las celebraciones religiosas navideñas, resulta ser también una ocasión para el relajamiento de la censura y la moral, para los excesos y derroches, para el resquebrajamiento de las figuras de autoridad. Se trata de un entorno carnavalesco en el cual lo sagrado y lo profano conviven de una manera que difícilmente puede ocurrir en otra época del año. Esta asociación la capitalizó Discos Fuentes con su serie *14 Cañonazos Bailables*, la cual ha sido publicada todos los diciembre desde 1961, en la que compilan en un solo LP (por primera vez con 14 canciones y no con 12, como era habitual para el formato) los más grandes éxitos tropicales del año producidos por la disquera, así como algunas canciones nuevas que querían promover.<sup>291</sup> Al ser la música tropical bailable el repertorio predilecto para esta época, se constituye también en un ejemplo claro de cómo una tradición popular entra a hacer parte de la producción masiva, y esta música popular-masiva a su vez realimenta y ayuda a reconfigurar la tradición popular en un nuevo contexto, una nueva situación

---

<sup>291</sup> *14 Cañonazos Bailables* se convirtió desde su primer volumen en uno de los discos más vendidos por la disquera año tras año. En 1968, Codiscos imitó la idea de Fuentes y comenzó su serie *El Disco del Año*, con similar éxito.

en la cual la música va de casa en casa o de barrio en barrio no por vía de músicos caminantes, sino por medio de los acetatos y las ondas electromagnéticas.

## Lo carnavalesco como gestión de la cotidianidad

Las lecturas predominantes de las culturas de carnaval usualmente se debaten entre aquellas que las ven como algo positivo -en cuanto encarnan una forma de resistencia sociopolítica de las capas bajas frente al poder que las subyuga-, o como algo negativo –como una forma de válvula de escape que las capas dominantes le ofrecen a los subalternos para así poder mantener el *statu quo* (Armstrong 2010). Tales análisis suelen basarse en la dicotomía dominantes/dominados, opresores/subalternos, donde lo frecuente es percibir una asociación entre producción masiva y dominación, y producción tradicional y dominados. Bajo esta lógica binaria, el pueblo produce cultura tradicional, mientras la cultura masiva es producida y controlada por los dominantes, por lo cual constituiría un arma de alienación social (Quantz y O'Connor 1988).

La propuesta de Bajtín se sitúa sin duda en el lado de los optimistas. Al vivir en la Unión Soviética a mediados del siglo XX, bajo una ideología marxista que planteaba un desprecio por la producción simbólica popular por considerarla una forma de alienación y una manifestación de falsa conciencia política, la apuesta bajtiniana constituía una reacción importante al otorgarle validez a las expresiones populares, y de esta manera le restituía capacidad de agencia a las capas bajas de la sociedad (Chrichlow y Armstrong 2010). Para él, la risa, expresión primordial del espíritu de carnaval, “nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo.” (Bajtín 1989 [1965], 79).

Sin embargo, otros pensadores entraron luego a cuestionar esta visión optimista. Uno de los más críticos ha sido Umberto Eco, para quien la principal función del carnaval es operar como una válvula de escape de las tensiones sociales y los resentimientos que las clases populares acumulan durante cada año (Eco 1984). Para Eco, la época de carnaval se configura como un momento de transgresiones vigiladas y autorizadas, de tal manera que la aparente liberación

de las estructuras sociales oficiales es una mera ilusión que sólo puede ser vivida en unos momentos y lugares determinados.<sup>292</sup>

No obstante, la crítica planteada por Eco está dirigida principalmente hacia el carnaval como evento social delimitado en tiempo y espacio, y controlado y gobernado por el poder y las leyes estatales. Pero otro asunto muy diferente es pensar el espíritu carnavalesco en tanto se trata de una actitud presente en la cotidianidad, no necesariamente enmarcada ni controlada, una forma de comportamiento que aparece en distintos momentos y lugares, y que no corresponde a colectivos o movimientos sociales sino que se cuela en las conversaciones diarias, aparece a la hora del desayuno, se manifiesta en una interacción con el vecino, se lee en un libro o se escucha y baila en una canción. A diferencia del carnaval como evento específico, el espíritu carnavalesco no es posible reglamentarlo a partir de leyes o decretos. Así es como funciona lo tropical carnavalesco: no es una expresión de “el pueblo” en contraposición con una clase dirigente sino que puede abarcar todas las clases sociales, y no se da en unas fechas concretas sino que puede estar presente todo el año, aun cuando se intensifique en época de Navidad. Y en esta lógica se inscriben el sonido sabanero y el sonido paisa: son músicas que tienen una actitud anti-intelectual, una intención de alegría y despreocupación sin pretensiones de trascendencia, y para las que uno de los factores de éxito masivo radica en que no se enganchan en la pretensión de “civilizar” o “educar” a las masas. Por el contrario, se salen del dualismo alta cultura/cultura popular y, al ignorar o desatender a esa tensión, se presentan sin pretensiones de ascenso, de alta cultura, de élite. En ellas, el público vio mediatizada una cultura que había sido popular. Los medios masivos de comunicación representaban un hito de la modernidad, así que, al circular los productos populares a través de ellos obtenían ese halo moderno. En gran medida, esto significaba una forma de validación al margen de las instituciones detentadas por las élites, o de las instituciones estatales destinadas a la formación de las poblaciones (sistema educativo, conservatorios, escuelas de arte, libros, entre otros). Esto permitió que Eliseo Herrera difundiera sus trabalenguas -de los cuales se puede decir muchas cosas excepto que sean fáciles de aprender o que sean predecibles-, que Calixto contara sus historias con acompañamiento musical, que “el loko” Quintero se disfrazara, ladrara y cantara en una misma canción, o que Noel Petro le mandara saludes a su mamá allá en Sapomuerto en cualquier ocasión.

---

<sup>292</sup> Agradezco a Ana María Tamayo por proporcionarme algunos textos sobre la discusión política de la teoría bajtiniana de lo carnavalesco, y sobre todo por facilitarme algunos de sus documentos de trabajo en los que abordó el tema en detalle.



Lo carnavalesco no puede ser leído entonces bajo la oposición dominación/resistencia. Se trata más bien de una situación ambigua en la cual coexisten en una compleja simbiosis las licencias del carnaval con el orden y la estructura social (Armstrong 2010). Lo tropical carnavalesco puede ser a la vez dominación y resistencia en una relación de convivencia y complementariedad. Es resistencia en cuanto permite desjerarquizar, desacralizar y trastocar el orden, y es dominación en cuanto esto no busca ni lleva a cambios estructurales reconocibles. Pero la actitud carnavalesca no se dirige explícitamente en confrontación contra ningún establecimiento u organismo específico, y su comicidad no pretende crear una nueva estructura social. Esta actitud no puede por sí misma “ofrecer una concepción del mundo alternativa” (Brunner 1992, 149), así que su alcance político es a todas luces limitado. Por esto, en lugar de pensar estos repertorios en términos de resistencia o dominación, propongo pensarlos como una forma de gestión de la cotidianidad, un recurso para vivir el día a día de una manera más amable. Como ya han señalado Wade y Hernández en los trabajos citados, la época de mayor auge de la música tropical en Colombia (décadas del cincuenta y sesenta) corresponde a su vez con épocas de altos niveles de violencia. Sin embargo, esta violencia en lugar de ser tematizada, confrontada o expuesta a través de las canciones, estuvo ausente en la producción musical popular-masiva más relevante del país: la música tropical.<sup>293</sup> Especialmente en los sesenta, no solo el país movió los pies y las caderas al son de la música sabanera y paisa sino que también, a través de las grabaciones, comenzó a reírse y a “mamar gallo” de una manera poco vista en décadas anteriores. La música tropical de los sesenta, con su espíritu carnavalesco, funcionó como una forma de gestionar la difícil cotidianidad que vivía el país, una forma de ponerse la máscara de la alegría, pero una máscara que podía utilizarse todos los días en pequeños momentos. La jocosidad, el histrionismo y la alegría servían para vivir el día a día y como forma de relacionarse con el entorno, y en este aspecto la música tropical ofrecía unos repertorios generosos que se renovaban permanentemente (especialmente en épocas decembrinas).

La matriz carnavalesca constituyó en cierta medida la forma “criolla” de hacer *rock*. Los sabaneros y los paisas encontraron en lo carnavalesco la forma desinhibida, desparpajada y desacartonada de hacer música, con cuerpos liberados y una actitud de desacralización y desjerarquización. De forma llamativa, una matriz cultural precapitalista (Bajtín muestra que se puede rastrear incluso desde la antigüedad) funcionó en este entorno como la manera de

---

<sup>293</sup>Una de las pocas canciones de música tropical que tocan la temática se llama precisamente “Violencia”, composición de José Barros grabada por Los Black Stars en 1975 (L. M. Jaramillo 2010, 130).

salirse del molde de “lo tradicional” que podía encontrarse en la seriedad de las orquestas de baile del Caribe y de los duetos bambuqueros andinos, de la concepción seria y romantizada del amor en los boleros, o del carácter trascendente de los tangos, géneros que entraron en decadencia en los sesenta, al tiempo que empezaba a circular el *rock and roll* y se tornaba cada vez más dominante este tipo de música tropical. Irónicamente, una matriz de largo aliento podía reapropiarse para generar esa movilidad y esa búsqueda de lo exterior que surgía como deseo de los nuevos tiempos modernos.

Pero, por otro lado, no podemos olvidar que los sesenta es también el momento de consolidación del período del Frente Nacional, momento en el que se dio una especie de apariencia de tranquilidad institucional en el país. Además, como ha mostrado Pareja (1984), desde el Bogotazo y durante las décadas siguientes, la radio y la prensa en Colombia se adscribieron a una especie de autocensura en la cual evitaban cualquier crítica abierta al gobierno de turno o al sistema social, o cualquier alusión política problemática, porque se consideró que la actitud de la radio en los acontecimientos del 9 de abril de 1948 fue incendiaria y un factor de desencadenamiento del conflicto civil. De esta manera, aunque sabían que tenían la atención de los gobiernos puesta en los contenidos que difundían, prefirieron no confrontar al Estado y se mantuvieron al margen de las disputas políticas. Este escenario no resultaba propicio para la creación de músicas de protesta social o músicas con lenguaje político explícito. Podríamos sugerir entonces que Colombia no tenía más mecanismos de gestión de conflictos que la violencia, la negación o el humor, y es aquí donde los repertorios carnavalescos tomaron fuerza. La risa universal apareció como la contracara de la violencia. Tanto las actitudes violentas como las carnavalescas son manifestaciones extremas que se ubican en cierto sentido por fuera de la razón. La violencia en Colombia no podía ser debatida, no había espacios para discutirse de forma argumentada, por lo cual no había espacios para las músicas de protesta. Ante la imposibilidad de debatir la situación de violencia en el país la reacción fue a responder no con argumentos sino con un giro al absurdo, y en este contexto el espíritu carnavalesco sirvió como forma de escape y negación de la realidad. La aceptación de los repertorios carnavalescos por parte de los públicos se dio ante la ausencia de posibilidades y espacios de gestión y reflexión racional de los conflictos sociales del país. En este sentido, podríamos argumentar que la aparente alegría de la nación

no es un reflejo de la felicidad de nuestra vida cotidiana y las condiciones sociales sino una consecuencia y síntoma de la imposibilidad de gestionar los conflictos y las dificultades de otra forma. Colombia no se muestra como el país más alegre porque así lo sea sino porque esa parece ser su única respuesta y máscara posible para afrontar su cotidianidad violenta.

Sin embargo, otra lectura también es posible: que es precisamente el espíritu carnavalesco un factor que nos mantiene dentro de los círculos violentos. La permanente desjerarquización y desacralización, y la tendencia a ver el mundo al revés, lleva a que nos burlemos de todos y de todo. Como mostré, incluso la muerte se vuelve un elemento de burla. Y al burlarnos de la muerte nos burlamos indirectamente de la vida, la banalizamos y le quitamos su trascendencia. Los principios éticos más básicos que debería tener una sociedad como lo es el respeto a la vida y la dignidad humanas, parecen volverse también objeto de desacralización, burla y banalización. En el espíritu carnavalesco ni siquiera la vida resulta sagrada. La apuesta por las jeringonzas, las burlas, las exageraciones y la poca sobriedad y refinamiento en la interpretación constituyen un marco de pensamiento que privilegia masivamente las actitudes “antiserias”, configura una distinción en la que las actitudes serias “deben” evitarse, y donde la discusión argumentada aparece poco plausible y desvalorizada. Todo esto genera un escenario propicio para desarrollar los niveles absurdos de violencia que hemos vivido.

En resumen, nos queda la pregunta de si el proceso de carnavalización que Colombia experimentó en los años sesenta de la mano del auge del sonido sabanero y el sonido paisa corresponde a una forma de sobrellevar la violencia imperante, o es más bien una forma de vida que al desnaturalizar y desjerarquizar todo alimenta esa misma violencia y nos vuelve indiferentes a ella. O quizás sea ambas cosas a la vez.

## CONCLUSIONES

La memoria de la música tropical sabanera y paisa es extraña porque, en cierta medida, no es una historia de los vencedores ni de los vencidos. Ella afronta un problema común a lo masivo: es mediático, muy difundido, y pareciera que por eso mismo no amerita construcción histórica, por lo cual, con el paso del tiempo, tiende a esfumarse. El interés de los músicos, melómanos y empresarios pocas veces coincide con el interés de los historiadores y académicos, y son estos últimos los encargados de decirnos “qué pasó”. Pareciera que confundiéramos una música que no nos invita a pensar, con una música que no merece ser pensada. Si bien son músicas cuyo fin primordial es el entretenimiento, los contenidos del entretenimiento también merecen ser analizados, cuestionados, pensados y teorizados. Precisamente su aparente carácter “apolítico” (como si algo así pudiera existir en las producciones culturales) es lo que las hace mecanismos potentes para generar y difundir formas de concepción del mundo, y por lo tanto se convierten en importantes objetos de estudio académico.

Ahora bien, el problema es cómo entrar a analizar esa producción masiva de entretenimiento. La primera consideración aquí -que es a su vez una apuesta ética, teórica y metodológica-, fue evitar partir de posiciones prejuiciosas comunes a la hora de analizar productos masivos de entretenimiento, tanto las que los descalifican (aproximaciones desde visiones elitizadas cercanas a los discursos de alta cultura) como las que los exaltan (comunes en los partícipes directos de esas producciones, así como en los que ven lo masivo como un espacio esencialmente democrático). La intención siempre fue tratar de deconstruir críticamente ambas posturas, y buscar otras interpretaciones amparadas en lo que los datos empíricos permitieran argumentar. Por esto, esta investigación consistió en analizar estos repertorios para tratar de ver, no en abstracto sino en concreto, cómo surgieron, qué actores intervinieron, qué racionalidades interactuaron y qué condiciones de posibilidad los enmarcó (lo que constituye un ejercicio de construcción de memoria), y a partir de allí hacer lecturas críticas sobre las implicaciones de la masificación de estos repertorios en la configuración de la sociedad colombiana de la época.

El segundo aspecto que se debía resolver era cuál sería la aproximación teórica. En este sentido, la música tropical de los sesenta, en sus vertientes sabanera y paisa, presenta unas características que hacen difícil su abordaje. En ellas no hay un “otro” tan marcado como en la música tropical anterior. Conviven al mismo tiempo las diferentes formas del sonido sabanero y del sonido paisa, y en ninguna de las vertientes se pretende con ellas “reflejar”, a la manera homológica, una

supuesta sociedad a la cual representar. El sonido sabanero no suele asumirse como representante de un ideal identitario como sí podía adscribirse de cierta manera (no poco problemática) a las corrientes más elitizadas y auráticas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, y el sonido paisa no suele ser visto como una música esencialmente costeña ni antioqueña sino más bien como una nueva música alegre yailable desmarcada en gran medida de una identificación precisa con un lugar de origen. A su vez, no son representativas de “subculturas” ni de grupos humanos fácilmente definibles, ni generan identificaciones fuertes como lo hacen otras músicas como el punk o el rock. Esto explica en parte por qué, en términos generales, y con importantes diferencias que no se pueden ocultar, han sido capaces de trascender identificaciones raciales y regionales. La consecuencia de esto es que las herramientas teóricas más frecuentes para analizar manifestaciones musicales, surgidas desde la etnomusicología o desde los *popular music studies*, no resultaban pertinentes, y se hizo necesario indagar por otros caminos y construir una nueva ruta de estudio de corte interdisciplinar.

Lo primero fue hacer una propuesta sobre cómo comprender la noción de “lo popular” desde América Latina. Definimos entonces lo popular de dos maneras, como popular-tradicional para referirnos a las producciones, ya sean rurales o urbanas, con poco o ningún proceso de mediatización, y como populares-masivas para referirnos a las músicas que se producían desde la industria discográfica y circulaban por los medios masivos de comunicación. Pensar ambos tipos de música como populares (unas tradicionales y otras masivas) nos permitió establecer un puente y comunicación permanente entre ellas y no partir, *a priori*, del paso de lo tradicional a lo masivo como una única vía de interacción, sino también reconocer los tránsitos de lo masivo a lo tradicional.<sup>294</sup>

Luego, buscamos cómo analizar estos repertorios centrándonos principalmente en sus aspectos de producción, no de consumo. La mayoría de teorizaciones se han acercado a los fenómenos musicales populares para analizarlos desde el punto de vista de los consumidores, especialmente

---

<sup>294</sup> Pensar de esta manera el concepto de lo popular-tradicional lleva a incluir allí no solo lo popular urbano no mediatizado (como podrían ser por ejemplo las serenatas y las murgas), sino también lo rural no etnizado. Música como la de Los Corraleros proviene de una tradición rural campesina, en oposición a étnica, y el sonido paisa proviene de las murgas que eran urbanas pero no mediatizadas. Por esto, no tienen un carácter esencializante tan fuerte como lo pueden tener otras músicas como las del Pacífico colombiano o el bullerengue, las gaitas y el son de negro en la región Caribe. Son músicas que no hacen parte de las políticas de Estado de protección o preservación del patrimonio intangible, ni de las políticas más de corte civilizatorio que buscan llevar “cultura” a las poblaciones (como las que suelen justificar el mantenimiento de las pocas orquestas sinfónicas que aún tienen apoyo estatal).

en términos de construcciones de identidad, y las que lo han hecho desde la producción usualmente realizan análisis formalistas que describen los materiales musicales sin hacer una indagación sobre la relación con sus contextos. Para abordar entonces esta música desde su ámbito de producción, tanto desde una mirada formalista como en su relación con el entorno social que implicaban los medios masivos de comunicación florecientes en la época (principalmente radio y fonógrafos), propuse el concepto de “la producción como proceso”. Partiendo de la noción de “mediaciones” propuesta por Jesús Martín-Barbero, la cual indaga por los procesos de producción cultural en el contexto de los medios masivos de comunicación, enfocada especialmente hacia las formas de recepción, dimos el giro para pensar esto desde el ámbito de la producción. La intención no fue describir el proceso de producción de música tropical (como una serie de pasos para crear y grabar los repertorios) sino analizar estos repertorios como un proceso histórico y social de creación y consolidación de unos estilos musicales particulares, en el contexto de los medios masivos de comunicación. Pensar la producción como proceso permitió entonces realizar un estudio histórico, textual y contextual de una producción simbólica particular.

Para realizar esto hicimos una propuesta metodológica en tres pasos: un análisis diacrónico del sonido sabanero y del sonido paisa (con especial énfasis en las trayectorias históricas de los músicos y las músicas), un análisis sincrónico del surgimiento y consolidación de estos repertorios a partir de la noción de “mundo de la música tropical” (una adaptación del concepto de “mundo de arte” de Howard Becker (1982)), y un análisis de la matriz cultural prevaeciente o dominante dentro del repertorio de música tropical sabanera y paisa (que fue definida como un espíritu carnavalesco, siguiendo la propuesta de Bajtín (1989 [1965])). Estos tres pasos fueron realizados no a partir de análisis estructuralistas que suelen perder de vista o minimizar la capacidad de agencia de los individuos (como las críticas que con frecuencia se le hacen a los estudios de Bourdieu), sino a partir de análisis de tipo interaccionista, en los que se da un especial énfasis a los individuos y actores que hacen parte de las redes, y a las interacciones específicas y concretas que se establecen entre ellos (sin por ello perder de vista los condicionantes macrosociales).<sup>295</sup>

Ahora, la pregunta de investigación específica era: ¿cómo se dio la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo en la música tropical en Medellín en los años sesenta y qué nos

---

<sup>295</sup> La reciente conferencia “Communicatingmusicscenes: networks, power, and technology”, realizada en Budapest el pasado mes de mayo, es una muestra de que la relación entre redes, tecnología y poder, analizada desde aproximaciones interaccionistas, está ahora en el centro del debate en las investigaciones musicales. Se puede consultar su programación aquí: <https://cms2017.wordpress.com/>

dice esto sobre la entrada de Colombia a la modernidad que ofrecían los medios masivos eléctricos de comunicación de mediados del siglo XX?

Esta pregunta puede definirse como una indagación por la manera híbrida en que Colombia se insertó a la modernidad en el siglo XX. El análisis de los repertorios sabaneros y paisas de los sesenta nos muestra que esa modernización no ha sido lineal ni uniforme (y en esto nos distanciamos de los análisis de Wade (2002)) sino que se da de manera múltiple y a veces contradictoria, con procesos modernizadores y desmodernizadores, con impulsos cosmopolitas y locales al tiempo y, en últimas, con la presencia de múltiples racionalidades interactuando. Por esto, la relación entre lo popular-tradicional y lo popular-masivo no es de una sola vía de lo primero a lo segundo, sino que se da en doble vía: de lo popular-tradicional a lo popular-masivo y viceversa. Así, los repertorios más sofisticados de la primera mitad del siglo XX cedieron paso a los más carnavalescos de la década de los sesenta, en un proceso de desmitificación de la vida cotidiana.

El análisis diacrónico y sincrónico de la música tropical en Medellín nos permite ver que la modernización tecnológica no necesariamente se alineaba con una supuesta modernización cultural, entendida esta como el “avance” lineal hacia una meta que tendría como norte asemejarse a los países del primer mundo, especialmente a las formas culturales anglosajonas. Desde este punto de vista, la articulación entre las nuevas tecnologías y las producciones simbólicas en Medellín creó unos repertorios no necesariamente vistos como “modernizantes”-en cuanto tenían mucho que ver con matrices culturales populares-tradicionales y con formas artesanales de producción-, principalmente del Caribe colombiano en cuanto a lo musical, pero de más largo aliento temporal y geográfico en cuanto a la matriz carnavalesca que atravesaba buena parte de esta producción. Si vemos a la modernidad como una línea progresiva de “avance”, en el sentido de los desarrollismos, estos repertorios nos llevarían a pensar que en los sesenta Colombia tuvo un “freno” a este proceso, tal como lo asume Wade. Pero si, retomando a Wagner (2008), entendemos como modernidad a esas formas particulares en las que cada sociedad se autodetermina, podemos pensar que no se trata de “avances” o “retrocesos” sino de transformaciones culturales en las cuales los cambios en las condiciones de producción generan cambios en las producciones simbólicas. En este caso en particular, los avances tecnológicos (radios, transistores, micrófonos, cajas directas, guitarras eléctricas, sintetizadores, discos de larga duración, sistema estéreo, etc.) facilitaron un giro hacia la incorporación y adaptación de formas

populares-tradicionales de producción musical en los circuitos de producción masiva, y a su vez una transformación de las primeras por parte de las segundas. Por los micrófonos y consolas, por las ondas radiales y por los surcos de los discos comenzaron a difundirse solos de bombardino, acompañamientos de guacharacas, pases de acordeón, introducciones de porros interpretadas en guitarras eléctricas y solovox, redobles de la tambora en la cumbia interpretados en baterías, guapirreos, exageraciones, cuentos, trabalenguas, congas marcando la base de las guarachas cubanas, bajos eléctricos tumbando al estilo del son cubano, todo ello generando una yuxtaposición de elementos de diferentes procedencias, pero dentro de lo cual había una enorme influencia de las culturas populares-tradicionales del Caribe colombiano y del Caribe hispanoparlante. En este proceso fue clave la consolidación del campesinado como nuevo consumidor, puesto que con la aparición de los radios transistores el campesino pudo acceder fácilmente a la programación radial, y por este medio se convirtió en nuevo foco de atención para las industrias de bienes de consumo. Esto explica por qué este repertorio tropical de los sesenta tomó un giro importante hacia formas musicales de carácter más rural, mucho menos elegantes, sobrias y de pretensiones cosmopolitas que las de las big bands de las décadas anteriores.

Según Brunner (1992), en América Latina se dieron unos procesos modernizadores en el campo de la base, de la estructura material de la sociedad -representada en la racionalización de la producción, la aparición de impulsos industrializadores, el surgimiento de los medios de comunicación, así como un intento de conformación democrática del Estado-, aunque ninguno de ellos llegó a desarrollarse de forma plena. Pero estos procesos no se dieron a la par con otros procesos modernizadores en el plano de la superestructura o de lo cultural, donde las formas de ser y pensar, las formas religiosas, de familia, de amistad, de compadrazgo, etc. mantuvieron su anclaje tradicional sin pasar por el mismo proceso modernizante. Para él, esta ambivalencia generó una especie de esquizofrenia de la sociedad en su relación con la modernidad o, como el autor lo llama, una seudomodernidad.

Esto no refleja con precisión el caso de la música tropical en Medellín. Si bien había unas estructuras modernas de producción, sus contenidos yuxtaponían características modernas con matrices tradicionales. Allí encontramos a Los Teen Agers y Los Golden Boys usando guacharacas y sintetizadores, y unas ondas electromagnéticas transmitiendo por todo el territorio nacional a Noel Petro imitando el rebuznar de un burro. Sin embargo, en este punto vale la pena diferenciar entre las dos corrientes estudiadas. El repertorio del sonido sabanero no parece haber tenido ese



anhelo modernizante, mientras que el sonido paisa lo presenta de forma superficial y fetichizada. Como vimos en el capítulo 3, en el sonido paisa este deseo modernizante se resolvía con unos pocos elementos fetiches, mientras en el centro de la producción se privilegiaron músicas locales bajo formas amateres de interpretación.<sup>296</sup> Sin embargo, aunque el sonido sabanero no tuviera una pretensión modernizante, también presentó ciertas características que encajaban dentro de nuevas formas de sensibilidad. El *rock and roll* de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, representados en figuras como Elvis Presley y Bill Haley y sus Cometas (que fueron los principales referentes de los músicos del sonido paisa), presentaban unos valores expresivos particulares asociados a la imagen norteamericana de modernidad. Pero, ¿qué tienen en común la música tropical de los sesenta y estas músicas anglosajonas de la época? Por un lado, tiene que ver con la relación con el cuerpo. Tanto en las músicas bailables caribeñas como en el *rock and roll* el cuerpo está más desinhibido, es un cuerpo más o menos liberado y expresivo, es un cuerpo existente, no un cuerpo negado (recordemos que el cuerpo carnavalesco también es un cuerpo existente, un cuerpo que se muestra, que se interviene y se exagera). Y asociado al cuerpo está la velocidad en la música. El *rock and roll* aceleró la música, puso a los jóvenes a bailar a un ritmo que resultaba frenético para la época, los puso a mover el cuerpo de una manera no vista antes en las ciudades. Esto mismo lo hicieron algunas canciones de Aníbal Velásquez o del Sonido Corraleros, o los mapalés de las orquestas sabaneras. En la posibilidad de facilitar una expresividad ágil, extrovertida y alegre del cuerpo coincidían los repertorios rocanroleros y el sonido sabanero y paisa de los sesenta. En ese sentido, aunque los materiales musicales fueran tradicionales, se recontextualizaban en un ambiente de velocidad y extroversión modernizante.

Por otro lado, este tipo de *rock and roll* ante todo irreverente y desjerarquizador, lo cual era un elemento en común con el espíritu carnavalesco.<sup>297</sup> El cuestionar la autoridad, el poner el mundo al revés, el poner el énfasis en el goce del presente y no en la planificación del futuro, eran hilos conductores entre lo rockero y lo tropical, entre expresiones culturales novedosas provenientes de ese “primer mundo civilizado” y nuevas formas interpretativas locales, de tal manera que podían verse tan rockeros un Gustavo Quintero como un Alfredo Gutiérrez, aunque ninguno de los dos

---

<sup>296</sup> Además, los elementos fetiches modernizantes los abandonaron hacia finales de los sesenta cuando los grupos retomaron los nombres en español, la forma de vestirse dejó de ser la de colegiales estadounidenses y pasó a ser la de orquestas de baile, y poco después abandonaron los sintetizadores y guitarras eléctricas.

<sup>297</sup> Para finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta aun no habían surgido con fuerza formas de *rock and roll* más serias y con pretensiones contestatarias como las de Janis Joplin o Jimmy Hendrix, o incluso como serían los últimos discos de The Beatles.

estuviera interpretando rock. En parte esto es lo que explica esa hibridación que se da en el sonido paisa cuando jóvenes vestidos de rockeros y actuando como rockeros interpretaban música tropical (algo que sucedió de manera semejante décadas después con Carlos Vives quien construyó una imagen de “rockero local” –o Elvis Cienaguero, como se le ha llamado también- a partir de interpretar de cierta manera específica el vallenato y las músicas populares-tradicionales del Caribe colombiano (Sevilla, y otros 2014)). En ese sentido, el sonido sabanero y el sonido paisa estuvieron en alguna medida acordes a cierto sentido de modernización cultural que privilegiaba la novedad, la extroversión, la velocidad y la expresión corporal, pero estos aspectos modernizantes circulaban a través de estructuras musicales tradicionales y manteniendo el espíritu carnavalesco, una matriz de largo aliento histórico, como eje articulador.

Precisamente esta noción del espíritu carnavalesco, tomado de la teoría literaria, resultó ser el aspecto más relevante en esta búsqueda por las características particulares de la música tropical de los años sesenta, un rasgo significativo del sonido sabanero y del sonido paisa especialmente en las agrupaciones que mayor éxito comercial tuvieron. Lo carnavalesco es una de esas múltiples racionalidades que coexisten en Latinoamérica y funciona también como una convención, una forma de hacer música en la cual podían converger personas provenientes de tradiciones diferentes. Por esto, se constituyó en un lenguaje común que podía ser hablado por “el Loko” Quintero, Lisandro Mesa o Aníbal Velásquez.

¿Cómo se articula lo carnavalesco con las concepciones de modernidad? Como decía en la introducción, uno de los aspectos constitutivos del proyecto de modernidad es la apuesta por la racionalización del mundo, tanto en los aspectos técnico-científicos como en la organización social. El espíritu carnavalesco, por el contrario, se burla de la razón a través de su inclinación a ver “el mundo al revés” y de trastocar la visión oficial del mundo. Las nociones de “progreso” y “avance”, tan caras a los proyectos de modernización, son desestabilizadas en la valoración que del presente hace el espíritu carnavalesco y su negación a la posibilidad de construir argumentaciones coherentes. Igualmente, el pensamiento a largo plazo, necesario para la lógica de la acumulación capitalista y la ética del ahorro, no hace parte de las lógicas del espíritu carnavalesco. Todas estas características se podrían asociar con el estereotipo que se le suele atribuir a las culturas del Caribe colombiano, vistas frecuentemente como presentistas, con tintes de irracionalidad y magia, poco dadas al trabajo y mamagallistas, aspectos que han sido relacionados con el macondismo propuesto por García-Márquez. Pero esto mismo parece entrar

en contradicción al estar presente también en el sonido paisa, si tenemos en cuenta que la sociedad antioqueña de los sesenta era vista como ejemplo de orden, civismo y profundidad religiosa (Santamaría-Delgado 2014, 42). Sin embargo, también han sido vistos como rasgos de los antioqueños el pragmatismo, la sinceridad y la presencia de unas élites comerciales sin ascendencia aristocrática, lo cual coincide con el carácter desjerarquizador del espíritu carnavalesco. Lo carnavalesco puede tener entonces múltiples formas de apropiación y resignificación, y probablemente haya funcionado de maneras diferentes en distintas partes del país. Un análisis posterior que se centrara en mirar las formas de recepción y consumo de esta música tropical podría dar mayores luces al respecto. Pero esto no quiere decir que lo carnavalesco acabara con los relatos modernizantes ni con las políticas que buscaban un “avance” técnico y social. Como matriz cultural premoderna (recordemos que Bajtín la rastrea desde la antigüedad), el espíritu carnavalesco comenzó a rearticularse y convivir con otras formas de valoración presentes, y constituye una muestra clara de las múltiples racionalidades sobre las cuales se configuran las sociedades latinoamericanas, unas sociedades múltiples y fragmentadas que difícilmente se pueden alinear bajo un único metarrelato de construcción de nación (como el que intentaba crear la constitución de 1886, vigente para la época).

Para terminar, quiero plantear algunas posibles líneas futuras de investigación y proponer unas lecturas sobre las implicaciones que el auge de esta música tropical ha tenido para el país.

Mientras en un comienzo el sonido paisa y el sonido sabanero surgieron de trayectorias diferentes, el primero de clases medias altas urbanas y el segundo de sectores populares de origen rural, el primero desde Antioquia y el segundo desde el Caribe colombiano, el primero en murgas y clubes sociales y el segundo en corralejas, a mediados de los sesenta ambos resultaron haciendo músicas tropicales bailables con espíritu carnavalesco para ser difundidas por la industria musical. Con el tiempo, ambas corrientes comenzaron a ser identificadas bajo la sombrilla de “música decembrina”, lo cual tiende a borrar las barreras (aunque no del todo) entre ambos tipos de producción cultural, y por ende, tiende a borrar las barreras (aunque no del todo) entre sus identificaciones de clase, raza y región. Esta relación que el país ha hecho entre fiestas decembrinas y música tropical, con especial énfasis en los repertorios más carnavalescos de los sesenta, quizás sea posible estudiarla desde la perspectiva antropológica de los ritos. Las fiestas y las situaciones festivas y rituales han sido ampliamente abordadas por los científicos sociales (como Turner y Durkheim, entre otros) y valdría la pena hacer un estudio de este tipo para mirar la

relación que se ha establecido en muchas partes de Colombia entre ese repertorio musical y las fiestas navideñas, la música como un elemento de reactivación de los ritos populares de fin de año.<sup>298</sup>

Otra posible ruta de investigación que podría surgir sería analizar diferentes manifestaciones de culturas populares latinoamericanas, no solo musicales, desde la perspectiva del espíritu carnavalesco. Rasgos carnavalescos se encuentran claramente en humoristas como Cantinflas o Chespirito, o en obras literarias como las de David Sánchez Juliao, por ejemplo. Rastrear diferentes formas en que se encuentra esa matriz cultural en producciones simbólicas latinoamericanas podría constituir toda una línea de investigación fructífera.<sup>299</sup>

Pero, más allá de describir o encontrar rasgos del espíritu carnavalesco en unas producciones simbólicas o en otras, lo más relevante es pensar qué implicaciones tiene para la sociedad que hayan sido precisamente las músicas que presentan esta matriz las que más aceptación tuvieron en Colombia en los años sesenta. Si lo carnavalesco no aparece con tanta fuerza en los cincuenta, y se desvanece un poco en los setenta, ¿qué implicaciones tiene para los sesenta este giro tropical carnavalesco?

Si bien es difícil precisar qué implicaciones concretas tienen las músicas en los comportamientos de los individuos y en la acción social en general, podemos sugerir algunas interpretaciones, las cuales las podemos dividir entre las más optimistas y las más pesimistas. Desde una perspectiva optimista podemos decir que el espíritu carnavalesco, al cuestionar todo y confrontar todo, al poner el mundo al revés, va en contravía de los esencialismos y de las jerarquías, y de esta manera puede constituir una forma de confrontación del poder. Igualmente, vale la pena resaltar que el

---

<sup>298</sup> Pienso que el que hace música como parte de un rito, ritual o celebración, no tiene problemas en repetir una y mil veces la misma música, o música similar, porque cada vez que la interprete estará repitiendo el rito. Por eso en misa siempre cantamos las mismas canciones, o en la novena los mismos tutainas. Por eso esta música tropical vuelve a activarse todos los diciembres, porque se reactiva un ritual: así como se pone el pesebre y se arma el árbol de navidad, se hace natilla y buñuelos, se reza la novena y se toma licor, se escucha la misma música una y otra vez. Cambiar de repertorio sería como cambiar de villancicos, sería como cambiar los buñuelos por sánduches. Afectaría no solo el sabor sino el ritual que se recrea año tras año. Pero esto es apenas una hipótesis que daría pie para pensar en futuras investigaciones.

<sup>299</sup> En cuanto a posibles investigaciones sobre música tropical, quedan por estudiar los repertorios de las décadas siguientes. Como mencioné en el capítulo 1, Wade aborda con cierto detalle las décadas del cuarenta y cincuenta, apenas menciona los sesenta, y luego da un salto hasta los noventa con el caso de Carlos Vives y La Provincia. Pero en los setenta y ochenta se dieron otros fenómenos que también vale la pena estudiar, como la llegada con fuerza del sonido venezolano y la aparición de grandes orquestas de baile antioqueñas como El Tropicombo y El Combo de las Estrellas. Estos son fenómenos aún vigentes sobre los que hay muy poca documentación y prácticamente ningún tipo de análisis académico.

espíritu carnavalesco desestabiliza las pretensiones más “artísticas”, serias y trascendentes de géneros como los tangos y los boleros, y especialmente de la actitud de las orquestas de músicaailable de las décadas anteriores como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias. Esas pretensiones artísticas implican unas discriminaciones de clase y raza que la irreverencia del espíritu carnavalesco ponía en cuestión aunque, como vimos, tampoco se borran, puesto que es una tensión permanente entre los diferentes espacios en que se movían los músicos sabaneros y los paisas, y explica en parte el éxito masivo de los conjuntos paisas como las personas de posición social, de clase y raza que sí podían interpretar música tropical en los clubes sociales de Medellín. Es interesante que esta música tropical carnavalesca tuvo un enorme éxito precisamente en una época de gran violencia en el país, como lo han señalado Wade y Hernández. Quizás se podría interpretar como que el Frente Nacional haya sido una época de construcción de una paz que estaba a medio camino entre la ficción y la realidad, un país que quería disfrazarse y hacer un ritual público de tranquilidad aunque por debajo estuviera dándose una guerra interna con violencias descarnadas. Quizás el país trató de “ser otro”, de presentarse con una identidad diferente por un momento determinado, y para ello se puso la máscara de la alegría. Pero esa máscara no hay que condenarla (así como no condenamos los carnavales *per se*), sino que debemos comprenderla tal vez como un mecanismo de defensa, una forma de gestionar los dolores y las dificultades.

Desde un punto de vista negativo, con frecuencia se ha calificado a las músicas tropicales y alegres como adormecedoras de la crítica social (O. Hernández 2015). En los sesenta el sonido sabanero y el sonido paisa tuvieron un enorme éxito masivo, pero no podemos argumentar que se debió únicamente a que eran repertorios no problemáticos políticamente ya que casi todas las músicas que circulaban por la radio (los tangos, los bambucos, los boleros, las rancheras, las baladas, la nueva ola, el jazz, la música clásica, o el vallenato, por ejemplo) tenían la misma característica. Pero lo que tienen diferente el sonido sabanero y el sonido paisa es su fuerte expresión del espíritu carnavalesco, un elemento que puede ser central no para pensar estas músicas solo como elementos ambientales “para la aceptación acrítica de la realidad”, sino como una expresión del absurdo que surge como reacción sintomática ante la imposibilidad de espacios de gestión de la violencia, o como una ética constructora de una realidad que niega la sacralidad de todo, incluso de la vida. Es decir, vivir en un permanente ambiente carnavalesco (porque recordemos que esta música tropical, si bien aumentaba su consumo en diciembre, circulaba y se escuchaba durante todo el año) quizás pudo (y puede) contribuir a generar una desvalorización de los principios éticos

fundamentales, como son el respeto a la vida y la dignidad humanas, y a no ver como valores positivos la argumentación, la construcción colectiva o la planeación del futuro.

Es decir, no se trata de cuestionar una música porque no propicie explícitamente las actitudes críticas, porque ello nos llevaría a cuestionar *a priori* casi todas las manifestaciones de cultura popular (tanto tradicionales como masivas, e incluso buena parte de la producción cultural “artística”). Se trata de encontrar qué es lo particular en la música tropical de los sesenta, especialmente en sus manifestaciones más exitosas, y esto es su espíritu carnavalesco. Es este espíritu carnavalesco el que debemos indagar para analizar allí sus aspectos positivos y los negativos, para verlo como una forma simbólica de resquebrajar las jerarquías y como un remedio para la gestión de la cotidianidad, o como un elemento que, al promover el absurdo y poner el mundo al revés, desacraliza la vida y naturaliza la espiral de violencia en que nos encontramos, tanto en los sesenta como ahora.

## TRABAJOS CITADOS

- Acosta, Luisa. «Introducción (al panel 3).» En *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, 244-255. Bogotá: Aguilar, 2003.
- Adorno, Theodor. «Culture industry reconsidered.» *New German Critique* 6 (1975): 12-19.
- Adorno, Theodor. «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha.» En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, de Theodor Adorno, 15-50. Madrid: Akal, 2009 [1973].
- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1994 [1947].
- Albornoz, César. «Posibilidades metodológicas del estudio de la música popular contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico.» *Actas del III congreso IASPM-AL Colombia 2000*. 2000. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Albornoz.pdf>.
- Alén, Olavo. «Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares. La música popular y la investigación musicológica.» *Actas III congreso IASPM-AI Colombia 2000*. Bogotá, 2000. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Alen.pdf>.
- . «Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares. La música popular y la investigación musicológica.» *Actas III congreso IASPM-AI Colombia 2000*. Bogotá, 2000. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Alen.pdf>.
- Altheide, David. «Reflections: Ethnographic Content Analysis.» *Qualitative Sociology* 10, nº 1 (1987): 65-77.
- Altheide, David, y Christopher Schneider. *Qualitative Media Analysis*. Londres: SAGE Publications, 2013.
- Álvarez, Amparo. *De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia 1955-1970*. Medellín: Tesis para optar al título de Magíster en Música con Énfasis en Musicología Histórica, Universidad EAFIT, 2012.
- Álvarez, Rubén Darío. «Prólogo. Este libro pegajoso no pierde velocidad.» En *Aníbal Velásquez. 'El mago del acordeón'*, de Fausto Pérez Villarreal, 9-12. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2012.
- Alzate, Alberto. *El músico de banda*. Montería: América Latina, 1980.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ángel, Aníbal, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Aníbal Ángel* Medellín, (26 de agosto de 2015).

Aparicio, Frances. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. New England: Wesleyan University Press, 1998.

Apráez, Javier. *La empresa fonográfica en Colombia*. Bogotá: Tesis para optar al título de sociólogo, Universidad Nacional de Colombia, 1992.

Apuleyo, Plinio, y Ester Forero. «Cuarenta años de música costeña.» *mixcloud*. 1967.  
<http://www.mixcloud.com/ebiruojaba/40-anos-de-musica-costena-la-historia-de-la-cumbia-colombiana/> (último acceso: septiembre de 2013).

Arango, Ana María. *Cantaré: una canción que comienza en la selva y termina en California*. Medellín: Homohabitus, 2008.

Araújo, Consuelo. *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo, 1973.

Araújo, Orlando. *Gabriel García Márquez, el Caribe y los espejismos de la modernidad*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2010.

Arce, Tania. «Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?» *Revista Argentina de Sociología* 6, nº 11 (2008): 257-271.

Arias, Edmundo, entrevista de César Pagano. *Entrevista a Edmundo Arias* Medellín, (1 de enero de 1985).

Arias, Juan David. *La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha*. Medellín: Tesis para optar al título de Magister en Historia, Universidad Nacional, 2011.

Armstrong, Piers. «Bahian carnival and social carnivalesque in trans-Atlantic context.» *Social Identities* 16, nº 4 (2010): 447-469.

Arteaga, José. *Lucho Bermúdez. Maestro de maestros*. Bogotá: Intermedio editores, 1991.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1989 [1965].

Balzac, Honoré de. *La obra de arte desconocida o el fracaso en el arte*. Madrid: Casimiro, 2011 [1831].

Barolsky, Paul. *A Brief History of the Artist from God to Picasso*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2010.

Barriandos, Joaquín. *La idea del arte lationamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Barcelona: Tesis de doctorado en Historia del Artes. Directora: Ana María Guasch, 2013.



- Bassi, Rafael. «La música cubana en Barranquilla.» *Huellas*, nº 62 (2001): 2-17.
- Beck, Ulrich. «The cosmopolitan perspective: sociology of the second age of modernity.» *British Journal of Sociology* 51, nº 1 (2000): 79-105.
- Becker, Howard. «Art As Collective Action.» *American Sociological Review* 39, nº 6 (1974): 767-776.
- . *Los mundos del arte*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Bell, Gustavo. «"¿Costa Atlántica? No: Costa Caribe.» En *El Caribe en la nación colombiana. Memorias de la X cátedra anual de historia "Ernesto Restrepo Tirado"*, de Alberto (Comp.) Abello, 123-143. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2006.
- Benítez, Rafael, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Rafael Benítez Medellín*, (2 de septiembre de 2015).
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003 [1936].
- Bennet, Andy, y Richard ed. Peterson. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt: Vanderbilt University Press, 2004.
- Bermúdez, Egberto. «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I).» *Cátedra de Artes*, nº 3 (2006): 81-108.
- Bermúdez, Egberto. «Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (ii).» *Cátedra de Artes*, nº 4 (2007): 63-89.
- Bermúdez, Egberto. «La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos.» *Miradas a la Universidad* (Universidad Nacional de Colombia) 3 (2006): 7-83.
- Bermúdez, Egberto. «Panamericanismo a contratiempo. Musicología en Colombia, 1950-1970.» En *Música/musicología y colonialismo*, de Coriún Coord. Aharonián, 101-158. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2013.
- Bermúdez, Egberto. «Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia.» *Ensayos. Historia y teoría del arte* (Universidad Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo) 7, nº 7 (2002/2003): 5-57.
- Betancur, Fabio. «Bajo el cielo azul un viento verde: Lucho Bermúdez en Medellín.» En *Lucho Bermúdez: cumbias, porros y viajes*, de Sergio Santana y Rafael Bassi. Medellín: Ediciones Santo Bassilón, 2012.
- . *Sin clave y bongó no hay son*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1993.

Bettez, Karen. «Inside Shock Music Carnival: Spectacle as Contested Terrain.» *Critical Sociology* 30, nº 3 (2004): 743-779.

Birenbaum, Michael. «Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta.» En *XIII Congreso de Colombianistas*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2003.

Blanco, Darío. «El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad.» *Boletín de Antropología* 28, nº 45 (2013): 180-211.

—. *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Los colombianos de Monterrey- México (1960-2008). Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo*. México: Disertación para optar al título de Doctor en Ciencia Social, Colegio de México, 2008.

Blanco, Darío. «La música de la costa atlántica colombiana: transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica.» *Revista Colombiana de Antropología* 41 (2005): 171-203.

Blanco, Darío. «La música de la costa Caribe colombiana en México, un fenómeno transfronterizo.» *Alteridades* 21 (2005): 19-41.

Bottero, Wendy, y Nick Crossley. «Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations.» *Cultural Sociology* 5, nº 1 (2011): 99-119.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Ediciones Santillana, 2012.

Boyer, Amalia. «ARCHIPELIA. Lugar de la relación entre (geo)estética y poética.» *Nómadas* 31 (2009): 13-25.

Brown, Timothy. «Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and "Nazi ROck" in England and Germany.» *Journal of Social History* 38, nº 1 (2004): 157-178.

Brunner, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1992.

Bull, Michael, y Les Back. «Introduction: Into Sound.» En *Auditory Culture Reader*, editado por Michael Bull y Les Back, 1-18. Oxford - New York: Berg, 2003.

Burgos, Alberto. *Antioquia bailaba así*. Medellín: Lealon, 2001.

Burgos, Alberto. «Biografías de agrupaciones.» En *Arqueología del chucu-chucu*, de Juan Diego Parra, 175-242. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2014.

—. *La música parrandera paisa*. Medellín: Lealon, 2000.

—. *Recordando*. Medellín, 2013.

*Bulla y silencio*. Dirigido por Pablo Burgos. Producido por Corporación Post-office Cowboys y Producciones Tremendo Trasteo. 2007.

*Son de gaita*. Dirigido por Pablo Burgos. Producido por Post-office Cowboys. 2012.

*Pasos de cumbia*. Dirigido por Vincenzo Caballo. 2015.

Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1977.

Calle, Simón. *Reinterpreting the global, rearticulating the local: Nueva Música Colombiana, networks, circulation, and affect*. Nueva York: Columbia University, disertación para optar al título de Doctor en Etnomusicología, 2012.

Candela, Mariano. «Nación y música costeña, algunas tensiones en el siglo XX.» *Huellas*, nº 67-68 (2003): 12-17.

Candela, Mariano, ed. *Tertulias musicales del Caribe colombiano*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1998.

Carbó, Guillermo. *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la tambora*. París: L'Harmattan, 2004.

«Tambora: baile cantado de Colombia.» *Tambora: baile cantado de Colombia*. 2003. CD.

Castellanos, Nelson. «¿Tabernas con micrófono o gargantas de la patria? La radio comercial en Colombia: 1930-1954.» En *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, 256-280. Bogotá: Aguilar, 2003.

Castillo, Ariel. «Grandeza humana y musical de Alfredo Gutiérrez.» En *Alfredo Gutiérrez. El juglar rebelde.*, 31-37. Bogotá: Universidad de la Guajira, Corporación Francisco el Hombre, 2013.

Castillo, Francisco. «El tiempo en la historia de la música occidental: una mirada crítica a la construcción del objeto tiempo en la historiografía de la música.» En *Encuentro de experiencias y perspectivas sobre la historia de la música. Bogotá, septiembre de 2014*, editado por Francisco Castillo, 57-76. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

Castro-Gómez, Santiago. «Ciencias Sociales y violencia epistémica y el problema de la "invención del otro".» En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, 201-223. Buenos Aires: Clacso, 2000.

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

Castro-Gómez, Santiago, y Eduardo Restrepo. «Introducción: colombianidad, población y diferencia.» En *Genealogías de la colombianidad: formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*, editado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo, 10-40. Bogotá: Javeriana, Instituto Pensar, 2008.

Cataño, Carlos. «Genealogías salseras: memorías de migración.» *Colombia Encuentros* 8 (2010): 59-78.

*Alfredo Gutiérrez*. Dirigido por Consuelo Cepeda. Producido por Audiovisuales. 1996.

*Eliseo Herrera*. Dirigido por Consuelo Cepeda. Producido por Audiovisuales. 1996.

*Noel Petro*. Dirigido por Consuelo Cepeda. Producido por Audiovisuales. 1995.

*Rubén Darío Salcedo*. Dirigido por Consuelo Cepeda. Audiovisuales, 1996.

Cervantes, Chico, entrevista de Luis Alandete. *Fiesta de acordeones presenta a: Chico Cervantes. Otra figura corralera* Valledupar, (septiembre de 2013).

Chrichlow, Michaeline, y Piers Armostrong. «Carnival praxis, carnivalesque strategies and Atlantic interstices.» *Social Identities* 16, nº 4 (2010): 399-414.

Christianen, Michael. «Cycles in symbol production? A new model to explain concentration, diversity and innovation in the music industry.» *Popular Music* 14, nº 1 (1995): 55-93.

Cluley, Robert. «Art Word and Art Worlds: The Methodological Importance of Language Use in Howard S. Becker's Sociology of Art and Cultural Production.» *Cultural Sociology* 6, nº 2 (2012): 201-216.

Coffey, Amanda, y Paul Atkinson. *Encontrar el sentido a los datos cualitativos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.

Convers, Leonor, y Juan Sebastián Ochoa. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2007.

—. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2007.

Cook, Nicholas. *Analising Music Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Cortés et al., Édgar. *Alfredo Gutiérrez: el juglar rebelde*. Bogotá: Grafiq Editores, 2013.

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

Cottrell, Stephen. «Ethnomusicology and the music industries: an overview.» *Ethnomusicology Forum* 19, nº 1 (2010): 3-25.

Cruces, Francisco. «Matrices culturales : pluralidad, emoción y reconocimiento.» *Anthropos : Huellas del Conocimiento*, nº 219 (2008): 173-179.

Cunin, Elizabeth. «De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una 'música negra', la Champeta.» *Revista Aguaita*, nº 15-16 (2006): 176-192.

- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea books, 1999.
- D'amico, Leonardo. *Moduli ritmici e poliritmici della musica afrocolombiana*. Bologna: Tesis para optar al título de etnomusicólogo, 1993.
- Díaz, Claudio. «Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades.» *El oído pensante* 1, nº 2 (2013).
- Eco, Umberto. «Los marcos de la libertad cómica.» En *¡Carnaval!*, de Umberto Eco, V.V. Ivanov y Mónica Rector, 9-20. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Eisenstadt, Shmuel. «América Latina y el problema de las múltiples modernidades.» *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* LVIII, nº 218 (2013): 153-164.
- Erazo, Julio, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Julio Erazo Medellín*, (26 de junio de 2015).
- España, Fernando. *Que viva el chucu-chucu!: Crónicas de la música tropical*. Bogotá: Linotipia Bolívar, 1995.
- España, Rafael. *Que viva el chucu-chucu!: Crónicas de la música tropical*. Bogotá: Linotipia Bolívar, 1995.
- Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979.
- Feld, Steven. «From schizomphonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of "world music" and "world beat".» En *Music grooves: essays and dialogues*, de Steven Feld y Charles Keil, 257-289. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. «De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera.» En *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*, de Pablo Semán y Pablo, ed. Vila, 139-166. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- Fine, Gary Alan, y Sherryl Kleinman. «Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis.» *American Journal of Sociology* 85, nº 1 (1979): 1-20.
- Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Florencia, Jorge Humberto, Luis Quintana, y Olga Sigüenza. *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez*. México: Plaza y Valdés, 2002.
- Gamero: el pueblo de rosa*. Dirigido por Cristian Flórez. 2011.
- Franceschi, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Río de Janeiro: Sarapuí, 2002.

Franco, Germán. *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900)1930*. Bogotá: Javeriana, 2013.

Frith, Simon. «Music Industry Research: Where Now? Where Next? Notes from Britain.» *Popular Music* 19, nº 3 (2000): 387-393.

—. *Performing rites*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Frith, Simon. «Towards an aesthetic of popular music.» En *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*, editado por Richard Leppert y Susan McClary, 133-149. Nueva York: Cambridge University Press, 1987.

*Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)* Bogotá Editorial Javeriana 2007

Gajardo, Claudio. «Aproximación a la industria discográfica y su relación con la industria radial en Chile (1964-1967).» *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana* 10, nº 29 (2011).

Galeano, Mario, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Mario Galeano* Bogotá, (19 de mayo de 2014).

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

García, Carlos José. *Historia de un "Sueño Melódico"*. Medellín: Publicaciones Congregación Mariana, 2010.

García, Jorge, y Alberto Salcedo. *Diez juglares en su patio*. Bogotá: Ecoe, 1994.

—. *Diez juglares en su patio*. Bogotá: Ecoe, 1994.

García-Canclini, Néstor. «¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?» En *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, 21-37. México: Ediciones Gili, 1987.

—. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa, 2004.

García-Canclini, Néstor. «Ni folclórico ni mavisio. ¿Qué es lo popular?» *Diálogos de la comunicación*, nº 17 (1987).

García-Canclini, Néstor. «Noticias recientes sobre hibridación.» *Trans. Revista Transcultural de Música* (Disponible en: <http://www.globalizacion.org/biblioteca/CanciliniHibridacionNoticiasRecientes.htm>), nº 7 (2003): <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>.

García-Canclini, Néstor. «Prólogo.» En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, de Jesús Martín-Barbero, 5-8. México: Ediciones Gili, 1998.

- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Gelder, Ken, y Sarah Thornton, . *The Subcultures Reader*. Nueva York: Roudledge, 2005.
- Giddens, Anthony, y Christopher Pierson. *Conversations with Anthony Giddens : making sense of modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Gil, Javier. «Medellín y la música: años sesenta.» *Trabajo de grado para optar al título de historiador*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1989.
- Goggel, Erwin*. Dirigido por Erwin Goggel. Producido por Erwin Goggel producciones. 2004.
- Gómez, Nathaly. *Inveniones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*. Bogotá: Tesis para optar al título de Magíster en Estudios Culturales, Pontificia Universidad Javeriana, 2015.
- Gómez, Nelson, y Jefferson Jaramillo. *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2013.
- Gonçalves, Eduardo. «A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX.» *Desigualdade & Diversidade* (PUC-Rio), nº 9 (2011): 105-22.
- González Henríquez, Adolfo. «Calidad de la vida musical en la radio barranquillera.» *Huellas*, nº 23 (1988): 43-53.
- González Henríquez, Adolfo. «Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano.» En *Cultura y región*, editado por Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo, 152-179. Bogotá-Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- González Henríquez, Adolfo. «Sociología de la música costeña.» *Huellas*, nº 14 (1985): 38-43.
- González, Juan Pablo. «Conclusiones.» *Actas del III congreso IASMP-AL Colombia 2000*. Bogotá, 2000. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Gonzalezjuan.pdf>.
- González, Juan Pablo. «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX.» En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, 205-219. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2010.
- González, Juan Pablo. «Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos.» *Revista musical chilena* 55, nº 195 (2001).
- . *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Goodwin, Andrew. «Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music.» En *Popular Music and Communication*, editado por James Lull, 75-100. London: Sage, 1992.

- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. México: Era, 1983.
- Green, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Inglaterra: Ashgate Publishing Limited, 2001.
- Gronow, Pekka. «Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899-1925.» *Popular Music* 26, nº 2 (2007): 281-304.
- Gronow, Pekka. «Phonograph Records as a Source for Musicological Research.» *Ethnomusicology* 7, nº 3 (1963): 225-228.
- Gronow, Pekka. «The Record Industry Comes to the Orient.» *Ethnomusicology* 25, nº 2 (1981): 251-284.
- Gronow, Pekka. «The Record Industry in Finland, 1945-1960.» *Popular Music* 14, nº 1 (1995): 33-53.
- Gronow, Pekka. «The Record Industry: The Growth of a Mass Medium.» *Popular Music* 3 (1983): 53-75.
- Gutiérrez, Alfredo, entrevista de Jota Mario Valencia. *Homenaje a Alfredo Gutiérrez RCN*. Bogotá. 16 de agosto de 2014.
- Gutiérrez, Eduardo. «Cuatro formas de historia de la comunicación.» *Signo y pensamiento* XXV, nº 48 (2006): 9-21.
- Gutiérrez, Luis Guillermo. *La música popular en Medellín 1900-1950*. Medellín: Tesis para optar al título de historiador, Universidad de Antioquia., 2006.
- Gyemant, Roberto Ernesto. *Cartagena! Curro Fuentes & The Big Band Cumbia and Descarga Sound of Colombia 1962-72*. Soundway Records, 2011.
- Hamburger, Alfonso. «El niño que cazaba palomas guarumeras.» En *Alfredo Gutiérrez. El juglar rebelde*, 63-87. Bogotá: Universidad de la Guajira, Corporación Francisco El Hombre, 2013.
- . *En cofre de plata. Música corralera: de la plaza de Majagual a la modernidad*. Sincelejo: Mi Propia Tula, 2007.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.
- Hennion, Antoine. «An intermediary between production and consumption: the producer of popular music.» *Technology & Human Values* 14, nº 4 (1989): 400-424.
- Hernández, Oscar. «El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical.» *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1, nº 1 (2005): 4-22.



- Hernández, Óscar. «La colonialidad y la poscolonialidad musical en Colombia.» *Latin american music review* (University of Texas Press) 28, nº 2 (2007): 242-270.
- Hernández, Oscar. «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música.» (Editorial Pontificia Universidad Javeriana) 7, nº 1 (2012): 39-77.
- . *Los mitos de la música nacional*. Bogotá: Disertación para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales y Humanas, Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- . *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas, 1930-1960*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2015.
- Hernández, Oscar. «Música y acontecimiento. Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales.» En *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*, editado por María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza, 27-48. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Hersch, Charles. «Poisoning Their Coffee: Louis Armstrong and Civil Rights.» *Polity* 34, nº 3 (2002): 371-392.
- Hesmondhalgh, David. «Flexibility, post-Fordism and the music industries.» *Media Culture Society* 18 (1996): 470-488.
- Hesmondhalgh, David. «The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production.» *The British Journal of Sociology* 49, nº 2 (1998): 234-251.
- Hesmondhalgh, David, y Keith Negus. «Editors' introduction, sección Audiences, consumption and everyday life.» En *Popular music studies*, editado por David Hesmondhalgh y Keith Negus, 87-89. Londres: Hodder Education, 2002.
- Hesmondhalgh, David, y Keith Negus. «Introducción a Productions, institutions and creativity.» En *Popular music studies*, 145-148. London: Hodder Arnold Publication, 2002.
- . *Popular Music Studies*. London: Hodder Education, 2002.
- Hirsch, Paul. «Cultural Industries Revisited.» *Organization Science* 11, nº 3 (2000): 356-361.
- Hirsch, Paul. «Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems.» *American Journal of Sociology* 77, nº 4 (1972): 639-659.
- Hirsch, Paul. *The Structure of the Popular Music Industry. An Examination of the Filtering Process by Which Records are Preselected for Public Consumption*. Reporte de investigación, Michigan: Michigan University, c. 1969.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger, . *La invención de la tradición*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Huerta, Javier. «La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España).» *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 1 (1982): 143-158.

Hutchinson, Sidney. *Merengue típico in transnational Dominican communities: Gender, geography, migration and memory in a traditional music*. Nueva York: Tesis para optar al título de PhD en Etnomusicología, Universidad de Nueva York. Asesor: Gage Averill, 2008.

Ikeda, Alberto. «Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco.» *Actas III Congreso IASPM-AL Colombia 2000*. IASPM-AL, 2000. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Ikeda.pdf>.

Ivey, William. «Commercialisation and tradition in the Nashville Sound.» En *Folk Music and Modern Sound*, editado por W. Ferris y M. L. Hart, 129-138. Jackson: University Press of Mississippi, 1982.

Jaramillo, Agustín. *El testamento del paisa*. Medellín: Bedout, 1961.

Jaramillo, Luis Felipe, ed. *Música tropical y salsa en Colombia*. Medellín: Ediciones Fuentes, 1992.

Jaramillo, Luz Marina. *José Barros. Su vida, su obra*. Medellín: Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, 2010.

Jordán, Laura, y Douglas Smith. «How did popular music come to mean música popular?» *iaspm@journal 2*, nº 1-2 (2011): 19-33.

Joubert-Solano, Violeta. «Les musiques «afrocolombiennes» aujourd'hui: L'exemple du groupe Alegres Ambulancias.» En *Mémoires et imaginaires dans les sociétés d'Amérique Latine*, de François Coord. Laplantine, 91-102. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Kealy, Edward. *The real rock revolution: sound mixers, social inequality, and the aesthetics of popular music production*. Michigan: Northwestern University, disertación para optar al título de sociólogo, 1974.

Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

*La radio del tercer milenio. Caracol 50 años* Bogotá Editorial Nomos 1998

Lahire, Bernard. *El espíritu sociológico*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005.

Laing, David. «Music and the Market: The Economics of Music in the Modern World.» En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 309-320. Nueva York: Routledge, 2002.

Lalinde, Ana María. «La legitimación del campo intelectual de la comunicación: un tema de la agenda para el próximo milenio.» En *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*, 123-131. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores, 1998.

- Lander, Edgardo, ed. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Laverde, María Cristina, y Rossana Reguillo, . *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores, 1998.
- León, Javier. «Peruvian Musical Scholarship and the Construction of an Academic Other.» *Latin American Music Review* 20, nº 2 (1999): 168-83.
- Lima, Emirto de. *Folklore colombiano*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2011 [1942].
- List, George. *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tricultural*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994.
- López Cano, Rubén. «Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina.» En *Música popular y juicios de valor: una mirada desde América Latina*, de Francisco Sans, Rubén López Cano y coord., 217-260. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.
- López de la Roche, Fabio. «Historia y política en De los medios a las mediaciones de Jesús Martín-Barbero.» En *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*, 113-122. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Lund, Joshua. *The Impure Imagination. Toward a Critical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2006.
- Malcomson, Hettie. «Aficionados, Academics, and Danzón Expertise: Exploring Hierarchies in Popular Music Knowledge Production.» *Ethnomusicology* 58, nº 2 (2014): 222-253.
- Malone, Bill. *Honky Tonk: the music of the Southern working class*. Vol. 4, de *Popular Music: critical concepts in media and cultural studies*, editado por Simon Frith, 119-125. Nueva York: Routledge, 2004.
- «Itinerario de tambores.» *Itinerario de tambores*. 2007. CD.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1998.
- Martín-Barbero, Jesús. «Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales.» En *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, 38-50. México: Ediciones Gili, 1984.
- . «Cultura popular y comunicación de masas.» s.f.  
<http://www.uned.es/ntedu/asignatu/3JMartinBarbero.htm> (último acceso: 11 de 2015).
- Martín-Barbero, Jesús. «De la comunicación a la filosofía y viceversa: nuevos mapas, nuevos retos.» En *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*, 201-221. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores, 1998.

- . *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1998.
- . *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1998.
- Martín-Barbero, Jesús. «Introducción.» En *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, 9-17. México: Ediciones Gili, 1987.
- Martín-Barbero, Jesús. «La comunicación desde la cultura. Crisis de lo nacional y emergencia de lo popular.» *Alternatividad Latinoamericana, Comunicação e sociedade*, nº 6 (1987): 45-69.
- Martín-Barbero, Jesús. «La comunicación desde la cultura. Crisis de lo nacional y emergencia de lo popular.» *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, nº 3 (1987): 45-69.
- Martín-Barbero, Jesús. «La comunicación: un campo de problemas a pensar.» *Colombia, ciencia y tecnología* 11, nº 2 (1993).
- Martín-Barbero, Jesús. «Las industrias culturales.» En *Industrias culturales*, 11-24. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- Martín-Barbero, Jesús. «Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera. Entrevista a Jesús Martín-Barbero.» *Dissens*, nº 3 (1996): 47-53.
- Martínez, Laura. *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. México: Lupus Inquisitor, 2013.
- Martínez, Liliana. «Alfredo Gutiérrez: 'más que legendario, me siento feliz'.» En *Alfredo Gutiérrez. El juglar rebelde*, 55-61. Bogotá: Universidad del Magdalena, Corporación Francisco El Hombre, 2013.
- Medina, Abel. «Alfredo Gutiérrez: las arenas de una playa universal.» En *Alfredo Gutiérrez. El juglar rebelde.*, 39-53. Bogotá: Universidad de la Guajira, Corporación Francisco El Hombre, 2013.
- Meintjes, Louise. *Sound of Africa: Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham y Londres: Duke University Press, 2003.
- Meisel, Adolfo. «Rezago relativo y creciente integración.» En *Historia económica y social del Caribe colombiano*, de Adolfo (Ed.) Meisel, 287-327. Bogotá: Ediciones Uninorte, 1994.
- Mendívil, Julio. «¿Juicios de valor? Orgullo y prejuicio en los estudios sobre música. Una reflexión desde la etnomusicología.» En *Música popular y juicios de valor: una mirada desde América Latina*, de Francisco Sans, Rubén López Cano y coord., 261-293. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.
- Mendívil, Julio, y Christian Spencer. *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. Nueva York: Routledge, 2016.

- Mendoza, Pedro, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Pedro Mendoza* Valledupar, (30 de mayo de 2015).
- Meza, Lisandro, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Lisandro Meza* Valledupar, (30 de mayo de 2015).
- Meza, Lisandro, entrevista de César Pagano. *Meza, Lisandro. Cantante, compositor y acordeonista* Bogotá, (2010).
- Middleton, Richard. «Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap.» *Popular Music* 12, nº 2 (1993): 177-190.
- . *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 2002.
- Middleton, Richard, ed. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Milewski, Barbara. «Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk.» *Nineteenth-Century Music* 23, nº 2 (1999): 113-135.
- Miñana, Carlos. «Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia.» *A Contratiempo* (Ministerio de Cultura), nº 11 (1999): 36-47.
- Miñana, Carlos. «Música y fiesta en la construcción del territorio Nasa (Colombia).» *Revista colombiana de antropología* 44, nº 1 (2008): 123-155.
- Monsalve, Jaime Andrés. «José María Peñaranda: ¡La mondá pelá!» *El Malpensante*, nº 137 (Diciembre 2012).
- Montes Mathieu, Roberto. *Cantantes y compositores del Caribe colombiano*. Bogotá: Collage Editores, 2013.
- . *Maestros del acordeón*. Bogotá: Collage Editores, 2012.
- Montes, David Leonardo. *Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco*. Bogotá: Tesis de Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.
- Montes, Roberto. *Maestros del acordeón*. Bogotá: Collage Editores, 2012.
- Esperando el tsunami*. Dirigido por Vincent Moon y Lulacruza. Producido por Collection Petites Planètes. 2014.

Moore, Robin. *Music and revolution: Cultural change in socialist Cuba*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

—. *Música y mestizaje: Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*. Madrid: Colibrí, 2002.

Moreno, Humberto, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Humberto Moreno* Bogotá-Medellín (vía skype), (30 de Octubre de 2015).

Morin, Edgar. *Ciencia con consciencia*. Barcelona: Anthropos, 1984.

Muñoz, Enrique Luis. «Lucho Bermúdez y la musicalidad del trópico.» En *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y gaitas*, de Sergio Santana y Rafael (coord.) Bassi, 21-42. Medellín: Ediciones Santo Basilón, 2012.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and discourse*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Negrón, Marisol. «Fania Records and its Nuyorican Imaginary: Representing Salsa as Commodity and Cultural Sign in Our Latin Thing.» *Journal of Popular Music Studies* 27, nº 3 (2015): 274–303.

Negus, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.

—. *Popular Music in Theory: an introduction*. Cambridge: Polity press, 1996.

Negus, Keith, y Michael Pickering. «Creativity and musical experience.» En *Popular Music Studies*, editado por David Hesmondhalgh y Keith Negus, 178-190. Londres: Hodder Education, 2002.

Newman, Timothy. *The Creative Process of Music Composition: A Qualitative Self-Study*. Nueva York: Disertacion de Doctorado, 2008.

Nieves Oviedo, Jorge. «Balance del estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano 2004-2009.» En *Respirando el Caribe, volumen III*, editado por Patricia Iriarte, 261-278. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, 2009.

—. *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2008.

Nieves Oviedo, Jorge. «El estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano.» En *Respirando el Caribe, volumen II.*, de Aaron Ed. Espinosa, 249-282. Barranquilla: Observatorio del Caribe Colombiano, 2006.

Nieves Oviedo, Jorge. «Tradición versus mercado en la música del Caribe colombiano.» En *Música y sociedad*, editado por Mauricio Pardo, 155-169. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009.

Ochoa, Ana María. «El canon vallenato: un proyecto político entre el sonido y la letra.» *Revista Iberoamericana* 72, nº 217 (2006): 901-918.

- . «El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia.» *Actas del III congreso latinoamericano de la IASPM*. 2000.
- . *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma, 2003.
- Ochoa, Federico. *Construcción, usos y sentidos de una tradición: la cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla*. Medellín: Tesis para optar al título de maestría en antropología, Universidad de Antioquia, 2014.
- . *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2013.
- Ochoa, Federico. «Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao.» *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2012: 159-178.
- Ochoa, Juan Sebastián. «De la cumbia a las cumbias: una deconstrucción histórica y musical del término.» En *Las cumbias en Colombia y Latinoamérica*, de Juan Diego Parra, Juan Sebastián Ochoa y Federico (ed.) Ochoa. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, En prensa.
- Ochoa, Juan Sebastián. «Introducción: De la cumbia a las cumbias.» En *El libro de las cumbias colombianas*, de Juan Sebastián Ochoa, Carlos Javier Pérez y Federico Ochoa, 6-21. Medellín: Fundación Cultural Latin Grammy, 2017.
- Ochoa, Juan Sebastián. «La cumbia en Colombia: invención de una tradición.» *Revista Musical Chilena*, nº 226 (2016).
- . *La 'práctica común' como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia*. Bogotá: Tesis de Maestría en Estudios Culturales, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Ochoa, Juan Sebastián, Leonor Convers, y Oscar Hernández. *Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015.
- Olbrys, Stephen Gencarella. «Disciplining the Carnavalesque: Chris Farley's Exotic Dance.» *Communication and Critical/Cultural Studies* 3, nº 3 (2006): 240-259.
- Olvera, José Juan. «Al norte del corazón. Evoluciones e hibridaciones musicales del noreste mexicano y sureste de los Estados Unidos con sabor a cumbia.» *Actas del III congreso IASPM-AL*. 2000. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Olvera.pdf>.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura : tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Oñate, Rafael. *Calixto Ochoa. El rey de la picaresca cotidiana*. Bogotá: Trazos Editores, 2012.

Orozco, Guillermo. «De las mediaciones a los medios. Contribuciones de la obra de Martín-Barbero al estudio de los medios y sus procesos de recepción.» En *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*, 91-101. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores, 1998.

Ospina, Sergio. «Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario.» *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, nº 1 (2013): 299-336.

Otero Garabís, Juan. *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2000.

Pacini, Deborah. *Bachata. A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

Palacios, Marco, y Frank Safford. *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Norma, 2006.

Pardo, Arlington. «Elementos constitutivos del porro pelayero.» En *Antecedentes y origen del porro pelayero*, de Jesús Manuel Paternina, 151-160. s.c.: s.e., 2014.

Pardo, Mauricio Ed. *Música y sociedad*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009.

Pardo, Mauricio. «Localidad y cosmopolitismo en "la tambora" de Santa Marta, Colombia.» En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo, 337-367. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009.

Paredes, Nacho, entrevista de Luis Alendete. *Fiesta de acordeones presenta a Nacho Paredes Sincelejo*, (19 de Enero de 2014).

Pareja, Reynaldo. *Historia de la radio en Colombia. 1929 - 1980*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social, 1984.

Parra, Juan Diego. *Arqueología del Chucu-chucu*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2014.

Paternina, Jesús Manuel. *Antecedentes y origen del porro pelayero*. s.c.: s.e., 2014.

Pedrozo, John Carlos. *Julio Erazo. El mester de la juglaría pocabuyana*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo Santiago de Cali, 2006.

Peláez, Ofelia y Jaramillo, Luis Felipe. *Colombia musical: una historia... una empresa*. Medellín: Discos Fuentes, 1996.

Peláez, Ofelia, y Luis Felipe Jaramillo. *Colombia musical: una historia... una empresa*. Medellín: Discos Fuentes, 1996.



Pérez Villarreal, Fausto. *Alfredo Gutiérrez: la leyenda viva*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2001.

—. *Aníbal Velásquez. 'El mago del acordeón'*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2012.

Pérez Villarreal, Fausto. «El gran acordeonero del Caribe colombiano.» En *Alfredo Gutiérrez. El juglar rebelde*, 89-117. Bogotá: Universidad de la Guajira, Corporación Francisco El Hombre, 2013.

—. «La memoria prodigiosa de "El indio" Chávez.» *El meridiano*, 5 y 15 de mayo de 2005.

—. *Nelson Pinedo. El almirante del ritmo*. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 2006.

Pérez, Gustavo, y Nelson Castellano. *La radio del tercer milenio. Caracol 50 años*. Bogotá: Editorial Nomos, 1998.

Peterson, Richard, y David Berger. «Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music.» *American Sociology Review* 40, nº 2 (1975): 158-173.

Petro, Noel, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Noel Petro* Bogotá, (18 de junio de 2015).

Piña, Carlos, entrevista de César Pagano. *Piña, Carlos. Director, saxofonista y arreglista* Medellín, (26 de abril de 2012).

Polanco, Fabio, y Nelson Tobón, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Fabio Polanco y Nelson Tobón* Bogotá, (18 de junio de 2015).

Portaccio, José. *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*. Bogotá, 1997.

—. *Matilde Díaz, la única*. Bogotá: Disformas Triviño, 2000.

Posada Carbó, Eduardo. *El regionalismo político en el Caribe colombiano*. Medellín: Universidad EAFIT, 2003.

Posada Carbó, Eduardo. «Progreso y estancamiento. 1850-1950.» En *Historia económica y social del Caribe colombiano*, de Adolfo (Ed.) Meisel, 229-284. Bogotá: Ediciones Uninorte, 1994.

Posada, Consuelo. «Cultura y música: señalamientos contra la Costa Caribe.» *Estudios de literatura colombiana*, nº 3 (1998): 32-39.

*Jende ri palenge*. Dirigido por Santiago Posada. Producido por Soul Jazz Records. 2012.

Quantz, Richard, y Terence O'Connor. «Writing Critical Ethnography: Dialogue, Multivoicedness, and Carnival in Cultural Texts.» *Educational Theory* 38, nº 1 (1988): 95-109.

Quintero, Ángel. *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI Editores, 1998.

- Quintero, Gustavo, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Gustavo "El loko" Quintero* Medellín, (9 de septiembre de 2015).
- Raab, Josef, y Martin eds. Butler. *Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures*. Berlin-Münster: LIT, 2008.
- Railton, Diane. «The Gendered Carnival of Pop.» *Popular Music* 20, nº 3 (2001): 321-331.
- Ramírez, Héctor. *Leo Marini, Bobby Capó y Nelson Pinedo*. Medellín: Editor Héctor Ramírez, 2004.
- Reeves, Scott, Ayelet Kuper, y Brian David Hodges. «Qualitative research methodologies: ethnography.» *British Medical Journal*, 2008: 512-514.
- Regev, Motti. «The 'pop-rockization' of popular music.» En *Popular Music Studies*, editado por David Hesmondhalgh y Keith Negus, 251-264. Londres: Hodder Education, 2002.
- Restrepo, Juan Guillermo. «Región y regionalismo. ¿Autonomía o integración?» *Revista Bitácora*, nº 8 (2004): 44-55.
- Restrepo, Mauricio. *Hernán Restrepo Duque, una biografía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.
- Restrepo, Rubén Darío, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Rubén Darío Restrepo* Medellín, (28 de agosto de 2015).
- Rincón, Carlos. «Memoria y nación: una introducción.» En *Entre el olvido y el recuerdo: íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, editado por Carlos Rincón, Sarah Mojica y Liliana Gómez, 25-66. Bogotá: Editorial Javeriana, 2010.
- Rincón, Mario, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Mario Rincón "Pachanga"* Medellín, (21 de agosto de 2015).
- Ríos, Claudia Patricia, y Adlai Stevenson. *Sextetos afrocolombianos: expedición fotográfica y testimonial al interior de los sextetos*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2006.
- El "beat" de la tambora*. Dirigido por Juan Pablo Ríos y Félix Corredor. Producido por Fundación Río al Sur, Piragua Buenos Films y Kothul Media Grupo. 2010.
- Rodríguez, Manuel, entrevista de Juan Sebastián Ochoa y Carolina Santamaría. *Entrevista a Manuel "Mañe" Rodríguez* Bogotá, (20 de junio de 2015).
- Rojano, Álvaro de Jesús. *La tambora viva*. Barranquilla: Fundación Cultural Nueva Música. La Iguana Ciega, 2013.
- Rojas, Diego. «Cine colombiano: uno se mira para verse.» En *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, 380-410. Bogotá: Aguilar, 2003.

Rojas, Juan Sebastián. «“Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!”: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia.» *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Editorial Javeriana) 7, nº 2 (2011): 139-158.

Rojas, Juan Sebastián. «Cumbia: The Construction of a Musical Genre in the Mid-twentieth Century.» *Archives of Traditional Music* (<http://www.indiana.edu/~libarchm/index.php/outreach/podcasts/cumbia-the-construction-of-a-musical-genre-in-the-mid-twentieth-century.html>), 2013.

Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa*. Caracas: Ediciones B, 2007 [1979].

Ross, Peter. «Cycles in symbol production research: foundations, applications, and future directions.» *Popular Music and Society* 28, nº 4 (2006): 473-487.

Ruiz, Álvaro. «Lucho Bermúdez y Barranquilla.» En *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes.*, de Sergio Santana y Rafael (coord.) Bassi, 43-64. Medellín: Ediciones Santo Bassilón, 2012.

Salcedo, Alberto. *Botellas de naufrago*. Bogotá: Luna Libros, 2015.

—. *Homenaje a José Barros*. Bogotá: Semana, Sura, Ministerio de Cultura, 2015.

Salcedo, Rubén Darío, entrevista de Edgar Cortés. «Entrevista a Rubén Darío Salcedo.» *La hamaca grande*. Sincelejo, (16 de Enero de 2016).

Salcedo, Rubén Darío, entrevista de Consuelo Cepeda. *Maestros: Rubén Darío Salcedo* Bogotá: Audiovisuales, (1996).

Samper Pizano, Daniel. *Humor regional en Colombia. Prototipos, características y vertientes*. Vol. VI, de *Nueva historia de Colombia*, de Álvaro Ed. Tirado, 327-350. Bogotá: Planeta, 1989.

Sánchez, Octavio. «Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura.» *Actas del II congreso latinoamericano IASPM-AL Colombia 2000*. 2000. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Sanchez.pdf>.

Santamaría, Carolina. «Surgimiento y evolución de la industria del disco en Colombia, 1934-1965: economía, industria cultural y creatividad musical.» *Artes, La revista*, en prensa.

Santamaría-Delgado, Carolina. «Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia.» *Memoria y Sociedad* 13, nº 26 (2009): 87-103.

—. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

Santana, Sergio. «Primera salida internacional: Lucho y Matilde llegan al sur.» En *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, de Sergio Santana y Rafael (coord.) Bassi, 65-90. Medellín: Ediciones Santo Bassilón, 2012.

Santana, Sergio, y Rafael Bassi, . *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*. Medellín: Ediciones Santo Bassilón, 2012.

— . *Segunda salida internacional. Un colombiano en La Habana*. Medellín: Santo Bassilón, 2012.

Santana, Sergio, y Rafael Coord. Bassi. *Lucho Bermúdez: cumbias, porros y viajes*. Medellín: Ediciones SB. Santo Bassilón, 2012.

Sanz, Juan Francisco, y Rubén López-Cano, . *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Celarg, 2011.

Sanz, María Alejandra. *Fiesta de picó : champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012.

Sarmiento, Blas "El michi", entrevista de Federico Ochoa. *Entrevista a Blas "El michi" Sarmiento* Cartagena, (15 de enero de 2016).

Saukko, Paula. *Doing Research in Cultural Studies. An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. Londres: Sage Publications, 2003.

Schafer, Murray. *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Nueva York: Berandol Music Limited, 1969.

*El acordeón del diablo*. Dirigido por Stefan Scwietert. Producido por Neapel Film. 2001.

Semán, Pablo, y Pablo Comp. Vila. *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

Serna, Carlos. «Por la radio.» *El Colombiano*, 11 de noviembre de 1967: 25.

Sevilla, Manuel, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría, y Carlos Cataño. *Travesías por La Tierra del Olvido: modernidad y colombianidad en la obra de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2014.

Shelemay, Kay Kaufman. «Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds.» *Ethnomusicology* 45, nº 1 (2001): 1-29.

Silva, Edison. «Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira.» *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande (Brasil), 2001.

Silva, Renán. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores, 2005.

— . *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores, 2006.

- Solano, Jairo. «La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano.» *Huellas*, nº 67-68 (2003): 46-53.
- Spataro, Carolina. «Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo.» *Revista Punto Género*, nº 3 (2013): 27-45.
- Spencer, Christian. «Folklore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural.» *Actas III congreso IASPM-AL Colombia 2000*. Bogotá, 2000. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Spencer.pdf>.
- Spencer, Christian. «Ser o no ser, he ahí el dilema. Reflexiones epistemológicas entorno a la relación entre ciencia y musicología.» En *Música popular y juicios de valor: una mirada desde América Latina*, de Francisco Sans y Rubén López Cano, 25-64. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.
- Stevenson, Adlai. *Pacho Galán. El rey del merecumbé*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2006.
- Tagg, Philip. «Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice.» *Popular music* 2 (1982): 37-65.
- Tamayo, Ana María. *En Colombia se baila así: Intersectional Bodies, Race, Gender, and Nation Building in the Barranquilla Carnival*. Riverside: Tesis para optar al título de Doctora en estudios críticos de la danza, Universidad de California, 2013.
- Taylor, Roger. *Art, an Enemy of the People*. Sussex: The Harvester Press Limited, 1978.
- Taylor, Timothy. *Global Pop: World Music, World Markets*. Nueva York: Routledge, 1997.
- Téllez, Hernando. *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*. Medellín: Editorial Bedout, 1974.
- Théberge, Paul. *Any sound you can imagine: making music/consuming technology*. Wesleyan: Wesleyan, 1997.
- Théberge, Paul. «The 'Sound' of Music Technological Rationalization and the Production of Popular Music.» *New Formations*, nº 8 (1989).
- Torres, William. «Iluminaciones de navaja en un callejón sin salida. Apuntes sobre la construcción de mapas nocturnos en la Colombia reciente.» En *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*, 49-70. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Toynbee, Jason. «Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks.» En *Popular Music Studies*, editado por David Hesmondhalgh y Keith Negus, 149-163. Londres: Hodder Education, 2002.
- Uchikoshi, Fumiya. «A Critique of Theory of Art Worlds in Sociology of Music.» Tokyo, s.f.
- Uchikoshi, Fumiya. «A Critique of Theory of Art Worlds in Sociology of Music.» Tokyo, s.f.

- Ulloa, Alejandro. *La salsa en Cali*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992.
- . *La salsa en discusión: música popular e historia cultural*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2009.
- Uribe, Jaime. *De la música tropical, a la música andina, al jazz y la música sinfónica*. Medellín: Tesis para optar al título de Maestría en Música, Universidad EAFIT, 2015.
- Uribe, Jaime, entrevista de Federico Ochoa. *Entrevista a Jaime Uribe* Medellín, (31 de marzo de 2010).
- Usquiano, Hernán Darío, entrevista de Juan Sebastián Ochoa. *Entrevista a Hernán Darío Usquiano* Medellín, (31 de agosto de 2015).
- Valencia, Juan Carlos. *'We obviously know who's listening': Commercial Radio Programming, Subjectivation and Coloniality in Bogotá, Colombia*. Sydney: Tesis para optar al título de PhD en Estudios Culturales, Macquarie University, 2011.
- Valencia, Leonidas. *Una mirada a las afromúsicas del Pacífico norte colombiano*. Quibdó: ASINCH, 2010.
- Valencia, Victoriano. *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional*. Bogotá: Tesis de pregrado para optar al título de Pedagogo musical, Universidad Pedagógica de Colombia, 1995.
- . *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004.
- Vicente, Eduardo. *Da vitrola ao iPod*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.
- Vila, Pablo. «Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales.» En *Cuadernos de nación: músicas en transición*, de Ana María Ochoa y Alejandra Cragolinia, 15-44. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.
- Vila, Pablo. «Narrative Identities and Popular Music.» En *Music and Youth Cultures in Latin America*, de Pablo Ed. Vila. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Vila, Pablo y Semán, Pablo. *Troubling gender: youth and cumbia in Argentina's music scene*. Philadelphia: Temple University Press, 2011.
- Villalón, Jorge. «La experiencia histórica de la inserción de Barranquilla.» En *Colombia y el Caribe*, de Varios, 97-109. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005.
- Villanueva, Ángel, entrevista de Juan Sebastián Ochoa y Carolina Santamaría. *Entrevista a Ángel Villanueva* Medellín, (28 de 10 de 2016).
- Villegas, Jorge, y Hernando Grisales. *Crescencio Salcedo: mi vida*. Medellín: Ediciones Hombre Nuevo, 1976.

Wade, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe*. Traducido por Adolfo González Henríquez. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento, 2002.

Wagner, Peter. *Modernity as Experience and Interpretation: A New Sociology of Modernity*. Londres: Polity, 2008.

Washburne, Christopher. *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*. Philadelphia: Temple University Press, 2008.

Waxer, Lise. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Nueva York: Routledge, 2002.

—. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Wesleyan: Wesleyan University Press, 2010.

Williamson, John, y Martin Cloonan. «Rethinking the Music Industry.» *Popular Music* 26, nº 2 (2007): 305-322.

Wolfe, Charles. «'Gospel Boogie': White Southern Gospel Music in Transition, 1945-55.» *Popular Music* 1 (1981): 73-82.

Zan, José Roberto. «Prefacio.» En *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*, de Eduardo Vicente, 8-12. Sao Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.

Zuleta, Estanislao. *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Bogotá: Hombre Nuevo Editores, 2005.