

Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I)

From humor and love: parranda and despecho music of Colombia

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

81

resumen

Este artículo aborda conjuntamente dos de los más significativos estilos de la actual música popular colombiana, las denominadas músicas de parranda y de despecho. Su surgimiento en las décadas comprendidas entre 1950 y 1970 tuvo lugar en la ciudad de Medellín y su área de influencia estuvo ligada al dinamismo empresarial de la ciudad, que se convirtió en el epicentro de la naciente industria fonográfica y musical nacional, fenómeno que consolidó una cultura local conocida hoy como cultura paisa. Su cobertura no fue solo urbana y tuvo gran impacto en los entornos campesinos, lo que dio lugar al surgimiento de rótulos o etiquetas (guasca, carrilera, despecho, parranda) nacidos en la industria fonográfica y la radiodifusión y que se han ido superponiendo y redefiniendo a través del tiempo. Esta discusión hace énfasis en el tratamiento musicológico del corpus de canciones y los repertorios que constituyen dichos estilos, focalizándose en sus estructuras musicales examinadas sincrónica y diacrónicamente. Siendo canciones, en el tratamiento de sus textos y música se intenta identificar las tradiciones musicales y literarias locales e internacionales que intervinieron en la conformación de los dos estilos mencionados.

PALABRAS CLAVES: *parranda, despecho, guasca, carrilera, bolero, tango, ranchera, corrido, sentimentalismo, paisa, música, humor, doble sentido, musica popular colombiana*

abstract

This article considers simultaneously two of the most significant styles of contemporary Colombian popular music, parranda and despecho. Its ap-

pearance between 1950 and 1970 took place in Medellín and its surrounding areas and was linked to the industrial and entrepreneurial growth of that city which became the cradle of Colombian phonographic and music industries and at the same time developed what in later decades was to be known as *paisa* culture. The cultural environment of those styles was not only urban and they also gained favor in the countryside, a process which gave origin to the appearance of 'labels' or 'tags' (such as *guasca*, *carrilera*, *despecho*, *parranda*) created within the music and radio industries that over the years have been overlapping and redefining themselves. This discussion emphasizes the musicological treatment of the corpus of songs and repertoires that constitute these styles, focalizing in the synchronic and diachronic treatment of its musical structures. Being songs, the treatment of words and music tries to identify both the local and international musical and literary traditions that intervened in the conformation of both styles

KEYWORDS: *bolero*, *tango*, *ranchera*, *corrido*, *sentimentalism*, *humor*, *double entendre*, *Colombian popular music*.

EN MARZO DEL 2006,¹ la Comisión Nacional de Espectáculos Públicos y Radiofonía del Gobierno de la República Dominicana emitió un documento oficial en el que «por su alto contenido de morbosidad» prohibía la emisión pública de la canción «La camisa negra» del CD *Mi Sangre* del cantante colombiano Juan Esteban Aristizabal, mejor conocido como Juanes (2004). No siendo éste el espacio adecuado para tratar el problema de la censura en la música, en este escrito me referiré a la tradiciones de música popular colombiana que están detrás de la canción censurada: la *música de parranda* y la *música de despecho*, que a pesar de su aparente distancia, como veremos son, desde su misma gestación, muy cercanas.² Estas dos designaciones aparecen, en diferentes momentos históricos, como «etiquetas» o «rótulos», muy propios del funcionamiento de la industria fonográfica y de sus mecanismos de promoción publicitaria. Como se verá, esta industria, además

¹ Esta es la versión expandida de la ponencia presentada en el VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) realizado en La Habana, Cuba, en junio de 2006. Por la extensión del escrito, se ha decidido publicar una primera parte en éste número de *Cátedra de Artes* y una segunda parte en el siguiente número —*Cátedra de Artes* 4/07—, agregando allí las referencias utilizadas. Agradezco a Juan Pablo González la amable invitación a publicarla y su paciencia y estímulo para que esto sucediera. Una versión ampliada fue presentada, por invitación de Guztavo Zalamea, en la Universidad Nacional de Colombia como parte de la Cátedra «Manuel Ancizar»: Arte y Localidad, el 19 de agosto de 2006.

² Para este importante tema y limitándonos al tema de la música popular, tal vez los trabajos introductorios más completos sean los de Eric D. Nuzum (2001) y Marie Korpe (2004).

de la radio, fueron determinantes en la conformación de ambos estilos y la ya citada cercanía se manifiesta a través de una historia común que, sin embargo, hay que descifrar detrás de las dos narrativas canónicas de la música popular colombiana: la de la música nacional del interior y la de la músicaailable costeña. Esto ocurre en el entorno geográfico del noroeste de la zona central de Colombia (Antioquia y sus zonas de colonización, los actuales departamentos de Caldas, Quindío, Risaralda y el norte del Valle y Tolima) cuya cultura regional se ha llamado «complejo cultural antioqueño» y que últimamente ha venido recibiendo el nombre de *cultura paisa*. Como telón de fondo están las discusiones actuales sobre los problemas de fondo de la sociedad, la política y la cultura colombiana, que han tenido como principales protagonistas a muchos personajes públicos oriundos de aquella región, con los que su agenda local ha tomado dimensiones nacionales e internacionales.³

La cultura paisa

Como fenómeno social y cultural, el enorme impacto del narcotráfico en la sociedad colombiana del último tercio del siglo xx y, en especial, su arraigo y desarrollo en Medellín (la ciudad más importante de la zona a que nos referimos), permitió que esta ciudad y su entorno, así como su peculiar perfil cultural se situaran en el centro de la discusión social y cultural colombiana.⁴ Las obras literarias y cinematográficas de autores antioqueños que abordaban esta temática adquirieron de inmediato gran resonancia nacional. Del mismo año, 1998, son *La vendedora de rosas*, película de Víctor Gaviria y *La Virgen de los sicarios*, novela de Fernando Vallejo la cual dio origen, dos años más tarde a la película del mismo nombre. La notoriedad adquirida por estas y otras obras llevó también a la polémica, surgida dentro y fuera del contexto *paisa*, acerca del profundo cambio social que registraba el descarnado realismo de dichas obras con respecto a sus valores culturales. En el primer lustro del presente milenio dicha tendencia subsiste, hecho corroborado por el enorme

³ Entre los más conocidos están: el cantante Juanes, el presidente Alvaro Uribe Vélez, el líder de izquierda Carlos Gaviria, su opositor en la última elección; el líder histórico de la guerrilla de las FARC Pedro Antonio Marín (Manuel Marulanda Vélez); Fidel, Vicente y Carlos Castaño, Iván Roberto Duque (Ernesto Báez) y otros jefes y fundadores de las AUC (grupos paramilitares de derecha); los narcotraficantes Pablo Escobar, Carlos Lehder y muchos de los miembros de los carteles de Medellín, Valle y el Norte del Valle.

⁴ Sobre este tema, agradezco la valiosísima ayuda de Héctor Abad Faciolince y Jorge Orlando Melo, en especial la de este último, quien me dio a conocer una amplia bibliografía y numerosas referencias, además de sus propios escritos y comentarios críticos sobre este asunto. Para versiones digitales de algunos de estos artículos véase <<http://www.geocities.com/historiaypolitica/>>.

éxito de audiencia dispensado a *Sin tetas no hay paraíso*, novela de Gustavo Bolívar convertida en miniserie televisiva transmitida por uno de los canales privados de cobertura nacional en el segundo semestre del 2006. En todas estas obras el tema esencial es la cultura del narcotráfico y su dinero «fácil», glosada desde los entornos tuguriales y marginales donde floreció el fenómeno de los jóvenes asesinos a sueldo (*sicarios*), hasta el ámbito de clases bajas y medias en donde las adolescentes y jóvenes intentan materializar los ideales, hoy globales, de la belleza física participando en la cultura del narcotráfico a través de la prostitución y demoliendo de paso —para algunos— los más sólidos y antiguos mitos sociales de la «antioqueñidad».

La importancia de estas trasgresiones en una cultura tradicional profundamente arraigada en todos sus niveles sociales resulta evidente dando un vistazo al «reglamento para el gobierno doméstico de la familia y de la casa», redactado alrededor de 1880 en Manizales (capital de la primera zona de colonización antioqueña), que resume los elementos esenciales del perfil cultural de este grupo. Ante todo, los pilares esenciales de la sociedad y la familia eran la obediencia y la sumisión a la autoridad y la no contravención de las normas de la religión y la moral cristianas. Por otra parte, además de lo relacionado con la casa, la educación, las buenas costumbres y la doctrina religiosa; la aprobación paterna era un requisito esencial para la aceptación de las ideas del exterior que, en el contexto del reglamento, se refieren a «cualquier libro o periódico» que se pretendiera leer en la casa (Palacios, 2002: 478-9).

Ya desde finales del siglo XIX, la peculiar cultura regional de la zona geográfica mencionada, había merecido la atención de polemistas, escritores y científicos sociales. Desde el siglo XIX se habían consolidado también algunos mitos históricos que atribuían a los antioqueños (que en el último siglo fueron recibiendo el apelativo de *paisas*) ciertas características como la belleza de sus mujeres o en general su industria, religiosidad e inclinación mercantil y empresarial.⁵ En la consolidación de estos estereotipos, también se recurrió a la «invención de la tradición» y en el afán de búsqueda de una rápida explicación y de un origen para estas características, desde finales del siglo XIX se propusieron, sin ningún soporte documental e histórico, diferentes teorías que atribuían dichas características a una supuesta ascendencia judía y posteriormente, vasca (Twinam, 1980).

Tal vez la mejor caracterización antropológica y sociológica de este grupo humano y social se deba a Virginia Gutiérrez de Pineda, quien en su estudio

⁵ *Paisa* es apócope de *paisano*, tratamiento que solían darse con frecuencia los antioqueños (y los miembros de las otras culturas regionales) entre sí, en especial en el contexto de la colonización y sus actividades comerciales por fuera de su territorio tradicional. En Argentina tenía la connotación de campesino, véase Guido y De Rey (1989: XIII-XIV).

pionero sobre la familia colombiana logra poner en perspectiva los aspectos sobresalientes que identifican la cultura de los antioqueños en el panorama de las culturas regionales colombianas de mediados del siglo XX, enfatizando aquello que comparten todas y tratando de precisar lo que las diferencia. Según esta autora, el «complejo cultural antioqueño» comparte con las otras culturas regionales colombianas el machismo (que es estructural a todas) pero observa que en ese terreno no acepta la convivencia extramatrimonial del hombre con varias mujeres o el concubinato bastante comunes en otras zonas culturales del país. En su lugar, y en abierto contraste con los otros complejos culturales, Gutiérrez de Pineda (1968: 16-7, 326) resalta el papel de la prostitución como uno de sus rasgos más característicos de la cultura local con especial funcionalidad, institucionalizada en los barrios o zonas «de tolerancia» (con sus respectivas cantinas o bares, consumo de alcohol y música en vivo o en grabaciones) omnipresentes en sus pueblos y ciudades, grandes y pequeños. La funcionalidad de la prostitución tenía como contraparte una alta estabilidad en los vínculos matrimoniales como consecuencia de la profunda incidencia de la religión católica a nivel ético y familiar. Sin embargo, esta autora añade que prostitución y religiosidad se complementan, y toma como ejemplo los días de fiestas religiosas y patrióticas, cuando las mencionadas zonas de tolerancia eran copadas por «los feligreses que vienen temprano a cumplir con las dos satisfacciones». Su estudio indica cómo, a mediados del siglo anterior, esta zona aportaba los más altos porcentajes de nupcialidad y legitimidad del país, con un mínimo de relaciones consensuales. Además, resalta el surgimiento e importancia de importantes figuras arquetípicas como «la beata» o solterona, la religiosa y la prostituta entre las femeninas, y el soltero, el cura, a la que se podría añadir el homosexual (o «voltiao») entre las masculinas. Todas son complementarias a las de padre y madre, intocables en su clara posición central.

En este contexto, otras condiciones abrieron la posibilidad para que las obras artísticas arriba mencionadas y que descarnadamente mostraban la crisis de aquellos arraigados valores regionales, obtuvieran atención nacional. Se trataba de la crisis de la ciudad que desde 1995 cuenta con el único sistema de transporte metropolitano y es sede de uno de los más importantes grupos económicos del país. La misma ciudad que a mediados de la década anterior había ganado notoriedad en los medios de comunicación por la violenta lucha por el control del narcotráfico entre los dos carteles rivales, el local y el de Cali y en cuya área de influencia aparece el cartel del Norte del Valle, la agrupación delictiva que una vez fragmentados los otros, aún controla gran parte del narcotráfico colombiano. De la misma región provino el modelo de los grupos paramilitares de derecha que luego se generalizaron a lo largo y ancho del país y cuya alianza con sectores políticos, militares y del poder civil, recientemente puestas en evidencia por la justicia, son hoy motivo de conmoción y amplio debate.

En la actualidad se empieza a contar con un corpus de material crítico —en especial de autores locales— sobre los aspectos sociales y culturales de este fenómeno (Melo, 1993; Gómez de Melo, s. f.). Sin embargo, han comenzado a aparecer otros productos mediáticos que, para tratar los mismos problemas, han optado por alejarse de lo local. Este es el caso de *Rosario Tijeras* (2005), la película del mexicano Emilio Maillé, basada en una novela del autor antioqueño Jorge Franco que enfrenta el mismo tema que las otras, la cultura delincencial propia de la marginalidad y del narcotráfico, pero que suaviza todo lo «feo» de lo local a través del empleo de una actriz bogotana y un actor español como protagonistas, alejándose de los crudos diálogos y escenas de las novelas y películas mencionadas y que centra su problemática en una historia de amor de carácter más «universal». Lo local también es tenue en la música y en el ingenuo texto de su *soundtrack*, la canción de Juanes del mismo nombre, también incluida en *Mi sangre*, la misma producción que incluye *La camisa negra*. A pesar de esta «buena prensa» ampliamente promovida por el gobierno, los medios y el establecimiento antioqueños y colombianos, resta aún por debatir en su contexto las premonitorias conclusiones del ya mencionado estudio de Gutiérrez de Pineda (301-3, 340) quien observaba que en el complejo cultural antioqueño, «la valoración última del individuo se asienta en su capacidad de forjador de riqueza» y la dinámica social «reside en primera instancia en la posesión de dinero». Asimismo, complementaba lo anterior afirmando que «existe en toda Antioquia una exaltación muy fuerte de la belleza femenina...» y un «afán de la mujer de moldearse de acuerdo con la imagen ideal estética». Sin embargo, tal vez su conclusión más sugestiva hacia notar que en ese momento, a mediados de la década de 1960, se veía a «ese complejo y a su colectividad a la conquista económica y social de medio país».

La ciudad y su música

La cultura antioqueña (o *paisa*) comienza a lograr una posición central en el país en el período de consolidación de la que Marco Palacios (2002: 480) denomina la «Colombia cafetera», especialmente entre 1930 y 1950. En el terreno de las ideas, se consolida la imagen de una «cultura antioqueña» asociada a aquello que fuera «emprendedor e industrial» o aún a estereotipos más ambiciosos, como el de considerarse a sí mismos los «yanquis de Suramérica» (Parsons: 21). Estas ideas venían como anillo al dedo a los importantes cambios que, si bien tocaron las principales regiones del país, se concentraron en Medellín y que incluían los procesos de industrialización y ampliación de mercados, la creación de una infraestructura urbana e industrial y entre otros, el desarrollo de la publicidad y otros aspectos esenciales del mercadeo moderno.

Parsons (256-7, 264) indica que para 1966, Medellín (y su zona de influencia) contaban con casi una veintena de empresas de más de quinien-

tos trabajadores, de las cuales las tres más importantes, todas de textiles, tenían entre dos mil y ocho mil. Este renglón era, junto con su asociado de confecciones, sin duda el más numeroso y productivo, pero entre establecimientos industriales más importantes (de más de doscientos empleados) se contaban también los de cerveza, bebidas gaseosas, cigarros y cigarrillos, dulces y confites, chocolate, café, muebles, pinturas, metalmecánica, plásticos, fármacos y discos entre muchas otras. Los grandes establecimientos industriales se encargaron de suministrar importantes beneficios a sus trabajadores, que incluían desde el establecimiento de barrios cercanos a las fábricas, hasta servicios gratuitos médicos, odontológicos y hospitalarios, de educación básica y de transporte. Los conflictos laborales fueron mínimos pero como bien anota Palacios (2002: 541), en la industria textil de Medellín «los mismos empresarios y el clero atendieron el frente sindical» y como añade Parsons (264), además de que misas y procesiones religiosas podían interrumpir fácilmente la rutina laboral, era frecuente ver «en casi todas las plantas y oficinas, imágenes y cuadros de Jesús y María». En menor grado, en el mismo período, los otros conglomerados urbanos de la región, Manizales, Pereira y Armenia, se convirtieron a pesar de sus dificultades de acceso, en centros de manufactura de confecciones y en menor grado de textiles (267-8).

Un aspecto esencial de la industria a la que nos hemos referido en este periodo era su escasa dependencia de la inversión, la tecnología y la materia prima extranjeras, hecho que constituía un motivo de orgullo y de fuerte cohesión para la cultura antioqueña, que llevó sin embargo a un ensimismamiento fomentado por la creciente animadversión al poder central de Bogotá, al cual acusaban de un tratamiento injusto teniendo en cuenta que el departamento contribuía mucho más en impuestos de lo que recibía en beneficios (Parsons). A este mismo aislamiento se puede achacar en parte la crisis que el sector industrial comenzó a mostrar en los años setenta cuando al chocar con esta fuerte pared identitaria, las compañías extranjeras prefirieron establecerse en otras regiones de Colombia, como el Valle del Cauca y su capital, Cali. Sin embargo, estos marcados orgullo regional y sentido de identidad impulsaron la creación (por parte del gobierno, el clero y la dirigencia empresarial) de instituciones que contribuyeron al desarrollo de la infraestructura vial, sanitaria, educativa y turística, no sólo en la ciudad sino en todo el departamento.

El proceso de industrialización de Medellín en aquellos años tuvo notables repercusiones culturales. Como se ha dicho, a comienzos de la década de 1950, esta ciudad se convierte en el centro indiscutible de la naciente industria fonográfica colombiana. En 1949 un grupo de empresarios de la ciudad constituye la empresa Sonolux que en sus comienzos siguió usando el tradicional método de hacer grabaciones localmente y producir los discos en los Estados Unidos, comenzando desde entonces sus relaciones de represen-

tación con la RCA Victor (Restrepo Duque 1971: 244).⁶ Los repertorios que constituyeron los frentes comerciales de las nuevas compañías eran los dos estilos para entonces consagrados dentro de la música popular colombiana: la música de baile costeña (porros, gaitas, cumbias, etcétera) y la música de la zona central del país (bambucos, pasillos y danzas). Es un hecho sintomático que para 1966, la totalidad de la industria fonográfica de Medellín producía el 80% del total de la producción nacional de discos, sólo diez puntos por debajo del aporte de su sector líder, los textiles, que llegaban al 90% de la producción nacional (Parsons: 266).

La ciudad contaba en ese momento con cierta infraestructura para el desarrollo de la industria musical ya que en la década anterior, otro artista, periodista y empresario antioqueño, Camilo Correa, había fundado *Micro*, una revista especializada en radio y, más tarde, estableció una agencia artística que contaba con los principales intérpretes de ese momento nutriendo así, el movimiento radiofónico y el fonográfico de la ciudad (Restrepo Duque, 1971: 244, 299). A mediados de 1942, la zona a que nos referimos contaba con veintiocho emisoras radiales: doce en Medellín, cinco en Pereira, cuatro en Armenia, tres en Manizales y una en Aguadas (Caldas), Líbano (Tolima), Cartago y Sevilla, ambas en el Valle, (De Lima: 180-3). Estas, constituían la cuarta parte de las emisoras del país, que hacían que la región antioqueña contara con la mayor capacidad de irradiación de música grabada y en vivo, sólo comparable a Bogotá, con sus veintitrés emisoras, o a las dieciocho que poseía en conjunto la Costa Atlántica. Así, no sólo la ciudad se involucra en esta dinámica pues desde mediados de los años veinte, a través del efectivo esfuerzo de comercialización de la Casa Félix de Bedout e Hijos, el campo antioqueño se familiariza con las llamadas «vitrolas» (la Victrola de la Victor y posterior RCA) y «grafonolas» (de la Columbia y posterior CBS) y su repertorio, en especial en sitios públicos como hoteles, almacenes de provisiones y expendios de licor (González, 1976)).

A comienzos de la década de 1950, la emigración rural a Medellín es alimentada por la necesidad de mano de obra en la floreciente industria textil. El plan de protección de la naciente historia y el de expansión del mercado para los textiles nacionales utilizó mensajes publicitarios que convocaban a una «cruzada nacionalista» que sirvió de acicate para la vinculación de la

⁶ En esta sección me baso en los trabajos de Hernán Restrepo Duque (1927-1991) que se citan a continuación y que son el punto de partida de quienes tratamos sobre la historia de la industria fonográfica en Colombia. Una buena síntesis de sus informaciones, complementada por valiosos datos de entrevistas se encuentra en Peter Wade (2000). Con respecto a la discografía temprana la fuente esencial es Richard Spottswood (1990) complementada por el trabajo de Laird y Rust (2004). Para información adicional ver las obras de Rico Salazar. Para la trayectoria de los músicos de *Parranda* así como en general de la músicaailable en Medellín ver las entrevistas recogidas en los trabajos de Burgos Herrera.

industria textil local al desarrollo de la industria fonográfica. En 1948, ésta logró que Fabricato, la segunda empresa del sector, convocara un concurso dedicado a la «música nacional» cuya dirección artística estaba a cargo del director español José María Tena (1897-1951), tal vez el músico profesional más destacado de la ciudad quien además dirigía la orquesta de la RCA Victor, compañía que contaba con representantes en Medellín desde hacía más de dos décadas (Restrepo Duque 1971: 156).⁷ En esos años, las dos principales empresas de textiles también estaban asociadas a las emisoras más importantes de la ciudad, La Voz de Medellín recibía el patrocinio de Fabricato mientras que la Voz de Antioquia, el de Coltejer, la primera empresa textil de país (239).

Otro importante aspecto es el traslado en 1954, de Cartagena a Medellín, de Discos Fuentes, la compañía fonográfica más importante del país. En las dos décadas que siguen se consolidan otras empresas fonográficas locales como Silver (más tarde Zeida y posteriormente Codiscos) y la ya mencionada Sonolux crea su sello complementario Lyra y con la separación de algunos de sus socios se fundan otros como Ondina (1971: 117; 1986: 322). En 1952, por iniciativa del propietario de La Voz de Antioquia, Hernán Restrepo Duque da inicio a «Radiolente», un programa experimental de radio sobre música, discos y espectáculos que habría de permanecer al aire, con audiencia nacional e internacional, por más de tres décadas (Cano, 18-20). En esos mismos años el periodismo de espectáculo también cobra fuerza a través de la columna «Por la radio» de Carlos Serna en el diario El Colombiano y con la aparición del semanario *Pantalla*, especializado en estos temas (Burgos Herrera, 2001: 10). Siguiendo la pautas de la industria musical internacional, las compañías fonográficas de Medellín comienzan a tener las figuras de productor musical y director artístico así como directores de catálogo y de marca. El mismo Restrepo Duque se desempeñó en estos y otros cargos en la compañía Sonolux entre 1953 y 1974 (Cano: 20-2; Rico Salazar, 2004: 245; Restrepo Duque, 1971: contraportada).

El ambiente musical de la ciudad se vio notablemente afectado por el traslado de Discos Fuentes, pues se convirtió en el centro de gravitación de los dos estilos centrales de la música popular colombiana del momento, como ya se dijo, la música «nacional» del interior del país, considerada como «la música» local y en segundo lugar la que vino con los recién llegados, la música de baila costeña. En los mismos años los músicos profesionales de la calle, bares y cafés (los llamados *merenderos*) muy rápidamente consolidarían una llamativa terminología: música *fría* (la del interior) y *caliente* (la de baile de la costa).⁸

⁷Sus representantes en Medellín desde mediados de 1922 era la compañía de Félix de Bedout e Hijos, véase Botero.

⁸Esta clasificación hace eco de la terminología usada en Colombia desde el siglo XIX

Restrepo Duque ubica «la época de oro» de la industria musical de Medellín entre 1953 y 1970. En la primera etapa que dura hasta 1960, se prohibieron las importaciones de discos y matrices y las compañías nacionales trabajaron con el sistema de representaciones y prensajes locales del repertorio internacional, lo que contribuyó sin duda al desarrollo de la industria nacional (Cano: 20).⁹ La radiodifusión florecía en Medellín, en especial con los programas en vivo que contaron con artistas visitantes como Daniel Santos, Benny Moré, Celia Cruz, Isolina Carrillo, Xavier Cugat, Bola de Nieve, Miguelito Valdés, Tito Rodríguez, Bienvenido Granda, Bobby Capó, María Félix, Los Panchos, Andy Russell, Alfredo Sadel, Carlos Julio Ramírez, Carlos Argentino Torres, Leo Marini, Los Trovadores de Cuyo, Juan Arvizú y Alberto Podestá entre otros. Esta tradición que había comenzado en las décadas anteriores con figuras como Brindis de Salas a finales del siglo XIX y, más tarde, en los años treinta y cuarenta Miguel Matamoros, Rafael Hernández y su visitante más ilustre, Carlos Gardel (Restrepo Duque, 1986: 270-1, 282-3, 315-8; Burgos Herrera, 2001: 16-7; Betancur Álvarez: 203-4, 269-77).

Sin embargo, en la conformación de los estilos que nos ocupan fue de más importancia la continua presencia en Medellín de numerosos artistas extranjeros asociados con la radio y la industria local. Además de los colombianos que representaban a las tendencias ya mencionadas, muchos extranjeros se encargaron de consolidar los repertorios de base del desarrollo de nuestros dos estilos. La residencia en la ciudad de cantantes como el cubano Orlando Contreras, o de los ecuatorianos Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, Lucho Bowen, Plutarco Uquillas y Julio Cesar Villafuerte ayuda a consolidar el estilo de *despecho* en sus principales géneros, el bolero, el vals y el pasillo ecuatoriano. Por su parte, los duetos de Peronet e Izurieta y los argentinos Valente y Cáceres introducen el repertorio de zambas, tonadas y valeses popularizado en grabaciones por los Trovadores de Cuyo. El tango por su parte, contó con el argentino Joaquín Mauricio Mora y el intérprete local Oscar Agudelo.

Por el contrario, la música de *parranda* se presenta en estos mismos años como un fenómeno estrictamente local, nacido de la adaptación del

para clasificar los pisos térmicos según su altura: tierra caliente hasta 1000 metros, tierra templada entre 1000 y 1500-1800 metros y tierra fría de ahí en adelante. Es usada en el testimonio de la mayoría de los músicos entrevistado por Burgos Herrera.

⁹Las fechas coinciden directamente con el gobierno de facto del General Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) de una Junta Militar de cinco miembros (1957-1960), y el establecimiento de la llamada *alternación*, sistema de turnos en el poder por parte de los dos principales partidos el Liberal y el Conservador, en vigor entre 1960 y 1974 (las administraciones de Alberto Lleras, Guillermo Valencia, Carlos Lleras Restrepo y Misael Pastrana) y que puso fin al periodo conocido como *la violencia*.

repertorio de la música de baile costeña (merengues, paseos y porros) a la tradición musical de esta región. Casi todos los fundadores de esta tradición, eran inmigrantes de pueblos de la región que una vez iniciados en la música conformaron agrupaciones que alternaban su trabajo de músicos ambulantes con el de eventuales grabaciones para la industria fonográfica local. Otros, también de extracción campesina, (José Muñoz, Germán Rengifo, los hermanos José, Agustín y Joaquín Bedoya, Miguel Montoya) vinieron a Medellín a trabajar como empleados en Fabricato, la segunda industria de textiles del país. Con sus duetos y tríos, muchos de estos músicos también contribuyeron a la consolidación del repertorio de *despecho*.

Según el testimonio del mismo Restrepo Duque, la música «nacional» colombiana no tenía mucha aceptación en los medios rurales antioqueños que en general preferían el otros repertorios (música ecuatoriana, argentina, cubana, etcétera) (1971: 94, 97) se refiere a este repertorio como «lo que llegaba enlatado del norte y del sur» y que al menos desde comienzos de los años setenta se suele llamar *música guasca*. El mismo autor la relaciona con las «fonditas» y con las estaciones de ferrocarril, haciendo también alusión a la migración del campo de los «cosecheros de café, agricultores y arrieros que se han convertido «en los choferes de hoy», pero que siguen regresando a sus pueblos. Este también es el momento del surgimiento de otra importante etiqueta, *música de carrilera*, que aludía a los bares y cantinas donde los repertorios extranjeros mencionados se oían en rockolas y traganíqueles, en bares y cantinas de las zonas de tolerancia situadas alrededor de las estaciones de ferrocarril en las afueras de los pueblos y ciudades de la zona. En las cuatro primeras décadas del siglo xx, a pesar de su escarpada topografía Antioquia y su región alledaña había logrado construir una red no despreciable de ferrocarriles que facilitó la integración de su región y lo unió a las costas y el centro del país (Parsons: 245-50).

Las repercusiones de la presencia de los discos y de la radio en el ambiente rural antioqueño se habían comenzado a sentir desde hacía varias décadas. En 1928, a su paso por El Retiro (oriente antioqueño), el escritor Fernando González (1976: 46-50), refiriéndose al claro entorno machista local, asocia la *victrola* con la «juerga» entre amigos y la posibilidad de cantar en voz alta con los discos. También alude a que formaban parte de lo que llama «los antecedentes del amor», y el encanto de esas mujeres imaginadas a través de sus voces, pero también asociadas a lo efímero de la moda. Estas importantes transformación es vista negativamente por los ortodoxos defensores de la tradición que en ese momento, comienzan a usar *folklore* como una categoría esencial en sus escritos. En 1948, el «folklorista» Benigno Gutiérrez (1975: 439-40) pasa revista a estos cambios, que atribuye al «impulso progresista», sintetizándolos así.¹⁰

¹⁰ Las victrolas fueron fabricadas desde 1906 y las grafonolas entre 1911 y 1925.

Al extinguirse [...] la industria minera [...] y sustituirse los caminos de herradura por las líneas férreas y carretables, desaparecieron los mineros [...] y los clásicos arrieros y tras estos las posadas primero, o fondas más tarde, típicos escenarios donde las gentes andariegas y los tunantes de toda clase exhibían sus habilidades musicales, relatoras o poéticas, en alegre intimidad con las muchachas campesinas, siempre crédulas [...] (1955: 439-40).

Las fondas no desaparecieron como importantes centros de actividad musical, poética y de baile sino que sufrieron una transformación, acrecentando su importancia económica y política. Palacios (2002: 491, 640-1) indica como los *fonderos* habían sido esenciales en la comercialización del café y ahora se convertían también en importantes intermediarios electorales. Su ascendiente social y político los llevó, junto con los párrocos y los caciques de la política local, a desempeñar un importante papel en los pleitos por la tierra de las zonas de colonización de la región que tratamos (Quindío, Norte del Valle del Cauca y del Tolima), que entre 1954-1964 se vieron sometidas a la que este autor llama una «violencia mafiosa» que tomó la forma de empresas criminales con móviles y objetivos económicos (Palacios).

Gutiérrez nos proporciona una buena muestra de la música campesina antioqueña de origen colonial vigente en la zona en el momento en que estos profundos cambios fueron ganando terreno. En general, en las melodías que se usan para cantar textos (esencialmente coplas octosílabas) se prefiere una estructura rítmica ternaria que se ajusta a las características actuales de la *trova* local (o canto repentista con acompañamiento). Sin embargo, el metro binario también ocurre en una porción significativa (un tercio) de este repertorio. Algo similar se observa en el ámbito armónico de estas melodías que también se sitúan, en concordancia con la tradición actual de la mencionada *trova*, en un campo estrictamente tonal (tónica, dominante, subdominante). Otro aspecto importante de este repertorio es su sistema de musicalización de textos casi estrictamente silábico, con muy escasa presencia de muletillas y apéndices textuales (Gutiérrez: 451-94).

A comienzos de la década de 1940, Medellín comienza a poner en evidencia las primeras muestras de su desarrollo urbano y empresarial y, como anota Melo (1993), entre 1938 y 1951 prácticamente quintuplica su población, sobre todo con base en una inmigración campesina de grupos sociales más débiles y de regiones más apartadas con una cultura campesina muy arraigada y tradicional. Este autor propone que a pesar de esto, no hubo mayor choque con la ya establecida cultura urbana. Sin embargo, a mediados de los años sesenta Gutiérrez de Pineda (1968: 331) indicaba que el proceso de emigración campesina y urbanización que se observaba en las décadas de 1950-60 a ciudades como Medellín, Manizales, Pereira y Armenia, adquiriría un especial sentido pues en lugar de que el recién llegado se asimilara a la

cultura e instituciones urbanas, «la mentalidad campesina se toma la urbe en amplios tramos, a manera de invasión irruptiva».

Esta «ruralización» de la cultura urbana proporcionó una amplia base para la ampliación del mercado y popularización posterior de estos repertorios que tenían en un comienzo un público rural y que como indicaba Restrepo Duque, era la música de los recién llegados a la ciudad. En cuanto a la industria fonográfica, en la década de los sesenta y setenta lentamente el sistema de representaciones se amplía y también se permite el establecimiento de filiales de compañías internacionales, siendo la CBS la que primero se asentó directamente en Colombia (Gastelbondo, 1978: 20-1).¹¹ Durante este periodo se presenta tal vez el mayor auge de grabaciones de la música de *parranda* y en cuanto al que se vendría a conocer como *despecho*, se operaría una revitalización de los repertorios que también se empezaron a identificar como de *música vieja*. Una vez más, Restrepo Duque es protagonista, esta vez desde su posición de director artístico de catálogos de la RCA. Lo que él denomina el «viaje al pasado» fue un estrategia de manejo de las matrices de artistas que en Colombia se recordaban y solicitaban pero que habían perdido ya su vigencia, como en el caso del tango Carlos Gardel y Agustín Magaldi, y Juan Arvizú y Margarita Cueto en otros repertorios. La compañía también promocionaba sus nuevos artistas como Pérez Prado, Antonio Prieto, los Hermanos Silva y en la canción ranchera José Alfredo Jiménez y Miguel Aceves Mejía. Sin embargo, en el caso de la música mexicana, Restrepo Duque afirma que en Colombia se hicieron más discos de larga duración de Pedro Vargas que en el mismo México. Esto fue esencial en la consolidación del otro importante repertorio de la música de *despecho* (rancheras y corridos) también difundido desde décadas atrás a través de grabaciones. Restrepo Duque indica que las producciones discográficas de lo que él llama «locura colombiana por la música vieja» equivalían al sesenta por ciento de las ventas totales de los productos del catálogo de la RCA Victor y encuentra allí la razón por la que, mientras en el mundo se oía a Elvis Presley, en Colombia se oyera a Juan Pulido, que en ese momento contaba con cerca de ochenta años de edad (Cano: 22).

Parsons (270-71) indica que como contraparte de la industrialización y de la modernización de la ciudad después del plan diseñado en 1948, también creció la marginalidad urbana, en especial en el norte de la ciudad y anota que para 1966 casi el 20% de la población de la ciudad de un poco más de un millón de habitantes, vivía en barrios subnormales en condiciones de vida muy deficientes. Muchos especialistas coinciden en que en ese momento, cuando se evidencian las primeras muestras de la crisis al proceso de industrialización que había liderado Medellín, queda abonado el terreno para la

¹¹ Agradezco al autor el haberme proporcionado un ejemplar de su trabajo inédito.

aparición de la cultura del narcotráfico que se convirtió, como ya dijimos, en una de sus principales características durante las dos décadas siguientes (Acevedo Cardona, 1990).

A comienzos de los años sesenta las principales ciudades colombianas (Bogotá, Cali, Medellín) comienzan a sentir el impacto del ambiente musical internacional. A pesar de que las más importantes influencias venían de los Estados Unidos y en menor grado de Europa, varios factores confluieron en la conformación de un peculiar modelo de recepción. Por un lado, la afinidad lingüística y cultural, la continuidad de esos contactos y el marcado nacionalismo, hicieron que la industria fonográfica y radiofónica colombiana se volcara a lo que venía de México y Buenos Aires, en donde ya se había aclimatado la fuerte influencia del *rock and roll* tomada como la música de la nueva generación que se comenzó a llamar la «nueva ola». Ya hemos mencionado —con base en el testimonio de Restrepo Duque— como la industria local favoreció la recirculación del catálogo antiguo en español frenando así el enorme impacto de la música internacional (*rock, pop*) que por ejemplo, en Argentina consiguió consolidarse antes de 1965 (Pujol: 255-62). La «nueva ola» tuvo un especial impacto en Medellín y en menor grado en Bogotá y Cali.

En ese momento surgieron en Medellín grupos como Los Teen Agers (que posteriormente se llamarían Los Ocho de Colombia), Los Hispanos, Los Graduados, Los Black Stars, Los Golden Boys que nacieron como grupos de jóvenes aficionados en los barrios de clase media de la ciudad y que seguían en su actitud y aspecto general a los grupos de rock internacional y a los ya mencionados de la «nueva ola». El bagaje musical de estos músicos era muy variado, pues había quienes tenían conocimientos musicales en solfeo, piano o la práctica coral y quienes, como aficionados, habían pasado de la bandola, el tiple y la guitarra a instrumentos que consideraban más «modernos» como el piano- acordeón, la guitarra eléctrica o el saxofón (Burgos Herrera 2001: 24-6, 78, 94, 176). Sin embargo el atractivo de estos grupos estaba en su «nuevo sonido», es decir la presencia de micrófonos, instrumentos electrificados y amplificadores. Sus actuaciones de barrio muy rápidamente los puso en contacto con la industria fonográfica, que convencida de su novedad comenzó a hacerlos conocer a través de grabaciones promocionales. Sin embargo, la alta demanda de músicaailable los llevó también a las actuaciones en vivo en las que alternaron, con notable ventaja, con las ya establecidas orquestas de baile de la ciudad, reconocidas como las mejores del país. Sus protagonistas confirman que su rápido ascenso en el ambiente de la ciudad se debió a la misma brecha generacional que había impulsado el fenómeno en el mundo entero, era música de jóvenes, en este caso músicaailable costeña para jóvenes que encontraron una alternativa ideal ante el sonido para ellos ya anticuado de los porros y gaitas interpretados en la orquestas de baile colombianas de moda (las de Lucho

Bermúdez, Edmundo Arias, Ramón Ropain), modeladas en el *big band* y las orquestas cubanas.

Los estilos

Más que estilos musicales reconocibles y diferenciados, lo que llamamos música de *parranda* (parrandera) y de *despecho* son rótulos recientes nacidos como parte de la dinámica propia de la industria fonográfica colombiana y en especial en Medellín y el área geográfica a que nos hemos referido. Tomando como foco la música, un estudio de sus repertorios y géneros nos lleva a concluir que su diferenciación siempre ha sido problemática y que en ella han predominado los factores extramusicales. Ambas categorías se refieren a contextos de consumo y uso y aclaran poco sobre sus estructuras musicales. Sin embargo en ambos casos sus repertorios básicos están constituidos por canciones y como tales, su polaridad esencial música-texto se ve reflejada en forma desigual en ellos. Las estructuras musicales y en especial su aspecto rítmico adquieren mayor importancia en el contexto bailable en que se desarrolló la música de *parranda*, mientras que los textos son, sin duda, fundamentales en lo que se reconoce como *despecho*. Sin embargo —como veremos— esta polaridad no agota su análisis y lo anterior se debe resaltar en el papel fundamental del humor en los textos de la música de *parranda* así como las diferentes y contrastantes estructuras y géneros musicales del repertorio de base del llamado *despecho*.

Varios repertorios de lo que en general se puede llamar «canción latinoamericana», que contaron con gran circulación radial y fonográfica entre 1920 y 1940, constituyen los puntos de partida del repertorio que se identifica actualmente en Colombia como música de *despecho*. El más importante de ellos es el tango-canción, le siguen el grupo constituido por el bolero, la canción ranchera y el corrido y en último lugar, aunque no en importancia, otro grupo constituido por el pasillo ecuatoriano y el vals cantado en sus diferentes vertientes (Ecuador y Perú). En menor grado, se podrían sumar la canción romántica en general, el pasillo colombiano y otros géneros (tonada cuyana, zamba, etcétera) que contribuyeron decisivamente a la génesis de este estilo.

En el caso de la música de *parranda*, los dos repertorios fundamentales para su conformación fueron por un lado la música de baile costeña y por el otro la llamada «música nacional» colombiana con sus géneros principales, el bambuco, el pasillo y en menor grado la danza. En el primer caso, los géneros esenciales fueron el porro y la gaita pilares del estilo tal como se manifestó en estos años y que incluyó los primeros ejemplos de lo que una década más tarde se comenzaría a llamar vallenato con sus géneros más representativos, el paseo y el merengue.

A. MÚSICA DE PARRANDA O PARRANDERA

Se denomina así un estilo de música que comenzó a tener notoriedad en los medios de comunicación y en la industria fonográfica colombiana en los últimos años de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. Su nombre se refiere a la tradición festiva panhispanica denominada *parranda*, cuyo contexto es la pascua de Navidad y que está muy bien documentada en España y en toda América (Bermúdez, 2004). Se da el nombre de *parrandas* a los grupos de gente que, con el acompañamiento de conjuntos musicales de todo tipo, salían en pueblos y ciudades durante el período festivo navideño, cantando y bailando por las calles, en ocasiones a cambio de comida y bebida. Además, en general en muchos lugares de España y América Latina se entiende *parranda* por juerga, jolgorio y fiesta en general, con sus derivados *parrandear* y *parrandero* (Moliner, 1984: II, 646).

Sabemos de la persistencia de la *parranda* en la Costa Atlántica colombiana, así como de su vitalidad en los países de las islas y costas del Caribe pero contamos con poca información sobre su presencia en Antioquia y el occidente colombiano durante el período colonial. Uno de los pocos documentos relacionados con una tradición navideña de diversión parece ser la prohibición de que la gente salga a la calle con máscaras, emanada por el gobernador de la región en Santa Fé de Antioquia (capital de la provincia) a comienzos de la década de 1780 (Vahos: 123). En la actualidad, sobreviven algunas tradiciones antioqueñas de música, canto y baile que pueden asimilarse a la *parranda*. En Santa Fé de Antioquia (noreste del departamento sobre el río Cauca), por ejemplo, los habitantes de los sitios aledaños acuden al pueblo en el mes de diciembre a cantar y bailar en las calles, lo que se denomina *bunde* (Valenzuela Villa, 2001: 190). Una tradición similar, llamada *tuna*, está también documentada en Cáceres (también sobre el río Cauca, al norte) y se baila en las calles y parques entre el día de Santa Catalina (25 de noviembre) y la fiesta de Epifanía (González, 2001: 71-2).¹² La palabra también parece haber tenido ya un sentido genérico entre los colonos antioqueños del Valle del Cauca en el último tercio del siglo pasado (Davidson: III, 189). Por afinidad geográfica, histórica y cultural, estas tradiciones, que provienen de zonas mineras con gran población afrocolombiana, parecen tener afinidad con la tradición festiva de la costa atlántica. Sin embargo, el

¹² En el *bunde* se canta, baila e improvisan coplas con acompañamiento instrumental, vestidos vistosos y se usan arcos de flores y una vara para entretejer cintas mientras se baila. Para un estudio de las raíces africanas del *bunde* en Colombia véase Bermúdez, 2003. La *tuna* por su parte, tiene rey y reina, castigos a los que no participen y se hace por turnos de día y de noche con acompañamiento de voces y tambores. Existen algunas menciones literarias de finales del siglo XIX (1896) que se refieren a un baile llamado «columna volante» que parece haber sido un baile itinerante de diversión (cf. Vahos: 225).

nombre de *parranda* en el caso de nuestro estilo musical puede derivar simplemente de su acepción más moderna y genérica, para referirse a un baile de diversión. Así parece corroborarlo la información recogida en Barbosa (otro lugar con población afrocolombiana situado al sureste del departamento) en donde *pachanga* y *parranda* se usaban desde el primer tercio del siglo xx para referirse indistintamente a fiestas y bailes familiares (Rozo Gauta y Jaramillo, 2001: 159-60, 162).

A mediados del siglo xx, comienza la diferenciación del estilo en relación con la tradición de poesía cantada local que también tardíamente se comenzó a denominar *trova* pero que sus primeros estudiosos (Antonio José Restrepo, 1955) reconocieron simplemente como poesía *popular* cantada vinculándola con la tradición colonial local y con su antigua tradición hispánica. El ya mencionado Gutiérrez (451-94) nos proporciona una buena muestra de la música campesina antioqueña de origen colonial vigente en la zona en el momento en que los profundos cambios que trajo la fonografía y radiodifusión fueron ganando terreno. En general, en las melodías que se usan para cantar textos (esencialmente coplas octosílabas) se prefiere una estructura rítmica ternaria que se ajusta a las características actuales de la llamada *trova* local (o canto repentista con acompañamiento). Sin embargo, el metro binario también ocurre en una porción significativa (un tercio) de este repertorio. Algo similar se observa en el ámbito armónico de estas melodías que también se sitúan, en concordancia con la tradición actual de la mencionada *trova*, en un campo estrictamente tonal (tónica, dominante, subdominante). Otro aspecto importante de este repertorio es su sistema de musicalización de textos casi estrictamente silábico, con muy escasa presencia de muletillas y apéndices textuales.

Como ya hemos dicho, el traslado de Discos Fuentes a Medellín en 1954 terminó de consolidar el proceso de afianzamiento de la música de baile costeña en aquella ciudad. Sin embargo, como fenómeno novedoso su impacto había sido grande desde comienzos de dicha década. Así lo confirman los testimonios de las figuras (cantantes, instrumentistas, compositores, etcétera) de la música de *parranda* entrevistadas por Burgos Herrera en su trabajo. Casi sin excepción, la música de Guillermo Buitrago (1920-1949) es considerada fundamental en la conformación y la diferenciación del estilo. Algunas de las canciones más exitosas del repertorio de Buitrago tienen una clara vinculación con la temporada festiva de la Pascua de Navidad (*La Víspera de Año Nuevo*), al igual que sucede con el que se considera el primer ejemplo de la música de *parranda*, la canción titulada *24 de diciembre* de Francisco «Mono» González (1908), compuesta alrededor de 1938 y grabada posteriormente (Burgos Herrera, 2000: 14, 168). Un indicio de la fortaleza de esta tradición en nuestros días es que la reedición de 1992 de las grabaciones realizadas por Buitrago entre c.1945-1948 se hizo todavía bajo el título de «éxitos de Navidad y Año Nuevo» (Buitrago).

A comienzos de los años 40, se hizo cada vez más frecuente la difusión de paseos y merengues del estilo que años más tarde se reconocería bajo el rótulo de vallenato. Estos se hicieron conocidos en dos formatos instrumentales, el primero de ellos era el de duetos o tríos vocales que se acompañaban con dos guitarras, instrumentos de la tradición local como la *guacharaca* (idífono tubular raspado) y otros ya conocidos del repertorio internacional de baile como las maracas y los bongoes. El otro formato instrumental era más flexible e incluía, además de los ya mencionados, algunos instrumentos de la orquesta de baile como los clarinetes y saxofones. El primero fue el que más éxito tuvo ya que no era sino una ligera variación de los numerosos grupos que se dedicaban a la interpretación de la canción «nacional» colombiana (pasillos, bambucos, danzas) llamada también música *fría* en el medio musical de Medellín. Por ejemplo en las grabaciones que realizó en 1950 en Buenos Aires el dueto de Fortich y Valencia (radicado en Medellín desde 1942), incluyó ejemplos de este repertorio y en Bogotá, en los mismos años se estableció el grupo de Julio Torres y sus Alegres Vallenatos que además de los instrumentos mencionados utilizaba el acordeón y fue uno de los pilares de la popularización de este repertorio en la capital (Restrepo Duque, 1991: 116; Rico Salazar, 2004: 541, 601). La popularidad de estos géneros lleva a la creación de otro en 1948, el *son paisa* cuyo paradigma es el ya legendario *Pachito Eché* de Alejandro «Alex» Tovar (1907-1975). Como sucede con muchas innovaciones puntuales (es el caso del danzonete en Cuba o del merecumbé en la músicaailable colombiana) éste último no tenía gran diferenciación con los otros y no tuvo mayor repercusión nacional, es uno de los géneros de la música de *parranda* actual. Sin embargo el género musical representativo de este estilo es la denominada *parranda* que miraremos detenidamente más adelante. Hoy, fiel a su tradición desde mediados del siglo anterior, la música de *parranda* mantiene su formato instrumental de dos guitarras (solista y acompañante), guacharaca y bongoes para el acompañamiento del canto (solista) que alterna con los demás músicos a manera de coro.

B. MÚSICA DE DESPECHO

Este término se comienza a usar en el medio musical colombiano en la década de 1990 aunque los temas dominantes en su repertorio han tenido gran difusión en toda América Latina desde mediados del siglo anterior. Este repertorio está constituido por canciones con textos que aluden al amor no correspondido y la insatisfacción afectiva, en los que predomina la visión trágica y fatalista, y que en general emplea variantes del antiguo tópico de «morir de [por] amor». Sin embargo hay otros temas que se tratan en conexión con el anterior. Uno de ellos es el de la mujer, su posición en la sociedad y su relación con el hombre, quien en la mayoría

de los géneros que aquí trataremos (bolero, tango, ranchera, corrido, vals, pasillo, etcétera) ha sido y es el protagonista. Y en ese contexto, otro tópico esencial en conexión con el anterior es el de la *madre*, tanto que en nuestro contexto, los músicos que determinaron el repertorio básico de este estilo, denominaban «madres» a las composiciones sobre este tema sin importar su género, aunque se preferían los pasillos y vales (Burgos Herrera, 2000: 38). Otro importante tema es el de las clases sociales y sus diferencias y enfrentamientos, la marginalidad, la miseria y el delito, y que introduce como tópico importante la justicia y su aplicación, la cárcel y como recurrente protagonista, el *preso*. Un último asunto, menos frecuente aunque no menos importante, es el comentario genérico sobre la fragilidad humana, usualmente escéptico e irónico.

En el tránsito entre el romanticismo y el modernismo, en especial en las primeras décadas del xx, estos textos, al igual que aquellos de clara orientación escatológica, comienzan a musicalizarse dentro de los diferentes géneros de canción que se consolidan en los diferentes países de nuestro continente. Sin embargo, en estilos musicales como el vals peruano, el bambuco colombiano, el pasillo ecuatoriano, la criolla cubana y el bolero, los textos abiertamente románticos seguían teniendo más aceptación. Como hemos visto, en el tango-canción es tal vez donde mejor se desarrolla este tipo de tópicos y donde la visión irónica del fracaso amoroso se convierte en una alternativa válida que amplía la visión fatalista heredada del romántico. En general, para este estilo es útil considerar el cuadro amplio conformado por las ideas que servían de marco para la recepción del tango y que se transmitían con él, que son sintetizadas por el conocido comentario de Ramón Gómez de la Serna (Mafud, 1966: 19) para quien el tango no cierra heridas afectivas sino que por el contrario, se canta «para que se abran, para que sigan abiertas, para recordarlas».

Sin embargo, en la amplia literatura que hoy existe sobre el bolero, se tiende a asignarle exclusivamente la amplia temática antes mencionada. Esto por ejemplo, es lo que afirma Castillo Zapata (1990: 8) quien se proponía que su trabajo sobre los textos de los boleros «se hojeara como un pequeño *vademecum* del despechado». Esta confusión entre bolero y la que en términos más amplios se ha llamado históricamente canción de amor o canción romántica, impide ver las características musicales de esos géneros y naturalmente nos impediría entender el estilo de *despecho* como tal, aunque como veremos, este último depende de otros aspectos musicales y textuales que exploraremos más adelante.

En la actualidad, a pesar de que la categoría *despecho* mantiene su vigencia se están comenzado a presentar cambios, también introducidos por la industria fonográfica y relacionados con la comercialización de este repertorio. En las compilaciones actuales de grabaciones en formato digital comprimido (MP3) son frecuentes, además de la ya tradicional, nuevas etiquetas como

música bohemia, simplemente *música vieja* u otras como «para tomar guaro»,¹³ «de cantina», o de «tusa».¹⁴ Por otra parte a pesar de tener una génesis común el ya mencionado repertorio *guasca* o de *carrillera*, sigue estando históricamente ligado al de *despecho* pero al reconocerse el primero como un repertorio que se consolidó en su consumo en ámbitos preferentemente campesinos, se sigue diferenciando de este último madurado en el ámbito urbano, aunque como hemos anotado, las recientes etiquetas los consideran como un todo. Entender que en estas categorizaciones pueden confluír argumentos textuales o temáticos, sociales y musicales.

Los repertorios de base

Habiendo hecho una somera descripción de los repertorios colombianos involucrados en la conformación de estos dos estilos, los siguientes párrafos tienen la intención de colocar en perspectiva histórica la presencia en Colombia de los géneros musicales extranjeros involucrados en el mencionado proceso.¹⁵ No contamos desafortunadamente con muchos trabajos sobre la recepción de géneros como el tango, el bolero y la ranchera en los distintos países de América o en toda el área, destacándose entre los que hay, los de Ramón y Rivera y Bendahan para Venezuela, y el González-Rolle para Chile.

Es preciso mencionar además que los párrafos que siguen son una síntesis, en algunos casos con nuevos aportes documentales, pero que sólo tiene la intención de resaltar dos aspectos. El primero de ellos es el intento de superar la insularidad y el nacionalismo en los estudios de estos repertorios que a pesar de haber llegado a convertirse en expresiones regionales o locales, fueron desde sus comienzos repertorios musicales internacionales y tienen un sustrato común en la tradición colonial panhispanica y en los intensos contactos culturales entre países especialmente durante el siglo XIX. En segundo lugar, se basa en el estado del arte de la investigación actual y sus datos podrán ser siempre superados con nuevos aportes documentales. Habrá siempre nuevas fechas y datos para los «primeros» tangos, boleros,

¹³ Nombre vernáculo del aguardiente, bebida de caña de azúcar de origen colonial en Colombia y muchas regiones de Centroamérica.

¹⁴ En la región de que tratamos, resaca, o *guayabo* en otras regiones de Colombia, que también se aplica metafóricamente a despecho, es decir, «resaca por amor».

¹⁵ Durante su vida Restrepo Duque adelantó una importante labor de difusión de estos repertorios a través de las ediciones en LP de su sello fonográfico Preludio, aparecida desde mediados de los años setenta. Véase *Catálogo General. Producciones Preludio*, Medellín: Producciones Preludio, c.1980. Agradezco a Jaime Cortés (Bogotá) la información sobre la existencia de esta publicación. En la actualidad, existe versión en CD de casi todo este catálogo, además de otras colecciones en CD, *Joyas de la Canción Colombiana* y *Nostalgias Musicales* de Jaime Rico Salazar.

corridos, etcétera, dentro de esa terca obsesión con los «orígenes» que prevalece aún en los estudios sobre estos repertorios y debemos advertir además que en muchos casos, estamos en el terreno de las etiquetas y no en el de los géneros musicales. En nuestro caso, las vinculaciones culturales-musicales con Panamá, Venezuela, Ecuador y Cuba, también desempeñarían un papel fundamental en este proceso. Además de los artistas que efectuaron las grabaciones aquí mencionadas y que vivieron en el exterior importantes personajes colombianos vivieron largos periodos de tiempo en aquellos países. El compositor Pedro Morales Pino (1863-1926) vivió en Guatemala entre 1899-1912 y entre 1917-1920; igual aconteció con el poeta Julio Flórez (1867-1923) que vivió en Centroamérica y Europa entre 1905-1910 y en especial con el antioqueño Miguel Ángel Osorio (1883-1942) mejor conocido como Porfirio Barba Jacob, quien vivió y viajó por Cuba, Centroamérica y México entre 1907-1927 y luego se estableció otra vez en Cuba y México hasta su muerte en 1942.

Tango-canción

Importantes artistas colombianos (y algunos extranjeros) radicados en Nueva York y vinculados a la grabación del repertorio «nacional» colombiano (bambucos, pasillos, danzas, etcétera) contribuyeron a la temprana difusión del tango-canción en Colombia. Un importante punto de partida lo constituye la temprana grabación en 1923 de «La copa del olvido» (Delfino y Vacarezza, 1921) por parte de Alcides Briceño y Jorge Añez, disco que incluía en su cara opuesta otro gran éxito, la canción mexicana «Mi viejo amor» (Esparza Oteo: vi 73707), y que tuvo además, una segunda grabación en 1927 (vi 79291) (Spottswood, 1697: 1701). Su autor, Enrique Delfino (1895-1967) es considerado como uno de los creadores, cultores y divulgadores del tango-canción. De acuerdo a Néstor Pinson y Simón Collier (s.p), Delfino es quien se encarga, a comienzos de la década de 1920, de modificar la estructura tripartita del tango instrumental y ajustarla a la tradicional forma bipartita de la canción, generalmente con la forma «ABaB». En cuanto a la temática y lenguaje de sus textos, Pascual Contursi (1888-1932) indudablemente establecería una importante tradición con *Mi noche triste* (1917) y *Flor de fango* (música de Augusto Gentile, 1919), a la que contribuirían los autores de los textos de otras obras de Delfino como el ya citado Alberto Vacarezza (1888-1959) y Samuel Linning (1888-1925) con *Milonguita* (1920). La nostalgia, la melancolía, la frustración del amor, además de temas sociales como la codicia, la ambición y la injusticia social, pueblan los textos del naciente tango-canción, aunque un elemento predominante fue su relación con la vida prostibularia, sus mujeres, rufianes y el mercado del sexo alimentado por los miles de hombres solos del «aluvión migratorio» de la Argentina de las primeras décadas del siglo xx (Nudler, s.p). El eco inmediato de estos

tangos se puede escuchar en aquellos de Eduardo Lievano publicados semanalmente en el diario *Mundo al Día* en Bogotá en 1931, cuyo lenguaje textual y musical comparte enteramente su estética (Cortés: 185-6).

Como muchos lo reconocen (García Jiménez, 1964: 63), este nuevo género y su temática encontrarían en Carlos Gardel (1890-1935) la materialización de un paradigma interpretativo, estético y artístico que tuvo como caja de resonancia, nacional e internacional, a los productos de la naciente industria fonográfica y de sus fieles compañeras, la radiodifusión y más tarde el cine. El estreno en 1917 de *Mi noche triste*, (su primera interpretación pública de un tango-canción) llevo a las grabaciones de este y otros tres tangos (*Flor de fango*, *De vuelta al bulín* y *El Moro*) que son sólo una pequeña parte del repertorio de grabado por la casa Max Glücksmann entre 1917 y 1919 (Crespi y Lucci, s.p.).¹⁶ La temática arriba descrita, introducida por Contursi como un experimento, llevó a otras innovaciones, como la introducción de otro tipo de textos y el acompañamiento de un grupo orquestal, la *orquesta típica*.

En ese momento de cambio y al comenzar a colaborar con Le Pera, Gardel insistía en cambiar de tono sus textos y abandonar el tópico de la delincuencia y la miseria, cambio que se logra con la nueva orientación de aquellos de Le Pera (Mafud: 96). Fue también el momento (1930-1935) de su llegada al cine y de la internacionalización del género. La fijación de las pautas de los textos del tango en Colombia se basa en los textos anteriores, lejanos a aquellos de alto contenido poético y abstracción, como los de Le Pera, o a aquellos de intención reflexiva y existencial, como los de Discépolo. La muerte de Gardel en Medellín en junio de 1935 se convierte en un acontecimiento de gran impacto en el desarrollo del estilo que estamos considerando, pues tuvo claras repercusiones en el medio musical de la ciudad. El accidente es lamentado aún en el medio musical colombiano de Nueva York, con el pasillo *Por ti lloramos Samper* de Sonia Dimitrowna, dedicado al fallecido piloto colombiano Ernesto Samper Mendoza y que incluye efectos sonoros que reproducen campanas y el ruido del avión, después de iniciarse con una cita musical de himno nacional colombiano (*Joyas...*, 17: 17). Entre los músicos argentinos que en los años siguientes se establecieron en Colombia y que consolidaron la difusión del género está el compositor, director e interprete negro Joaquín Mauricio Mora (1905-1979) quien residió en Medellín aproximadamente entre 1943 y 1960 (García Blaya). Alrededor de 1945, el compositor colombiano José Barros (1915-2007) grabó en Lima una serie de tangos en los que da preferencia a los textos del estilo de los de Contursi, fundamentales en la conformación del estilo que tratamos (Rico Salazar, 2004: 317; *Joyas...*, 22: 1, 5, 7).

¹⁶ Estas grabaciones aparecieron hasta 1925 bajo las marcas Discos Gardel-Razzano, Discos Nacional-Odeon, véase también Boris Puga (2003).

Bolero

Entre las obras de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo (1880-1942), tal vez los más importantes compositores colombianos de la primera mitad del siglo xx, encontramos algunas llamadas boleros. Eso no debe extrañar ya que desde su momento de gran popularidad en España en las últimas décadas del siglo xviii las seguidillas boleras (más tarde boleras, baile del bolero o simplemente bolero) formaron parte de la tradición de canto y baile (especialmente el baile escénico teatral o de exhibición) en los lugares y fechas que aquí se indican: Perú (1791), Cuba (1792), Chile (c.1797), México (1806) Venezuela (1810), Argentina (1824) y Bolivia (c.1830) (Jeffery, 1994: cap. 1; Sicramio, 1971: 291; Lapique Becali, 2007: 58; Claro y Urrutia, 1973: 74; Stevenson, 1952; Calzavara, 1987: 95; Rosells, 1996: 48, 61; Goyena, 2003: 60).¹⁷ Desde mediados de la década de 1820 hasta finales del siglo hay menciones del bolero y su canto y baile, en Colombia, acompañado de instrumentos locales y foráneos como la guitarra, las maracas, el pandero, el alfandoque (sonajero tubular) y las castañuelas (Davidson, II: 42-6). Parece haber sido en Cuba y en los ambientes del teatro musical donde el nombre del baile cantado de pareja de exhibición (bolero) comenzó a usarse a fines del siglo xix, para referirse simplemente a canciones.

En el repertorio de canciones colombianas entre 1910 y 1930, aparece indiferenciado de la canción romántica, en especial de la danza cantada, muchas de las cuales por ejemplo tienen un acompañamiento con el bajo de habanera como es el caso de la canción anónima (*Al golpe de remo*) grabada en 1914 por los colombianos Manuel «Pocholo» Rodríguez y Helio Cavanzo en Nueva York (vi 67062) que presenta además forma binaria (ABaB) (Spottswood: 2203, 2276). De las piezas (boleros) que hemos mencionado una es una melodía instrumental (Morales Pino), tripartita (AABBC) y en metro ternario; otras son tres canciones de Murillo, una de las cuales (*Radiosa estrella*), grabada en 1921 (vi 73588) es tripartita (AABBC) y en metro binario y otra (*Indiana*) de Arturo Patiño (¿-1945) grabada en 1919 (vi 72340) y 1927 (vi 81783/81779) con forma binaria (Aaa-Bbb-a-b) y metro ternario. Algo similar ocurría en *Amo tus ojos* (vi 72745), canción de Daniel Uribe grabada por Victor J. Rosales en 1920 que también presenta la combinación de las anteriores, tripartita y estrictamente estófica (ABCabc) (Spottswood: 2276; Rico Salazar, 2004: 158. 759).¹⁸ Sin embargo en la misma sesión de grabación Rosales grabó el «bolero cubano» *Lloraba un corazón* (vi 72746) de Manuel Mauri Esteve (1857-1939) que tiene una forma aún

¹⁷ Agradezco a Zoila Lapique (La Habana) el haberme generosamente obsequiado un ejemplar de su reciente obra.

¹⁸ Rico Salazar da dos numeraciones para la misma grabación, aparentemente tomadas de un catálogo colombiano de discos Victor.

más simple (AABBAB) que parece ser la que de ahí en adelante sería la más común, teniendo como característica principal, el no ser una canción estrófica (Spottswood: 2276, 1762-3; *Joyas...*, 6: 3).

Corrido y ranchera

Al igual que ocurrió con los repertorios del tango y el bolero, los artistas colombianos que viajaron y grabaron en el exterior en las primeras décadas del siglo xx también introdujeron, a través de sus grabaciones primero y luego de su actividad musical en vivo, el repertorio mexicano de canciones rancheras y corridos. En 1923 Víctor J. Rosales (en trío junto con José Moriche [G. A. Alva] y L. M. González y su Orquesta) grabó los corridos *La mulita* y *Benito Canales* (Laird y Rost: 261). Un año antes, Jorge Añez (1892-1952) y el panameño Alcides Briceño (1886-1963) comenzaron una larga serie de grabaciones de canciones y corridos mexicanos, que como se dijo, incluyó en 1923 *Mi viejo amor* de Esparza Oteo, reeditada en sistema de grabación eléctrica en 1927 (Spottswood: 1696-701). Son notables las grabaciones de Añez con Guty Cardenas (1905-1932) en el dueto Guty y Añez que además de las Esparza Oteo y Joaquín Pardavé (1900-1955) incluyen un par de interesantes corridos de autoría de Cárdenas sobre eventos contemporáneos, uno sobre el terremoto de Managua (*Tragedia de Nicaragua*) y otro sobre el triunfo electoral que estableció la República Española (*La República de España*) (Spottswood: 1740).

Los trabajos de Geijerstam (1976: 67-70) y Moreno Rivas (1989: 185-97) sintetizan los elementos que rodearon la aparición de la canción ranchera en México antes de 1930 y que en las décadas posteriores le debería su ascenso e irradiación a nivel latinoamericano a la radiodifusión, el cine y la industria fonográfica. Compositores y cantantes como Ignacio Rodríguez Esperon mejor conocido como Tata Nacho, Mario Talavera y sobre todo Jorge Negrete, Pedro Infante y Miguel Aceves Mejía fueron los que a través de sus grabaciones, películas y su participación en los conciertos que promocionaban sus discos lograron imponer internacionalmente estos dos géneros musicales mexicanos en el medio musical hispanoparlante hasta que fueran incorporados a repertorios musicales regionales notablemente en Centroamérica, Colombia, Chile y Argentina (González-Rolle: 432-37; Goyena y Giuliani). En su forma, la canción ranchera es generalmente binaria y estrófica (ABab) y puede tener dos formas de acompañamiento, una heredada de la canción (romántica o no) del siglo xix (lenta) y otra (rápida) la que puede atribuirse a la influencia de los patrones rítmicos de la polka. Durante su periodo formativo (antes de 1940) ambos tipos parecen haber mantenido indistintamente el nombre de «canción», al menos así se observa en el disco publicado alrededor de 1937 y que contiene en sus caras un ejemplo de cada uno de ellos (*Vengan mas copas* y *Por esa mujer* de Los Cuatezones) (Arhoolie Foundation).

Del análisis de las melodías recopiladas o las grabaciones tempranas (1904), del repertorio del corrido, se concluye que predomina amplia y casi exclusivamente la tonalidad mayor, siendo comunes aquellos en metro ternario como binario, aunque con cierta predilección por el ternario. Así se desprende del gran repertorio recogido y analizado por Mendoza (1939: 180-82, 217-18) y de las colecciones de grabaciones dedicadas a los corridos de la revolución (*The Mexican Revolution*).¹⁹ Algo similar se puede decir del repertorio de la canción ranchera conocido internacionalmente, en donde predominan aquellas en tonalidad mayor y las pocas en menor están basadas en esquemas armónicos de herencia colonial (sones, huapangos, etcétera). Tomando como ejemplo las de uno de los autores preferidos por los cultores de este estilo, José del Refugio «Cuco» Sánchez (1928-2000), se observa que entre sus grandes éxitos no hay ninguna ranchera en tonalidad menor, siendo los boleros las únicas canciones que interpreta en esta tonalidad. Igual podría afirmarse en el repertorio de corridos y rancheras de José Alfredo Jiménez (1926-1973), muy pocas son en tonalidad menor, *Los dos perdimos* y *Corazón, corazón* (este último con la segunda parte en tonalidad mayor y ambos grabados por Pedro Infante por primera vez), que podrían mejor ubicarse en el estilo, o subgénero como lo denomina Bazán Bofil (2001: 51-57), del bolero-ranchero. Geijerstam (1976: 71, 78), establece claramente la diferencia, pues afirma que sin importar cual era su acompañamiento los «boleros románticos» (en metro binario) se podían bailar mientras que el ranchero (en metro ternario) no.

En un catálogo en castellano de la Victor de 1924, el texto de promoción de las rancheras grabadas por Añez, Briceño y Cueto indica que uno de los discos contenía «una novedosa combinación», en un lado *La china princesa*, «una canción en estilo ranchero, alabando a (sic) la gracia seductora de la gentil china poblana y a (sic) la figura varonil y simpática del charro mexicano». La otra canción, *Qué lindo besas mujer*, está dedicada a la famosa actriz mexicana Dolores del Río (1905-1983) (Rico Salazar, 2004: 179, 474; Spottswood: 1701). El corrido también contaría, como la ranchera, con ídolos mediáticos de la dimensión de ésta última, Guizar, Negrete e Infante. Este papel le correspondió a Ignacio López Tarso (1925) actor teatral y cinematográfico que desde comienzos de los años cincuenta se dedicó a popularizar los corridos en funciones teatrales y radiales. López Tarso, era idealizado como «espigado mestizo de 1,85», los interpretaba «con sus palabras quebradas o trastocadas [...] fruto de la observación detallada por el actor de la fonología popular» (Custodio: 89-90).

¹⁹ De las 162 melodías analizadas por este autor sólo una está en tonalidad menor (0,6%) y alrededor de 40 (25%) tienen, a pesar de estar en tonalidad, algunos aspectos modales.

Pasillo ecuatoriano

Fueron también los ya mencionados Briceño y Añez quienes a través de sus grabaciones introdujeron este género en el medio musical colombiano. Desde 1928 y en grabaciones especialmente para el sello Columbia, el dueto grabó obras (en su mayor parte pasillos, pero también vals) de los ecuatorianos Nicasio Safadi y Francisco Paredes Herrera (Spottswood: 1703-6). También hemos mencionado como algunos artistas ecuatorianos desarrollaron parte de su carrera musical en Colombia desde mediados de los años treinta. El repertorio de este género tuvo una difusión temprana en Medellín a través de grabaciones comisionadas por la casa comercial de Félix de Bedout e Hijos, representantes de la RCA Victor en aquella ciudad a los artistas ecuatorianos Carlos Izurieta (1914), Plutarco Uquillas (1914-2000) y su hermano Rubén (¿-1976). Los hermanos Uquillas habían realizado giras artísticas en Colombia (Cali, Barranquilla) entre 1934 y 1936 y en 1939, por iniciativa de la Casa De Bedout, el dúo por ellos conformado (*Los Riobambeños*) efectúa grabaciones en La Habana entre 1939 y 1940. Igual pedido le hizo la misma casa a otro dueto conformado por Izurieta y el peruano Juan E. Peronet (c1913-¿) quienes las realizan en la misma ciudad en 1940. En 1942 Peronet se establece muy brevemente en Medellín conformando el Trío Victor con dos artistas locales y efectuando grabaciones para la misma casa. En 1944, Izurieta haría otras grabaciones en Medellín, también a instancias de De Bedout, con Plutarco Uquillas quien se había establecido en Cali un par de años antes, en donde permanecería hasta 1952 (Rico Salazar, 2006b). El repertorio grabado por estos grupos estaba integrado en gran parte por pasillos ecuatorianos, algunos de autoría de los más reconocidos compositores del género como Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez Mora. En él, están bien representados el vals y el tango, seguidos en menor grado por la presencia aislada de la tonada, la criolla y el fado.

En general, el pasillo ecuatoriano había tenido un desarrollo similar al de los otros géneros de que tratamos aquí. A comienzos de la década de 1930 se habían hecho sus primeras grabaciones en Nueva York (por parte del *Dueto Ecuador* de Safadi e Ibáñez Mora) y allí también la nostalgia, la decepción amorosa y la vida bohemia eran sus temas principales y en esa década, a través de los discos, la radio y las actuaciones en vivo este género adquiere gran vigencia nacional e internacional (Spottswood: 1980-2). Además de las de Sonia Dimitrovna (véase adelante), las grabaciones de otros artistas colombianos contribuyeron a popularizar este género en el país. El compositor, director y cantante Ernesto Boada (¿-?) y sus conjuntos registraron entre 1936 y 1938 en Nueva York este repertorio (pasillo, yaraví y vals). Algo similar sucedió con los diferentes conjuntos en que participaron Luís Valente y Miguel Cáceres, quienes junto con el colombiano Alejandro Giraldo también grabaron en la misma ciudad

numerosos pasillos, yaravíes, sanjuanitos entre 1937-1942 (Spottswood: 1679-80, 2356-60). Las grabaciones del cantante ecuatoriano Julio Jaramillo (1935-1978) que llegan al público colombiano a comienzos de los años sesenta, aprovechan el camino abierto en Cali y Medellín por su compatriota Olimpo Cárdenas (1919-1991), quien había llegado al país con el hermano del primero y el ya mencionado Plutarco Uquillas antes de 1953, y que en 1960 abandona Colombia para radicarse en México (Anónimo, s.p.; Rico Salazar, 2004: 671). En aquellos años, los sellos Victoria y Sonolux compiten en el mercado con las versiones de los que se convertirían en hitos del estilo de *despecho*.

Vals cantado y otros géneros

Los primeros músicos colombianos en efectuar grabaciones en el exterior, Pedro León Franco «Pelón» (1867-1952) y Adolfo Marín (1882-1932) introdujeron dicho repertorio con dos vales cantados (*Idilio salvadoreño*, *Ojos negros*) grabados en México en 1908 (Rico Salazar, 2006a: 47; *Joyas...*, 1: 7, 10). Antes de su viaje al exterior estos dos artistas habían desarrollado su carrera en Cali, Medellín y Bogotá. De Medellín provenían también Enrique Gutiérrez «Cabecitas» (1877-1957) y el dueto de Leonel Calle (1881-1974) y Eusebio Ochoa (1880-1955) los cantantes que efectúan grabaciones con la Lira Antioqueña en Nueva York en 1910, incluyendo los vales, *Desdenes* y *El vals de las Botellas* (Spottswood: 1972; Rico Salazar, 2004: 115-8). Este último resulta muy interesante pues está vinculado a la tradición de la canción báquica (*chanson à boire*, *anacreontic songs*, *Trinklied*, *Bierlied*, etcétera) para la que en el siglo XVIII se prefirió el metro ternario (por ejemplo, *To Anacreon in Heaven*, la canción báquica modelo de *The Star Spangled Banner*) y que en el siglo XIX confluyó con el vals cantado, tal y como aparece por ejemplo en *Libiamo, libiamo ne» lieti calici* de *La Traviata* (1853) de Verdi. Estos ejemplos tocan un importante tema sobre el que no profundizaremos en este escrito, la íntima relación de la tradición de música de *despecho* (o sus equivalentes en otras partes de América y el mundo) con el consumo de bebidas alcohólicas.²⁰

La opereta (vienesa y parisina) así como la zarzuela española constituyen el medio en que se desarrolla el vals cantado (por solistas y grupos) en las última mitad del siglo XIX. Al final de dicho período sería popularizado en inglés por los compositores de Tin Pan Aley en los Estados Unidos y en Inglaterra, en las canciones de representaciones teatrales (*vaudeville*, *repertoire* y más tarde *musical*) en los que el *waltz ballad* o *waltz song*, eran los géneros musicales favoritos para los *hits* del momento (Lamb, s.p.). En la zarzuela,

²⁰ Entre una amplia bibliografía sobre este tema vale la pena destacar el reciente trabajo de Tim Mitchell (2004).

está presente en sus diferentes momentos, entre los populares números del *El barberillo de Lavapiés* (1874) de Francisco Asenjo y Barbieri (1823-1894), de *La Gran Via* (1886) de Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846-1910) y de *El último romántico* (1928) de Reveriano Soutullo (1880-1932) y Juan Vert (1890-1931). Los antecedentes directos del vals cantados son los landler cantados, tradicionales en la región del Tirol, y conservados a través de la notación de la melodía (Carner, s.p.). Ya en 1800 se decía que la única diferencia es que el *waltz* se bailaba rápido y el landler lento (común en Suiza alemana, el sur de Alemania y el Tirol en Austria) (Lamb, s.p.). Sin embargo, parece que de allí emergió solo un tipo de canción, pues aparentemente la diferencia de velocidad citada no era fácil de replicar en el terreno de la música vocal.

Aunque el vals cantado se ha usado como género cantado en todo América Latina, sin duda como género específico, el vals peruano es el que ha logrado un lugar privilegiado en el repertorio de su música popular. En lo que se podría calificar de período formativo (1920-1950) como los otros géneros aquí discutidos, su difusión se llevó a cabo a través de partituras, cancioneros, grabaciones y transmisiones radiales (Lloréns, 1987: 265-6; Yep, 1998: 13-8). Los ya mencionados Izurieta y Peronet grabaron en Cuba para la Casa Bedout de Medellín, entre otros el vals *Te odio* del peruano Felipe Pinglo Alva (1899-1936), tal vez el más importante de los fundadores de la tradición del vals criollo (Rico Salazar, 2006b: 51-2). La aparición del llamado vals *cebolla* o *cebollero* se puede considerar algo similar a la consolidación del rótulo de *despecho*.

En la difusión de otros géneros argentinos (tonada cuyana, zamba) en Colombia fueron fundamentales las grabaciones del dueto argentino de Luís Valente (¿-¿) y Miguel Cáceres (1894-1977) cuyo contacto con Colombia se hizo a través de la esposa del segundo, la ya mencionada compositora cartagenera Maria Betancourt de Cáceres (¿-1982) mejor conocida como Sonia Dimitrowna (Rico Salazar, 2004: 210-1, 771-2).

[Continúa en *Cátedra 4*, 2007]