

bIBLIOTECA
dIGITAL

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2014

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

UN SIGLO DE TANGO EN COLOMBIA: 1913-2013¹

El objetivo de este trabajo es proporcionar algunos elementos para el estudio del tango y su papel en la historia de la música popular colombiana del siglo XX. Éstos se presentan desde una perspectiva histórica y se centran en el ‘tango canción’ aludiendo sólo en forma marginal al tango instrumental y excluyen cualquier consideración de fondo sobre el baile y sobre los aspectos interpretativos del género, fundamentales durante todo este período². Se expone además información relativa a Colombia que puede resultar valiosa en los estudios históricos sobre el tango y que

-
- 1 Este texto es una elaboración de la ponencia del mismo nombre presentada en el Coloquio internacional *El tango ayer y hoy* realizado en Montevideo entre el 27 y 30 de septiembre de 2013. Agradezco a Coriún Aharonián y al Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán por su amable invitación a concurrir a este evento. Además, agradezco de nuevo a Coriún y a Viviana Ruiz por su ayuda y paciencia para lograr que este escrito aparezca en esta publicación.
 - 2 Los siguientes trabajos de Hernán Restrepo Duque (1923-1991) pueden considerarse los más importantes para el estudio de la música popular colombiana, en particular la canción: *Lo que cuentan las canciones: Crónica musical*, Bogotá: Tercer Mundo, 1971; *A mí cánteme un bambuco*, Medellín: Biblioteca de autores antioqueños, 1986, *Las cien mejores canciones colombianas y sus autores*, Bogotá: RCN/Sonolux, 1991; *Lo que cuentan los boleros*, Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales, 1992 e *Historia de la música popular colombiana*, Medellín: Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia, 1998. Además, documentación de primera mano de gran interés (en particular información biográfica, fotografías y textos de canciones) se encuentra en Jaime Rico Salazar, *La canción colombiana: Su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*, Bogotá: Norma, 2004. Sobre Restrepo Duque ver Mauricio Restrepo Gil, *Hernán Restrepo Duque: Una biografía*, Medellín. [ed. del autor], 2011. El tango es incluido en la discusión de los repertorios tratados en E. Bermúdez, ‘Del humor y el amor: Música de parranda y Música de despecho en Colombia’, *Cátedra de artes: Revista de artes visuales, música y teatro*, Pt. I, 3 (2006), pp. 81-108 y Pt. 2, 4, (2007), pp. 63-89. Para una visión global sobre la historia de la canción colombiana de los siglos XIX y XX ver E. Bermúdez, ‘From Colombian “national” song to “Colombian song”’, *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 53, (2008), pp. 167-261.

vinculan este género a otros géneros musicales latinoamericanos en el período comprendido entre 1850 y 1920. La discusión sobre la conformación de estilos musicales de raíz afro-americana con características comunes en toda América plantea una revisión del modelo centro-periferia con que se han abordado los estudios de la difusión del tango en los que se privilegian los grandes centros mundiales, París, Londres y los Estados Unidos, aún visto a la luz de la globalización³. La difusión del género rioplatense en Finlandia y Japón plantea problemas muy diferentes a los que surgen de su inserción en ambientes musicales donde ya existían géneros musicales con características similares, como es el caso de Colombia, Cuba y aún los Estados Unidos⁴.

I.

El territorio actual de Colombia puede asociarse con la historia del tango gracias a un documento de febrero de 1791 en donde se emplea la palabra “tango” para referirse a las reuniones de entretenimiento con baile y música de los negros y mulatos de El Socorro (noreste colombiano). El documento menciona la participación de dichos negros y mulatos en las fiestas realizadas ese año para la Jura del rey Carlos IV (1748-1819) quien había sido entronizado en Madrid en 1788. El texto del documento define la participación de esos negros y mulatos como un ‘juego a manera del de los tangos o Cabildos de negros de La Habana, Cartagena [y] Panamá’ dato que indica que la vigencia de dichos bailes abarcaba una zona interior relativamente lejana de las costas de Colombia, donde los esclavos se

3 Dos interesantes estudios desde la perspectiva de la industria del entretenimiento son los de Andrea Matallana, *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008 y “Locos por la radio”. *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. En cuanto a la globalización ver Chris Goertzen y María Susana Azzi, ‘Globalization and the Tango’, *Yearbook for Traditional Music*, 31 (1999), pp. 67-76 y Ramón Pelinski, ‘Tango nómade: Una metáfora de la globalización’, en *Escritos sobre tango: en el Río de la Plata y en la diáspora*, Eds. Teresita Lencina, Omar García Brunelli y Ricardo Saltón, Buenos Aires: Centro‘fecca Ediciones, 2009, pp. 65-129.

4 Los trabajos clásicos sobre este asunto son los reunidos por Ramón Pelinski (ed.) *Tango nomade: Etudes sur le tango transculturel*, Montreal: Tryptique, 1995, traducción castellana como *El tango nómade: Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires: Corregidor, 2000. Los estudios compilados por Pelinski cubren ciudades de Europa (París, Madrid, Helsinki, Tesalónica, Roma y Barcelona), Norteamérica (Montreal y Nueva York) y Japón (Tokio). Ver también R. Pelinski, ‘El tango nómade’ en R. Pelinski, *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Akal, 2000, pp. 201-38.

empleaban como domésticos y en haciendas de cultivo de caña de azúcar. Por otra parte el documento ayuda a definir que el concepto de ‘tango’ estaba asociado con África y sus habitantes trasladados a las Américas⁵. Ya para ese momento se puede concluir que tango era una palabra de origen africano no especificado, criollizada y que formaba parte de la ‘lingua franca’ de los asentamientos afro-americanos a lo largo y ancho de las Américas. Así lo constata su aparición en documentos casi contemporáneos en el Río de la Plata (Buenos Aires y Montevideo) y México, en las primeras dos décadas del siglo XIX⁶ y también su primera mención documentada en Nueva Orleans (Luisiana) en 1786 –aún bajo dominio español– en donde el Gobernador Esteban Miró ordena que los ‘tangos o bailes de negros’ no se puedan realizar sino después de finalizados los oficios religiosos del día⁷. Como se observa, estas menciones tempranas del término tango abarcan un área bastante amplia y heterogénea y es muy probable que nuevos documentos ayuden a configurar su historia temprana y a aclarar con qué manifestaciones de música y de baile se asociaba. Además, con base en estos y otros documentos probablemente descifraremos si existe o no una continuidad entre estos géneros musicales y aquellos que se llamaron ‘tango’ desde mediados del siglo XIX en la extensa zona geográfica que –definida desde la perspectiva ‘atlántica’– incluye la costa occidental de África, España, Portugal, el Caribe, el golfo de México y las costas de América Central y del Sur⁸.

II.

Un segundo momento significativo en cuanto a la relación histórica del tango con Colombia es aquél que se refiere al proceso –que abarca más o menos entre 1840 y 90– en que los géneros musicales (y de baile)

5 Bogotá, Archivo General de la Nación de Colombia, Miscelánea, Colonia, 143, f, 672v.

6 Ricardo Rodríguez Molas, *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*, Buenos Aires: Clío, 1957, pp. 13-14; Carlos Vega, *Estudios para Los orígenes del tango argentino*, Ed. C. Aharonián, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2007, pp. 33-36.

7 Ned Sublette, *The World that made New Orleans: From Spanish Silver to Congo Square*, Chicago: Lawrence Hill Books, 2008, pp. 122-23.

8 Intentos de describir este proceso son los de Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: Historia y contrapunto*, México: FCE, 2002 y John C. Chasteen, *National Rhythms, African Roots. The Deep History of Latin American Popular Dance*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.

afro-americanos —muchos de los cuales en efecto ya se llamaban ‘tangos’— comenzaron a circular y conocerse a través de la notación musical europea. Este proceso se puede ilustrar con la impresión y venta de partituras de canciones o música instrumental que emplea estructuras de la música tradicional afro-americana las cuales, tanto en Europa como en América, gozaron de una gran aceptación en virtud de sus atractivas características melódicas y rítmicas. Éste fue el caso de canciones como *La paloma* o *El arreglito* de Sebastián Iradier (1809-65), esta última publicada en Madrid en 1857 y que antes de ser popularizada por Bizet formó parte de exitosas antologías como la llamada *Fleurs d'Espagne* (París: Heuguet, c. 1865, con varias reimpressiones). Por su parte, en el ámbito de la música instrumental se puede ejemplificar con las obras para piano de Louis Moreau Gottschalk (1829-69) impresas en París y los Estados Unidos desde 1846-48, las contradanzas impresas en La Habana desde los años 1830 o los ‘tangos’ cada vez más frecuentes en la zarzuela española (grande y pequeña)⁹. En Cuba, los documentos estudiados por Lapique indican que en los comentarios al concierto de Gottschalk en La Habana en marzo de 1854, se afirmó que las canciones que había usado para sus piezas de piano: *Le bananier*, *Chanson nègre* opus 5 y *El Cocoyé*. *Grand caprice cubain de bravura*, opus 80, todas habían ‘pasado de los tangos a los salones musicales’. Años más tarde, en 1861, también se establece la vinculación del tango con la canción habanera ya arraigada en Europa. Otro comentario indica que un concierto de una pianista y cantante francesa finalizó con ‘la bonita canción o tango americano titulado *La Paloma*’¹⁰. No hay duda de que el exotismo de aquellos géneros musicales fue fundamental en este proceso.

Como género musical afro-americano el bambuco colombiano (especialmente el bambuco cantado) pasó por un proceso similar. Unas de las versiones más antiguas de bambucos cantados en notación musical europea son aquellas proporcionadas por el intelectual, político y escritor argentino (nacido en Montevideo) Miguel Cané (1851-1905) en su obra *En viaje* (Buenos Aires: 1884) donde narra sus vivencias como diplomático

9 Ralph P. Locke, ‘Spanish local color in Bizet’s *Carmen*: Unexplored borrowings and transformations’, en Anegret Fauser, Mark Everist (eds.), *Music, Theater and Cultural Transfer, Paris, 1830-1914*, Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 354, y Zoila Lapique Becali, *Cuba colonial: Música, compositores e intérpretes, 1570, 1902*, La Habana: Ediciones Boloña, 2007, pp. 112-14.

10 Lapique Becali, pp. 173 y 197.

en Colombia y Venezuela entre 1881 y 1882. En la sección sobre la cultura de los habitantes de Bogotá resalta la atención que éstos prestan al cultivo de la música e incluye un par de partituras de bambucos que oyó cantar a dos señoritas bogotanas que lo acompañaron en su viaje a Europa. Se trataba de dos de las hermanas Tanco Cordovez, pertenecientes a una de las más importantes familias de la elite bogotana con lazos familiares con Chile y Cuba; una de las cuales, Teresa (1859-1945), se destacó como compositora y mecenas de la música¹¹. Cané explica en una nota que dichos bambucos eran música de tradición oral y que la ‘transcripción’ de las dos piezas fue hecha por Teresa a quien describe como versada en la composición y notación musical, joven pero con varias obras a su haber, entre ellas, *Al alba (L’aube)* para piano, cuya partitura afortunadamente ha sobrevivido¹². Tanto la melodía como el acompañamiento para piano de los bambucos publicados por Cané ponen en evidencia los problemas y ambigüedades de la transferencia de las estructuras melódicas y rítmicas afro-americanas de tradición oral a la notación musical europea. Durante este período, la célula de acompañamiento de la canción habanera y la danza cubana se anotaba indistintamente en forma binaria, ternaria o como una combinación de las dos. Y estas son precisamente las figuras que usa Teresa Tanco como herramientas de transcripción para los bambucos que tocaba y cantaba, en especial, el esquema que posteriormente se identificaría como ‘tresillo’.

La partituras de géneros ‘nuevos’ para la notación musical como el meringue (*meringue*), maxixe, tango brasileiro y tango argentino entre otros, emplearon los mismos esquemas, problemáticos y ambiguos. En nuestro caso, también éstos se ponen de manifiesto en el acompañamiento de la ‘danza’ local colombiana a pesar de que su modelo notacional cubano y puertorriqueño estaba más o menos definido para ese momento. Las danzas del compositor y educador bogotano Gumersindo Perea (¿-?) —de mediados de los años 1880— están expresadas con el mismo esquema rítmico para melodía y acompañamiento probablemente en un intento de

11 Miguel Cané, *En viaje: 1881-1882*, París: Librería de Garnier Hermanos, 1884, pp. 246-49; para *L’aube*, ver E. Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, Bogotá: Fundación de Música, 2000, p. 176 y CD 2, corte 12.

12 Las hermanas de Teresa Tanco Cordovez fueron Agustina, Francisca, Helena y Leonor; Cané no especifica el nombre de la que viajó con Teresa a Europa, suponemos que pudo tratarse de Agustina.

simplificación para quien las aprendía de la partitura y no las había oído por tradición oral¹³. Sin embargo, la representación de estas ambivalencias rítmicas parecen haber sido el escollo y también el atractivo principal de este proceso que curiosamente contó con soluciones muy similares. En los pocos trabajos históricos o analíticos sobre los repertorios latinoamericanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX se constata la amplia dispersión del esquema de acompañamiento de la habanera y sus variantes para representar en notación musical géneros musicales de la Argentina (milonga, tango argentino)¹⁴, Brasil (música tradicional, popular y música impresa de Bahía y Paraná que incluye tangos y lundús)¹⁵, Costa Rica (canción de la zona costera)¹⁶, Chile (¿música de la costa norte?)¹⁷, Haití (*meringue*)¹⁸, Martinica (*bamboula*)¹⁹, Paraguay²⁰ y Venezuela (canción llanera)²¹. En España en la segunda mitad del siglo XIX los tangos instrumentales y aquellos incluidos en la música escénica emplearon los mismos recursos notacionales prefiriendo los tresillos en la melodía superpuestos sobre el bajo de habanera aunque la variedad es tal que también es común lo contrario. Es importante anotar que dichas ambigüedades persistieron y por ejemplo Gerónimo Giménez (1852-1923) optó por usar el metro ternario (6/8) para el *Tango de la Sicalipsis* de su revista musical *Cinematógrafo Nacional* de 1907 en donde el tango y su baile se asocian directamente con lo erótico y lo sexual personificados en dicha obra por la Diosa del Tango²². Sin embargo, volviendo a la notación musical, la superposición de esquemas ternarios y binarios entre melodía y acompañamiento puede considerarse uno de los rasgos típicos de este heterogéneo repertorio.

13 G[umersindo] Perea, *Dime que me amas. Danza a dúo con acompañamiento de piano*, Bogotá: Imprenta de la Luz, 1883. En la portada de la partitura, una de las fechas aparece cambiada en tinta a '1888', puede tratarse entonces, de un error de imprenta.

14 Albert Friedenthal, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*, Berlín: Hans Schnappel, 1913, pp. 274-79.

15 Teodoro Guilherme Pereira de Melo, *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, Bahía: Tip. de S. Joaquim, 1908, pp. 38, 50-51, 63, 68, 76, 80, 101-04 y Friedenthal, p. 298, 305-12.

16 Friedenthal, p. 77.

17 Friedenthal, p. 249.

18 Friedenthal, p. 135.

19 Friedenthal, p. 142.

20 Friedenthal, p. 286.

21 Friedenthal, p. 161.

22 *Cinematógrafo nacional: revista cómica-lírica en un acto, letra de los Sres. Perrín y Palacios; música del Mtro. Giménez*, Madrid: Casa Dotesio, 1907.

Por otra parte, Cané, comentando sobre el ‘carácter’ (aspectos extra-musicales) de dichas canciones, considera el bambuco como equivalente al triste del Río de la Plata y le asigna los mismos atributos de expresividad y naturalidad²³. Estos y otros tópicos se consolidarían en el bambuco y en general en algunos géneros de la canción latinoamericana en dichos años, e incluyen otros como el ‘patetismo’, la pobreza, la indefensión, el aislamiento y la orfandad, constituyendo un fenómeno mucho más amplio, vinculado con ciertas discusiones que se dieron alrededor de 1790-1800 con respecto al yaraví en el Perú, y que más tarde, particularmente en el caso del Río de la Plata y en otras zonas de América del Sur, se consolidarían alrededor de 1820-30 con el triste²⁴. Un aspecto fundamental que vincula al tango-canción con este proceso y en particular con el bambuco cantado es el notorio sentimentalismo de sus textos, en especial en el tratamiento de la vida cotidiana y privada en el contexto de lo marginal, el conflicto y las diferencias sociales, como ocurre en aquellos de la primera época del tango canción, que fueron sin duda los que más repercusión tuvieron en Colombia. Argentina y Buenos Aires tuvieron también gran importancia como símbolos de modernidad en la Colombia del *fin de siècle*. No es casualidad que como parte del desarrollo de la economía de exportación del café, dos de las haciendas cafeteras en la zona cercana a Bogotá, todas de propiedad de la elite financiera y comercial de la ciudad, fueran llamadas Argentina (1888) y Buenos Aires (1898)²⁵.

Santos Cifuentes (1870-1932) compositor colombiano que se establece en Buenos Aires en 1913 después de un breve paso por Chile, opta por los mismos recursos notacionales para representar el bambuco²⁶. En un artículo sobre música colombiana –pionero para la musicología colombiana– publicado en 1915 en el *Correo Musical Sud-Americano*, Cifuentes incluye

23 Cané, p. 243.

24 Ver Melanie Plesch, ‘Una pena extraordinaria: the topos of the triste in Argentine musical nationalism’, ponencia presentada en la sesión *Rhetorics of Latin American Musical Nationalisms*, Royal Musical Association Annual Conference, Londres, 19-21 de septiembre de 2013.

25 Marco Palacios, *Coffee in Colombia, 1850-1970: An Economic, Social and Political History*, Cambridge: CUP, 1980, p. 66.

26 Para una visión general de la vida y obra de Cifuentes ver Alfonso Cifuentes Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes: Notas biográficas*, Bogotá: [ed. del autor], 1947 y E. Bermúdez ‘Estudio introductorio’, en *Santos Cifuentes, Sinfonía “Albores Musicales” (trozo sinfónico)*, Ed. E. Bermúdez, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Biblioteca Nacional-Centro de Documentación Musical, 2012, pp. vii-xii.

transcripciones de bambucos, pasillos y un torbellino y menciona el tango al referirse a la presencia de la danza habanera y el danzón en Colombia, los que naturalmente veía como emparentados agrupándolos en una categoría que llamó ‘el tango argentino y sus congéneres’. Posiblemente aquí también indicaba que dichos géneros ya se conocían en Colombia²⁷. Viniendo de Bogotá donde apenas comenzaban a desarrollarse espacios para la música popular, para Cifuentes debió ser impactante la vitalidad que ésta tenía en Buenos Aires. En otro artículo critica la ‘mecanización’ que percibía en el bullente medio musical argentino con fuerte presencia de autopianos (pianola, piano-player) y órganos automáticos. Sin embargo, remata concluyendo que ‘el arte nuevo’ de su anhelado ‘americanismo musical’ no podía desechar las innovaciones tecnológicas²⁸. En aquellos años, los suplementos del *Correo Musical Sud-Americano* incluyeron muchos tangos para piano editados por sus mismos dueños, la Casa Breyer. En uno de ellos Breyer publica *Colombiana. Aire de bambuco*, una pieza nacionalista para piano que se convierte en el “canto de cisne” de Cifuentes, muy conservadora y dedicada a Alberto Williams (1862-1952) de quien Cifuentes admiraba su lenguaje nacionalista y su labor como educador²⁹. No obstante, la obra presenta interés desde el punto de vista de los recursos notacionales descritos arriba. *Colombiana* usa el metro ternario que Cifuentes había empleado para notar el bambuco pero también introduce dosillos para evidenciar las ya citadas ambigüedades rítmicas típicas de estos géneros (Fig. 1). Todavía en 1915 la notación del bambuco no estaba definida y las diferentes alternativas darían para interesantes polémicas que tuvieron vigencia hasta mediados del siglo XX y serán objeto de otro trabajo.

27 Santos Cifuentes, ‘Hacia el Americanismo musical. La música en Colombia’, *Correo Musical Sud-Americano*, I, 26, (22 de septiembre de 1915), pp. 4-6; 10-11.

28 S. Cifuentes, ‘Hacia el Americanismo musical: Las máquinas de tocar’, *Correo Musical Sud-Americano*, I, pp. 4-5.

29 *Colombiana. Aire de bambuco*, Buenos Aires: Correo Musical Sud-Americano, 1915, 5 pp. Separata, I, 26, 22 de septiembre de 1915.

AGITATO (♩ = 120) 3

ff

p *cresc.*

f *dim.* *rall.*

ANIMATO (♩ = 160)

pp

8^{va} 2^{da}

Detailed description: The image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems of music. The first system is marked 'AGITATO (♩ = 120)' and '3'. It begins with a forte fortissimo (*ff*) dynamic. The second system continues the piece with various dynamics and includes a first ending bracket. The third system features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) and a rallentando (*rall.*) marking. The fifth system is marked 'ANIMATO (♩ = 160)' and begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The sixth system continues with *pp* dynamics and includes first and second endings, indicated by '8^{va}' and '2^{da}'.

III.

En este momento, las partituras eran el método más usado para la difusión de novedades musicales a nivel internacional aunque otro medio no menos importante fue el repertorio de los artistas itinerantes, especialmente aquellos de las compañías de ópera, zarzuela y revistas musicales. En febrero de 1911 por ejemplo, pocos meses antes de la partida de Cifuentes de Bogotá, se anuncia el regreso de la compañía de Alfredo del Diestro, proveniente directamente de Cuba³⁰. Allí, en ese momento coexistían el ‘tango argentino’ o ‘criollo’ y aquél que hacía parte de la zarzuela desde mediados del siglo XIX. En julio de 1907 por ejemplo, en el Teatro Payret de La Habana y como acompañamiento a una función de cine, se anuncian dos tandas de baile a cargo de Carmencita Pretel: una con bailes andaluces y en la otra el baile del ‘tango’ que servía de número final a *El género infimo* –zarzuela estrenada en 1901 con música de Joaquín ‘Quinito’ Valverde (1875-1918) y Tomás Barrera (1870-1938)– del cual la bailarina había hecho una ‘nueva creación’³¹. Éste es precisamente el momento de las grabaciones hechas en Nueva York y Filadelfia por el uruguayo Alfredo Eusebio Gobbi (1877-1938) y su esposa la chilena (española?) Flora Rodríguez (1885-1952) para las compañías Edison, Columbia y Víctor entre 1906 y 1909. Estas incluyen una variada gama de piezas que evidencian el pasado circense, teatral y de mundo del espectáculo de los Gobbi, diálogos, canciones, trozos de zarzuela y canciones napolitanas, textos recitados, cómicos, costumbristas, satíricos, políticos, escenas sentimentales y descriptivas y claro, muchas milongas, estilos, cifras y tangos³². Uno de los primeros tangos de Gobbi, *Tocá fierro* (tango criollo) de 1905 fue prensado por la Polyphon (13970/20458) en Alemania en estos mismos años para su comercialización en la zona del Río de la Plata interpretado por ‘López y Martínez’ en guitarra y bandurria³³. Al año siguiente,

30 Juan Mas, ‘La nueva compañía: Datos biográficos de Pura Martínez, primera tiple’, *El Tiempo*, Bogotá, 2 de febrero de 1911, p. 3.

31 *Diario de la Marina*, La Habana, Edición de la tarde, 22 de julio de 1907, p. 6.

32 Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings produced in the United States, 1893 to 1942*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1990, IV, pp. 1918-23. Algunas de estas grabaciones se realizaron con seudónimos para buscar alternativas a los contratos de exclusividad. Ver también Walter Guido y Carla Rey de Guido (eds.), *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. xxxiii-xxxiv, lvii-lviii y 547.

33 Héctor L. Lucci, ‘Alemania, la guerra, el disco... el tango’, en *Todotango.com*, <http://www.todotango.com/Historias/Historia.aspx?id=21>

en Nueva York (o Filadelfia?), Gobbi graba con su esposa la habanera *No me vengas con paradas* (Víctor 39010) del sainete criollo *Gabino el Mayoral* (1898)³⁴. La flexibilidad, el eclecticismo y la vocación de espectáculo de estos números seguramente impactaron a varios músicos y artistas (poetas, escultores e intelectuales) colombianos que confluieron en La Habana y México entre 1906-08. De allí saldrían las primeras grabaciones de ‘música nacional’ colombiana realizadas en la ciudad de México antes de octubre de 1908³⁵. No sería de extrañar que partituras y otro tipo de información musical enviada desde Nueva York, La Habana, México y Buenos Aires seguramente llegó a Bogotá y despertó gran interés en su ambiente musical. A esto contribuyó también el conocimiento práctico que cantantes e instrumentistas como Del Diestro y muchos otros que visitaron la ciudad, tenían sobre las novedades musicales de Europa, México y Cuba.

Entre las partituras publicadas en Bogotá a mediados de la segunda década y comienzos de la tercera del siglo XX ya encontramos los primeros tangos compuestos en el país. Estos aparecen en la colección titulada Repertorio Latino-Americano, que buscaba la inserción de la ‘música nacional’ colombiana en la industria editorial de partituras así como su proyección latinoamericana e internacional. Además, la agencia que lo publicaba, desde el último tercio de 1915 anunciaba también clases de bailes de moda así como los servicios de su salón de baile y ‘Gran Orquesta’ para bailes, eventos sociales y religiosos. Sin embargo, no era la única en Bogotá ya que la academia de baile de la familia Caicedo Álvarez también ofrecía enseñanza de los ‘bailes modernos’ en sus dos salas de baile con la música de una ‘magnífica pianola’³⁶.

En febrero de ese mismo año ya se reseña en la prensa bogotana la gran popularidad internacional del tango, éxito que se atribuye a la gestión de los ‘millonarios argentinos [que] lo presentaron como un príncipe y lo valorizan en las bolsas alegres hasta ponerlo por las nubes’³⁷. El autor

34 Spottswood, IV, p. y Guido y Rey de Guido (eds.), p. liii.

35 Egberto Bermúdez, ‘Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto’, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 17, (2009), pp. 87-136.

36 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre de 1915, p. 3. Los dos avisos fueron publicados uno al lado del otro. En la actualidad Jaime Cortés estudia éste y otros aspectos de la música de este período en su Tesis de Doctorado, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

37 Citado por Jaime Cortés, *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 140.

del artículo, el escritor y periodista Clímaco Soto Borda (1870-1919) era un convencido abanderado de la ‘música nacional’ local, pero también un agudo intelectual que sabía que ésta no se había gestionado bien ni se habían aprovechado sus oportunidades. Su ironía en atribuir al ‘lobby argentino’ en Europa la popularidad del tango era tal vez una advertencia sobre la necesidad de un cambio de estrategia con respecto a la comercialización de la ‘música nacional’ colombiana. El Repertorio Latino-Americano con un perfil claramente comercial y siguiendo las pautas internacionales que se imponían en el mundo parece haber surgido como respuesta práctica aun antes de dicha advertencia. Por ejemplo, como un paso adelante a lo que ya existía, en sus partituras se anuncia que éstas contaban con derechos reservados legales para su distribución en Argentina y Uruguay.

Las grabaciones realizadas por la Victor Talking Machine Company en Bogotá entre el 4 y el 20 de noviembre de 1913 incluyen dos tangos a cargo de la Orquesta de la Unión Musical, *¿Como ha estado?* (tango bogotano, L 381) y *¡Qué mujeres!* (tango, L 451, Víctor 65883) ambos de Jerónimo Velasco (1885-1963). Aparentemente la matriz L 381 nunca se imprimió lo que por ahora hace imposible comparar el ‘tango bogotano’ con el otro tango de estas grabaciones. Además, la presencia en dichas grabaciones de danzas (vocales e instrumentales) y de *Bi ba bo* (danza americana, L 464) de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) interpretada por la Primera Banda Nacional confirman el auge de la danza habanera y el tango en Bogotá en esos años³⁸. La popularidad del tango parece haberse extendido también a través de clases de baile y por ejemplo la Orquesta Velasco, cuyo director fue autor de un par de ellos grabados en 1913, cuatro años después –en un momento de notoria ausencia de entretenimiento en la ciudad– ofrece clases de baile diurnas y nocturnas, desafortunadamente sin mencionar los bailes ofrecidos³⁹. Teniendo en cuenta –como se dijo arriba– que el disco Víctor 65883 no ha sido localizado, tampoco sabemos mucho de la conformación precisa de la Unión Musical, el conjunto orquestal que grabó estos dos tangos. En el anuncio que publican en el *Libro Azul de Colombia* de 1918, indican que su constitución legal es de 1915 e incluyen una fotografía en donde aparecen 25

38 University of California, Santa Barbara (UCSB), *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (EDVR), <http://victor.library.ucsb.edu/>, grabaciones realizadas en Bogotá entre el 4 y el 20 de noviembre de 1913. De acuerdo a la información más reciente de la EDVR, se grabaron 120 matrices (L 347-L 466) de las cuales 22 fueron destruidas.

39 *El Tiempo*, Bogotá, 2 de julio de 1917, p. 1.

músicos con instrumentos sinfónicos (contrabajo, violonchelo, violines, violas) e instrumentos de banda (clarinete, corneta, trompas y bombardinos)⁴⁰. Era frecuente que estos conjuntos se dividieran en grupos mas pequeños para diferentes tipos de funciones y es probable que el grupo que grabó haya sido un conjunto de unos diez músicos con violines, corneta a pistón, clarinete, flauta, trombón o tuba, contrabajo y/o violonchelo y piano.

Otro tango de Velasco se graba en Nueva York en octubre y noviembre de 1914 como parte de las grabaciones realizadas por varios artistas colombianos para la Victor. Entre ellas, una agrupación denominada ‘Colombian Orchestra’ cuyos integrantes no se mencionan graba en una de las caras de su único disco (V́ctor 67045) el rag-tango *Olé* cuya autoría se atribuye a ‘Liévano-Velasco’⁴¹. Y en efecto, esta misma pieza aparece anunciada en la carátula de una de las partituras del Repertorio Latino-Americano, la correspondiente a *Medellín. Danza colombiana* (RLA-31). *Olé* se anuncia junto con otras piezas, *Encantador* (también rag-tango) y *Qué bonita* (polka-tango) todas de autoría de ‘Liévano’, también autor de *Medellín*, que además anuncia una ‘orquestración’ de Domingo Perdomo. Dos de las otras piezas se anuncian también como ‘en colaboración’: *Encantador*, con ‘Herpin’ y el mencionado *Olé* con Jerónimo Velasco, confirmando la atribución de la grabación norteamericana. Es posible que se tratara de partituras para piano que simultáneamente se comercializaran con partes para conjunto instrumental teniendo en cuenta la existencia de varias orquestas de baile en la ciudad y la posibilidad de una distribución internacional (Fig. 2). Además, si el primero de los mencionados colaboradores de Liévano es Henri Herpin (¿-1957) autor de rags y tangos publicados en París en 1913-14, estaríamos ante un inédito y temprano ejemplo de colaboración musical entre músicos colombianos y europeos⁴². Otra de

40 Jorge Posada Callejas, *Libro Azul de Colombia*, New York: J. J. Little and Ives Co., 1918, p.419. En esta misma publicación se anuncia también la Orquesta Velasco, con un aviso más pequeño, sin fotografía y que incluye ‘salones’ para baile entre sus servicios, p. 438.

41 Spottswood, VI, p. 1776 y EDVR, http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700000235/B-15243-Ole_rag_tango

42 Las obras conocidas de Herpin son: *Maxim's Rag*, París: F. D. Marchetti, 1913; *The Cok Crow. American Rag*, 1914 ver Benjamin Intartaglia, *Le Ragtime Francais*, en <http://www.ragtime-france.fr/Ragtime/>. También hay dos tangos de Herpin en colaboración con el destacado compositor de zarzuelas Joaquín ‘Quinito’ Valverde (1875-1918): *Y cómo le va?: tango argentin sur motifs de H. Herpin*, París: Edition Estic, 1909 y *Che mi amigo: tango argentin*, New York: Jos. W. Stern & Co., 1913. En algunos catálogos hay confusión con Henri Laurent Herpin, un compositor documentado tres décadas más tarde.

las partituras de Repertorio (sin número) es justamente *Qué mujeres!* de Velasco grabada en 1913 como tango pero que en la partitura (sin fecha) figura como 'rag-time' lo que confirma la indefinición de estos géneros y el sustrato rítmico común que caracterizaba los repertorios de origen afro-americano (Fig. 3).



Éste también es el momento del *boom* de canciones y piezas instrumentales compuestas alrededor del tango y otros géneros afro-americanos, sus aspectos rítmicos y su baile, particularmente en París, Londres y Nueva York. Tango-rags, Cuban-rags, todos tienen las mismas características rítmicas y aún canciones como *Underneath the Tango Moon*, evocan

esa misma atmósfera a la vez de exotismo y modernidad⁴³. Otro aspecto que salta a la luz en estas partituras es la coexistencia de reclamos de novedad y pretensión de ‘tradición’ y ‘autenticidad’ aspecto éste último que no debe nublar los lentes de observación de este repertorio. Por ejemplo, en una colección aparecida en París en 1913 –el gran año de difusión del tango– se anuncia como novedad el ‘*nouvelle maxixe brésilienne*’, de los tangos se reconoce su tradición como ‘*célèbre tango argentin*’ y el ‘*vrai tango brésilien*’, el ‘*vrai triple boston*’ y el ‘*veritable scotch time*’ apelan al concepto de ‘autenticidad’⁴⁴.

Nuestra conexión con el tango comienza allí, como parte de ese ‘*craze*’ que este género musical desató alrededor del mundo después de 1911-13 y que a través de partituras, grabaciones en cilindros y discos, rollos de pianola y profesores de baile se dispersó muy rápidamente entre las elites urbanas y la ‘*high-society*’ alrededor del mundo. Este fue el momento de apogeo del mercadeo de *tango-hats*, *tango-shoes* y *tango-stockings* y la celebración de *tango-teas* (o *thés dansants*) en los grandes hoteles y salones de baile de moda⁴⁵. La elite bogotana abrió sus puertas a este tipo de novedades y no hay duda que la ‘tangomanía’ fue una de ellas.

Volviendo a ‘Liévano’, el enigmático compositor de las piezas anunciadas en el Repertorio Latino-Americano, es muy probable que formara parte de la familia Liévano Danies, propietarios del Almacén Liévano y del Edificio Liévano, situado en la Plaza de Bolívar de Bogotá en donde también se ubicaba la oficina de dicha publicación. Los Liévano fueron destacados comerciantes, empresarios y urbanizadores y no sería extraño que a través de su vinculación con el comercio internacional (exportación de café e importación de bienes de lujo) se hubiera dado el contacto con el vibrante ambiente de la música popular de París y Nueva York⁴⁶. Es muy probable que dicho autor sea Nicolás Liévano Danies (189? -19?) quien en mayo de 1919 figura como el compositor del vals *Arrivederci*, estrenado

43 *Underneath the Tango Moon. Words by Thomas Gray. Music by Harry Carroll. Featured by Lillian Lorraine*, New York: Shapiro and Bernstein, s. f.; grabación de Collins and Harlan de 1913 en disco Víctor 17480.

44 *Album Musica*, No. 131, París: Pierre Lafitte et Cie., 1913.

45 Matallana (*Qué saben los pitucos*) incluye una discusión y muchas referencias a este fenómeno.

46 Palacios, p. 30.

en el Teatro Colón en la función de despedida del célebre tenor siciliano Franco de Gregorio, que actuó en esos meses en Bogotá⁴⁷.

Precisamente en esos años (1903-04) otro joven con inquietudes musicales, miembro de una familia de financistas y empresarios, Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), realizaba un viaje a Nueva York en donde subsistió –usando un seudónimo según el mismo confiesa– trabajando en la industria de la música popular de la ciudad⁴⁸. En 1918 el almacén de los Liévano se anunciaba como ‘El Almacén del Día’ enfatizando la modernidad y actualidad de sus productos y subrayando el confort y modernas instalaciones de su edificio, que contaba con teléfonos, baños públicos, oficinas para agentes viajeros, departamentos de habitación, imprenta y la oficina ‘Desarrollo de Bogotá’, dedicada a la modernización urbanística de la ciudad⁴⁹. Eduardo Liévano M., autor de dos tangos para voz y piano publicados en 1931 posiblemente tenga también alguna conexión familiar con el compositor de estas piezas (ver sección IV).

Los espectáculos de teatro musical (revistas, operetas, zarzuelas) que comenzaron a llegar a Bogotá con renovados repertorios incluyen cada vez con más frecuencia el tango. Un ejemplo es la revista lírico-fantástica *Las musas latinas* de Manuel Moncayo y Manuel Penella, estrenada en Buenos Aires en 1912 y presentada en Bogotá en los meses de mayo y junio de 1918⁵⁰. El ‘Tango de las Percheleras’ de dicha revista era cantado y bailado navaja en mano con música que combinaba los esquemas rítmicos que hemos mencionado (tresillo y dos corcheas y el bajo de habanera). Además, una reseña de la obra en Bogotá felicita a Amparito de Rueda por haber ‘bailado con tal perfección la danza del apache’, parte de la pantomima relacionada con la bohemia de París incluida en dicha obra y que mostraba la identificación ya existente entre el tango y los bailes de los pandilleros de los bajos fondos de París llamados ‘apaches’⁵¹. Por otra

47 El Tiempo, Bogotá, 3 de mayo de 1919, p. 3

48 Francisco Curt Lange, ‘Guillermo Uribe Holguín’, *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, (1938), pp. 748-49.

49 Posada Callejas, pp. 371-72.

50 ‘Ecos’, *El Tiempo*, Bogotá, 7 de junio de 1918, p. 3. Se anuncian canciones de Luis A. Calvo editadas por la Editorial de G. Navia: *Angelus, Margarita, Sentir, Amapola y Lamento de Primavera*.

51 Manuel Moncayo, *Las Musas Latinas: Revista Lírico-fantástica... música del Maestro Manuel Penella*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1915, 2ª. ed., pp. 26-8.

parte el gran prestigio de que gozaba en Bogotá el mundo del espectáculo de Buenos Aires motivó que ese mismo año el anuncio de la compañía de opereta de Angelina Gattini incluyera como pieza de propaganda una crítica de un ‘eminente crítico argentino’⁵².

En los años siguientes el tango continúa apareciendo entre las nuevas obras de los compositores locales, en muchos casos ligado a la danza o danza colombiana, el género local que había surgido de la asimilación de la danza cubana y la canción habanera. El tango-danza para violín y piano *Chocoanita* del violinista, director de orquesta y empresario musical Anastasio Bolívar (1896-1949) publicada alrededor de 1920, presenta una directa asociación con la mujer afro-colombiana (de la zona del Chocó en la costa pacífica colombiana)⁵³. Además, como un tópico ya tradicional reproducido tanto en la literatura como en el teatro musical en el ámbito hispánico, la sensualidad se añade como connotación para ambos géneros musicales, tango y danza. Estos tópicos también están presentes en forma explícita en el texto de la danza *Ribereña* atribuida a Soto Borda, quien como arriba se dijo, se puede considerar el primer comentarista del tango en Colombia. Allí se relaciona el tango con lo erótico y sexual; el ‘lúbrico tango’ es el baile adecuado a esa mujer sensual, esa ‘loca divina’ que provoca entre los hombres ‘gritos de pasión’. Por su parte el tango, descrito como de ‘alegre y ágil compás’ se reconoce como ‘soberano de placeres’ y se asocia con el ‘calor’ y el ‘ardor’ que hacen estallar ‘en caricias las mujeres y los hombres en amor’⁵⁴. El catálogo de tópicos asociados al tango se replicaba para la danza colombiana y una vez más se fundían los atributos nacionales y aquellos relacionados con los géneros afro-americanos que se trataron en apartados anteriores.

Ribereña con música de Alejandro Wills (1887-1943) fue presentada en vivo en varias ocasiones en 1915, el mismo año del comentario de Soto Borda, algunas en compañía de *Cocotero* (danza cantada) de Luis A. Calvo (1884-1945) cuyo texto exhibía los mismos tópicos⁵⁵. La danza de Wills,

52 Neron, ‘La opereta’, *El Tiempo*, Bogotá, 12 de junio de 1918, p. 3.

53 Jaime Cortés, ‘El tango *Chocoanita* de Anastasio Bolívar: un augurio musical de los años veinte en Colombia’, *A Contratiempo. Revista Digital*, 15, (julio de 2010), p. 2, en <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/>

54 Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, p. 31.

55 Restrepo Duque, *ibíd.*, p. 34.

que como se dijo consideraba que el tango era el baile apropiado para esa idealizada y sensual mujer colombiana, ocupa un papel protagónico en los conciertos del dueto Wills y Escobar, que en la última mitad de la segunda década del siglo se consagran como el más importante dueto vocal de la ‘música nacional’ colombiana. Desde 1915 Wills y Escobar intentan continuar con la serie de grabaciones hechas en Bogotá en 1913 lo que finalmente los lleva a Nueva York en 1919. Restrepo Duque —el primero en intentar reconstruir su trayectoria artística con base en el *Album* de Alejandro Wills— indica que en su concierto de despedida de Bogotá con destino a una gira nacional que precedió aquella de Nueva York, el 18 de noviembre de 1915 cantaron *Ribereña* junto con *Cocotero* y una vez en Barranquilla, dedican *Ribereña* a la ciudad, la cual mostraba el mayor crecimiento y protagonismo dentro del modesto panorama del incipiente desarrollo del país en ese momento⁵⁶. Un par de años después en Nueva York y como resultado de la presencia de Wills y Escobar, dicha danza fue grabada en versión instrumental como ‘danza colombiana’ por la Victor Orchestra dirigida por Josef Pasternak (Víctor 69283) y en 1920 cantada (Columbia C3922) por Alcides Briceño (1886-1963), cantante panameño (nacido allí cuando aún era parte de Colombia) que realizó muchas grabaciones de música nacional colombiana⁵⁷. La otra danza, *Cocotero*, era grabada un año antes por el compositor, director de orquesta y pianista trinitario Lionel Belasco (1881-1967) esta vez identificada como ‘bambuco colombiano’ (Víctor B-23385) aunque aparentemente dicha matriz nunca se convirtió en disco⁵⁸. La mujer de las riberas de los ríos (ribereña) de que habla el texto de la danza —y que generalmente era producto de una abigarrada mezcla racial (mulata/mestiza/zamba)— ya había aparecido como ‘morena’, encarnando el mismo estereotipo de sensualidad en textos de bambucos de alrededor de 1875⁵⁹.

No es extraño que desde la orilla del nacionalismo de nuestra música instrumental, la danza se identificara con el ‘lúbrico tango’ pero también con los mismos elementos ‘nacionales’ que encarnaba el bambuco.

56 Restrepo Duque, *loc. cit.*, y hoja volante reproducida en Rico Salazar, p. 138.

57 EDVR, <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700004162/B-19104-Ribereña>; <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700008557/B-23385-Cocotero> y Spottswood, VI, p. 1697.

58 EDVR, <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700008557/B-23385-Cocotero>

59 E. Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, Bogotá: Fundación de Música, 2000, p. 62 y CD 2, corte 4.

Un comentario sobre la ‘danza nacional’ *Dadeiva* de Eugenio Telésforo d’Aleman (¿-?) estrenada a mediados de 1915, la encuentra ‘rítmica, melodiosa y sencilla’⁶⁰. El tema exploraba el mítico lugar del oro que llevó a comienzos del siglo XVI a la arrasadora conquista española del Darién y el noroccidente colombiano. No hay duda que para el comentarista, que la oyó en versión orquestal, el atractivo rítmico mencionado era justamente aquél que la emparentaba con el esquema del tango y el bambuco. Así para mediados de la segunda década del siglo XX es posible asumir que ya se reconocía –como indicaba el citado Cifuentes– que el tango, la danza y el bambuco compartían un origen común afro-americano y se representaban musicalmente con recursos notacionales semejantes. También compartían los tópicos de exotismo (naturalidad, sensualidad, etc.) asignados por la ‘corriente principal’ (*mainstream*) cultural y musical a la música y al baile americano y en nuestro caso parecen también haberse adaptado muy bien a ser vehículos de representación de ‘lo nacional’ colombiano.

IV.

La gira latinoamericana que llevó a Wills y Escobar a la Argentina y Montevideo durante 1923-24 y de la que regresaron a Bogotá a mediados de 1926, constituyó un impulso importante para la consolidación de la presencia del tango en Colombia⁶¹. Sin embargo, el testimonio del argentino Julio Argain de 1929 –citado por Restrepo Duque– indica la presencia de músicos colombianos (duetos) en Chile y Argentina antes de la visita de Wills y Escobar en 1923-24 precisando que algunos de ellos ya se especializaban en la interpretación del tango⁶².

Como se dijo arriba, desde la década anterior, este género había aparecido en la escena musical bogotana en coincidencia con el surgimiento y

60 ‘Música colombiana’, *El Tiempo*, Bogotá, 7 de julio de 1915, p. 3.

61 Sobre Wills y Escobar ver Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, pp. 29-77 y Rico Salazar, pp. 135-54.

62 Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, p. 56. Es posible que se refiera a los músicos de la Lira Antioqueña (Francisco Córdoba y Fernando ‘Quico’ Puerta) que después de realizar una gira en Chile en 1914 permanecieron allí y a quienes probablemente se atribuya el origen de las canciones colombianas aprendidas por Gardel en su viaje a Chile de 1917. Ver Luciano Londoño López, ‘Canciones colombianas en el repertorio del Zorzal’, en *Todotango*, <http://www.todotango.com/Historias/Historia.aspx?id=82> y Rico Salazar, pp. 114-16.

consolidación inicial de la industria discográfica y del entretenimiento local a través del teatro musical y de la impresión y circulación de partituras, discos y rollos para autopiano. El escenario teatral siguió siendo un epicentro de novedades y por ejemplo el 3 de octubre de 1921 en el concierto de beneficio de Wills y Escobar en el Teatro Municipal después de su regreso de Nueva York, se estrenaba el tango *Bajo el cafetal en flor*, con música de Wills y texto de Víctor Martínez Rivas, posteriormente grabado por José Moriche y Rodolfo Hoyos en Nueva York para Columbia (3068)⁶³. Un par de años más tarde, en 1923, el dueto de Alcides Briceño y Jorge Áñez graba en Nueva York *La copa del olvido* (Víctor 73707)⁶⁴. En Bogotá, al año siguiente comienzan a aparecer reacciones locales. En un cancionero que reunía los textos de temas de moda se incluye *Mi noche triste* y se ofrecen versiones humorísticas de éste y de otros éxitos adaptadas a sus respectivas melodías, lo que presupone que estas canciones contaban ya con un alto nivel de popularidad⁶⁵. La adaptación de textos locales a conocidas melodías del tango va a ser un fenómeno importante durante la década siguiente, tema sobre el que volveremos más adelante.

Como era de esperarse este proceso avanzó con el impulso de las novedades internacionales que comienzan a anunciarse en la prensa bogotana desde finales de la década anterior. Por ejemplo, en 1921, la conocida academia de baile de los Caicedo Álvarez promociona la enseñanza del ‘Shimmy-Danz’ y dos años más tarde la Compañía Mexicana de Revistas incluye la revista musical *Su majestad el Shimmy* en su presentación en el Teatro Municipal⁶⁶. Este baile (o mejor, esta forma de bailar), de moda en Estados Unidos y Europa, era reprobado por los conservadores por su abierto contenido sexual y por su origen, localizado en los lugares nocturnos de baile de los barrios negros de Chicago⁶⁷.

63 Información del *Album* de A. Wills, Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, p. 44. Sin embargo, el artículo de anuncio como la reseña del concierto no indican que se trataba de un tango, ver ‘El beneficio de Wills y Escobar’, *El Tiempo*, Bogotá, 2 de octubre de 1921, p. 7 y ‘En el Municipal’, *ibid.*, 5 de octubre de 1921, p. 7. Rico Salazar, p. 154.

64 EDVR, http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800001231/B-27280-La_copa_del_olvido

65 Pedro A. Rebollo, *Cancionero santafereño (plagios y coplas)*, Bogotá: Editorial Nuevo Mundo, 1924, pp. 23-24 y Bermúdez, ‘From Colombian “national” song to “Colombian song”’, p. 179. El término ‘plagios’ se refiere a glosas poéticas humorísticas de los textos originales.

66 *El Tiempo*, Bogotá, 7 de octubre de 1921, p. 4; *ibid.*, 8 de diciembre de 1923, p. 7.

67 Rebecca Bryant. “Shimmy.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2 de junio de 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25643>.

En las reseñas de algunos espectáculos presentados en Bogotá, las connotaciones sexuales de los bailes de exhibición —explícitas en el teatro musical de ese momento— se convierten en tópico de comentario, como en el caso de los que motivó la actuación de las bailarinas y cantantes de la compañía de operetas Csillag-Valle promocionadas como ‘Las chicas del Chantant’ en 1921⁶⁸. Esta compañía internacional (italiana, húngara y latinoamericana) incluía artistas como la argentina (porteña) Irene Ruiz a quien un comentarista —después de alabar su voz y dotes actorales— califica de ‘hembra prodigiosa y sensual’ que enloquecía al público con la ‘ondulación dominadora de sus curvas opulentas’. Esta observación surgió del repertorio presentado en una función a su beneficio el 13 de octubre de 1921, en la que después de interpretar su gran éxito, la opereta *La princesa de Czardas* de Emmerich Kalman (1882-1953), Ruiz también cantó algunas ‘canciones regionales’, entre ellas el tango *Mi noche triste*, la canción mexicana *Cielito Lindo* y dos canciones colombianas. Para esta actuación Ruiz usó botas, una chaqueta roja y sombrero de fieltro y el mismo comentarista anota que así recordaba las ‘tragedias de la pampa’, donde ‘el gaucho se hace matar por la vibradora mujer de todos sus ensueños’⁶⁹. Unos días más tarde, otro admirador de Ruiz alaba su cuerpo, en especial su cintura y sus caderas concluyendo que encarnaban ‘el triunfo de la belleza de la forma’⁷⁰. Los comentarios revelan que al menos para un sector significativo del público bogotano, esta versión teatral de *Mi noche triste* adquirió un significado muy diferente a la simple audición de su música y texto. La puesta en escena de Ruiz explotaba el exotismo gauchesco, pero el aspecto sexual ya asociado al tango es lo que más interesó a los comentaristas quienes expresan sus ideas en un lenguaje tardo-romántico muy lejano del ‘verismo’ de los textos de tangos del momento⁷¹. Son muy claros aquí los ecos del comentario y del texto de la danza de Soto Borda ya citados, en donde hay un esfuerzo por transferir la carga erótica del tango a la música colombiana, especialmente a la danza, que como hemos dicho compartía con él su origen afro-americano.

68 El amante de la luna, ‘Perfiles del Colón. Las chicas del Chantant’, *El Tiempo*, Bogotá, 18 de octubre de 1921, p. 7.

69 El Caballero de la luna, ‘Perfiles del Colón. Irene Ruiz’ y ‘Teatro de Colón’, *El Tiempo*, Bogotá, 13 de octubre de 1921, p. 7.

70 Francisco Giraldo, ‘Irene Ruiz’, *El Tiempo*, Bogotá, 24 de octubre de 1921, p. 7.

71 Es probable que el tango *Irene* de Rafael Iriarte, grabado en Buenos Aires en agosto de 1922 por la Orquesta Típica Flores (Víctor 73516) esté relacionado con ella.

Por otra parte, es evidente que la dimensión social del texto de dicho tango llamaba la atención sobre los peligros de las transformaciones sociales que se operaban en la ciudad y que no dejaban muchas posibilidades de avance social para las familias de clase trabajadora (la prostitución y todo su entramado como opciones para la mujer pobre). El sainete era el canal principal de expresión para estos problemas (políticos y sociales) y justamente en esos años el tango comienza a formar parte de él, cuando *Mi noche triste* es incluido en 1918 en *Los dientes del perro* de del uruguayo Alberto Weisbach (1883-1929) y el argentino José González Castillo (1885-1937), en una escena de un cabaret con una orquesta de tango (la de Roberto Firpo) y donde aparentemente a sugerencia de Gardel se incluyó el tango para que la protagonista –personificada por Manolita Poli– lo cantara⁷².

La recepción de este mismo tango en Medellín muestra otras opciones, pues el escritor Carlos E. Mejía Ángel “Ciro Mendía” (1892-1979) cita secciones de su texto en su cuento *Una criolla fatal*, publicado en 1919, que narra la historia de una mujer que se pierde en los bajos fondos de la ciudad; aquí, el contexto urbano de la ciudad se considera equivalente al rioplatense y enfatiza los aspectos sociales de aquel abandono que constituye el nudo de su texto⁷³. La grabación de *Mi noche triste* apareció en Buenos Aires sólo en enero de 1918, lo que sugiere dos caminos para su llegada a Colombia: un rápido arribo del disco –muy improbable teniendo en cuenta la poca difusión internacional que en ese momento tenían los Discos Nacional/Odeón de Max Glucksmann– o como alternativa –a la cual nos inclinamos– la llegada a Medellín de la partitura publicada por Juan S. Balerio alrededor de 1918⁷⁴. Pensando en influencias recíprocas, Restrepo Duque asocia otro texto de Contursi, *Flor de fango* (1919) con la

72 Simon Collier, ‘Carlos Gardel y su encuentro con el tango’, en *Todotango*, <http://www.todotango.com/Historias/Historia.aspx?id=244>, Osvaldo Pellettieri, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires: Galerna, 2008, p. 41, Carlos Gardel.net, ‘Discografía’, en <http://www.carlosgardel.net/gardel/node/123/letra> y Donna J. Guy, *Sex and danger in Buenos Aires: Prostitution, family and nation in Argentina*, Lincoln (NE): University of Nebraska Press, 1991, pp. 159-60.

73 Manuel Bernardo Rojas, *El rostro de los arlequines: Tartarin Moreira y León Zafir, dos mediadores culturales*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1997, p. 41. Citado en Carolina Santamaría-Delgado, ‘Tango’s reterritorialization in Medellín: Gardel’s Myth and the Construction of a tanguero local identity’, *Musical Quarterly*, 92 (2009), p. 181.

74 *Mi noche triste (Lita)*. *Tango para piano y canto*. Letra de Pascual Contursi. *Música de Samuel Castriota*. 2ª edición, Buenos Aires: Juan S. Balerio, s.f.

novela del mismo nombre de José María Vargas Vila (1860-1933); sin embargo, se trata de dos visiones totalmente diferentes sobre la protagonista, la heroína de Vargas Vila muere antes que aceptar prostituirse mientras que la del tango comienza su vida haciendo justamente eso⁷⁵.

La adopción de nuevas tecnologías fue otro importante acicate para los procesos de implantación de nuevas modas musicales y su popularización. En octubre de 1921 “Gumersindo Perea y Compañía” –de propiedad del pianista y compositor arriba mencionado– anunciaba que su ‘máquina eléctrica de picar rollos’ de autopiano (pianola) había reproducido la partitura de otro de los éxitos que la compañía Csillag-Valle estaba presentando en la ciudad, *La corsetera de Montmartre* de Walter Kallo (¿-?), y anuncia también otras piezas para autopiano y canto que bien podían haber incluido *Mi noche triste*⁷⁶. Los agentes de negocios relacionados con la música tendían a luchar por concentrar el control sobre todos los productos del ramo. Desde 1918 la mencionada Casa Perea vendía los autopianos ‘Kingston’ de la compañía Wurlitzer; el representante de la Victor comercializaba los ‘Hardman’ (Hardman, Peck and Co., Nueva York) y el Gabinete Artístico Duperly otras marcas no especificadas. En 1921, los ‘Angelus’ de Wilcox & White (Meridien, Massachusetts) ya eran distribuidos por el representante de la firma Columbia, José V. Mogollón⁷⁷.

Como hemos sugerido para *Mi noche triste*, la circulación de partituras desempeña un papel importante para la consolidación de estos repertorios, como complemento de la popularización de discos y rodillos perforados para autopianos. Las compilaciones de partituras sueltas que los músicos aficionados solían empastar se convierten aquí en fuentes fundamentales, afortunadamente, todavía fáciles de encontrar en anticuarios y librerías de viejo. Su análisis es imprescindible para comprender los procesos de circulación y difusión de la música popular en este momento. Por ejemplo, la *Serenata* de la ya citada opereta *La corsetera de Montmartre*, así como tangos, shimmys y fox-trots para piano solo y canto y piano se encuentran en un álbum perteneciente a una pianista aficionada chilena, volumen que hoy

75 Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, p. 56.

76 ‘Ecos’ y ‘Teatro de Colón’, *El Tiempo*, Bogotá, 15 de octubre de 1921, p. 7. Perea fue pianista, compositor y profesor de la Academia Nacional de Música y del Conservatorio y se conoce muy poco sobre su vida.

77 E. Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, p. 194; Callejas, pp. 426 y 447.

forma parte del archivo del Convento Dominicano de Santiago de Chile⁷⁸. Tomando otro ejemplo, en La Habana, Gloria Vicente –otra aficionada– compiló su álbum con partituras que compró en diferentes almacenes musicales locales y unas pocas que le fueron enviadas desde Galicia de donde probablemente ella misma provenía. Entre las primeras las había impresas en Cuba y en el extranjero particularmente en España (Barcelona, Madrid), los Estados Unidos (Nueva York, Tampa) y una de ellas (un tango) en Chile. De un total de 58 piezas (con fechas de publicación entre 1921-27), 17 son cubanas (danzón, son, bolero) y constituyen la mayoría (29%) pero en segundo lugar, con 11 piezas lo ocupan los tangos (19%), igualando a los géneros ibéricos (pasodoble, couplet, balada gallega, canción asturiana, fado). Todos los tangos son cantados (aún aquél impreso en Chile) lo que confirma la tendencia que habría de imponerse en Latinoamérica y el Caribe hispánico desde esa década. Estos resultados (que pueden ser ampliados con estudios posteriores) corroboran ya la magnitud de la industria editorial musical en España, Estados Unidos y América y la amplia circulación de sus partituras, información clave en los estudios de la difusión del tango y otros géneros de nuestra música popular.

Ahora bien, volviendo a las repercusiones de la visita de Wills y Escobar a la Argentina y Uruguay, para sus actuaciones en el Teatro Faenza de Bogotá en agosto de 1926 anunciaban como novedades ‘aires nacionales de todos los países de este continente’ entre ellos *Nubes de humo*, tango argentino’ (1923) de Manuel Romero y Manuel Jovés, que había sido interpretado por ellos en el Teatro Empire de Buenos Aires. Además de bambucos colombianos, como parte del programa se anuncia una ‘zamba norteña’ y música chilena y mexicana⁷⁹. En ese momento, el tango se hallaba ya bien arraigado en el repertorio de las orquestas bogotanas. En ese semestre, en sus presentaciones de música instrumental de los sábados la orquesta estable del Café Windsor dirigida por José J. Chávez incluye varios tangos (*Vida Rota* de Quirós, *Medje* de Sylvano y *Flor de Pampa* de Manuel Sarrablo) probablemente aprendidos a través de partituras del repertorio internacional de baile, junto con valeses, fox, javas, habaneras, marchas (españolas y de Sousa), oberturas de óperas de Mozart y Verdi y de operetas y zarzuelas de Von Suppé, Lehár, Offenbach, Kalman y

78 Víctor Rondón et ál., *Catálogo de la Música. Recoleta Dominica. Biblioteca Patrimonial*, Santiago: Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2013, p. 391.

79 ‘Wills y Escobar en el Faenza’, *El Tiempo*, 12 de agosto de 1926, p. 6.

Oscar Strauss. Algunos vales de Morales Pino, Guillermo Quevedo y Samuel Uribe así como danzas de Arturo Patiño y bambucos y pasillos de J. Velasco constituían el complemento local a aquel amplio repertorio internacional, siempre mayoritario en los programas⁸⁰. Es muy probable que un repertorio similar fuera interpretado por otras orquestas como la 'Jazz Band A. Bolívar' o la Orquesta Metropolitana de Federico Corrales, cuyos avisos anuncian bailes en embajadas, clubes, hoteles, residencias privadas y aún en el mismo Palacio Presidencial⁸¹. De los programas anunciados en el periódico constatamos también que las novedades eran rápidamente asimiladas pues por ejemplo, el tango *Nubes de humo* ya formaba parte del repertorio de la orquesta del Café Windsor en septiembre de 1926, tan solo un mes después de haber sido presentado en el Teatro Faenza por Wills y Escobar⁸².

Simultáneamente el tango instrumental (en versiones para piano) continúa su temprana y efímera presencia en el incipiente ámbito de la industria editorial musical de la ciudad. Éste reaparece en la colección de partituras incluidas como suplementos semanales en *Mundo al día*, un diario vespertino que en su momento se identificó con la modernidad, la cultura internacional de masas y sobre todo con la inclusión de la cultura del entretenimiento como parte de la discusión pública. En la edición semanal llamada *Magazin*, una de las primeras partituras en aparecer fue el tango para piano *Emilia I* (No. 502, 19 de septiembre de 1925) de Alberto Collins Plaza (1906-) probablemente uno de los tantos compositores aficionados pertenecientes a la clases media y media-alta de la ciudad que publicaron sus piezas en dichas separatas y que eran sus consumidores por excelencia. Éste y otro, el tango-milonga *Olga I* (No. 1942, 10 de marzo de 1928) fueron compuestos en honor de las reinas del Carnaval de estudiantes, un importante evento con manifestaciones públicas y privadas que se había establecido recientemente en la ciudad⁸³.

80 *El Tiempo*, Bogotá, 12 de junio de 1926, p. 7, 3 de julio de 1926, p. 7, 14 de agosto de 1926, p. 7, 4 de septiembre, p. 7 y 9 de octubre de 1926, p. 7.

81 *El Tiempo*, Bogotá, 28 de agosto de 1926, p. 7.

82 *El Tiempo*, Bogotá, 18 de septiembre de 1926, p. 7.

83 Cortés, *La música nacional...*, pp. 36, 42 y 175. Esta obra da un visión general de la publicación y de las partituras y artículos musicales publicadas en ella.

Durante esos años, Colombia logra crear nexos con los centros que irradiaban las pautas principales de la industria del entretenimiento, la industria fonográfica y la radiofonía, especialmente Nueva York y centros latinoamericanos en el Río de la Plata, México y el Caribe, específicamente Cuba. Además, los circuitos y redes de las giras de conciertos de los artistas de estos países incluyen cada vez con mayor regularidad destinos en Colombia, especialmente Bogotá, Medellín y Barranquilla. Como hemos visto, el tango era ya parte esencial de esa múltiple influencia internacional en la música popular colombiana, particularmente en terreno de la canción pero en los años finales de la década de 1920 llega también el bandoneón. La compañía argentina de teatro, variedades y revista musical de Camila Quiroga se presenta en el Teatro Colón y el Teatro Municipal de Bogotá en los meses de abril, mayo y parte de junio de 1927⁸⁴. Para su temporada en Medellín que siguió a la de Bogotá, anuncia como atracciones musicales el Trío Argentino y el Trío Los Cuyanos⁸⁵. El primero, dedicado al tango, estaba compuesto por el bandoneonista y compositor Augusto Pedro Berto (1889-19), el violinista Remo Bolognini (1898-1977) y el pianista Roberto Tacchi. El Trío Los Cuyanos contaba con Gregorio Ayala, Miguel Cáceres (1894-1977) y Agustín Cornejo (1899-1965) y se especializaba en la música local de las provincias argentinas de Mendoza y San Juan. Todos ellos eran músicos muy destacados y algunos después desarrollarían importantes carreras musicales en los Estados Unidos. Bolognini por ejemplo, considerado como el mejor violinista suramericano de su generación y cuyo nombre está asociado a los de Ysaye y Toscanini desarrolló una importante carrera en las Orquestas Sinfónicas de Baltimore y la National Broadcasting Corporation (NBC)⁸⁶. Todos participaron en grabaciones en Nueva York después de su paso por Colombia en 1927. Bolognini por ejemplo, bajo la dirección de Terig Tucci, participó como primer violín en la grabación de 1934 de *Rubias de New York* y en la de *El día que me quieras* al año siguiente⁸⁷. El pianista Tacchi, con el Trío Argentino efectuó unas pocas grabaciones en Nueva York en 1927 y por su parte Ayala, Cáceres y Cornejo conformaron diferentes agrupaciones que desde 1929 realizaron muchas grabaciones con repertorio argentino (tangos, zambas, tonadas,

84 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de abril de 1927, p. 11; *id.*, 1 de junio de 1927, p. 11.

85 Restrepo Gil, p. 8.

86 'Remo Bolognini Papers, 1929-1973', New York Public Library, Archives and Manuscripts, <http://archives.nypl.org/mus/20374#overview>

87 Spottswood, IV, p. 1902.

chacareras) y de otras regiones suramericanas⁸⁸. Además del tango, este repertorio argentino tuvo un impacto inmediato entre los músicos colombianos que puede detectarse por la presencia en las páginas de *Mundo al día* de *Negra mía* (No. 2224, 27 de junio de 1931) una zamba para canto y piano de Alejandro Wills. Su texto, que romantizaba e idealizaba una vida campesina que sufría profundas transformaciones en ese momento, se identificaba perfectamente con la misma tendencia ya manifiesta en los textos del bambuco⁸⁹. El repertorio argentino a que nos referimos también se conoció a través de grabaciones pues junto con algunos tangos aparece en el *Cancionero "Victor"* publicado en Bogotá en 1928 y que promocionaba los géneros de más aceptación entre el público en ese momento; ejemplificado por la chacarera *Yorando* (Victor 79816) en grabación de Agustín Magaldi y Pedro Noda⁹⁰.

Los tangos bogotanos aparecen cada vez con más frecuencia. En diciembre de 1927 en un aviso de la Jazz Band A. Bolívar y la Orquesta Metropolitana se anuncia la venta de la partitura del tango *Tus besos*, de Bolívar⁹¹. El anuncio de la misma pieza, promocionado como ‘nuevo tango colombiano’ en el ya mencionado *Mundo al día* (N° 1072, 20 de agosto de 1927) incluye una foto del autor tocando un gran acordeón piano de más de tres octavas, la mejor opción a falta de bandoneones y de competencia para ejecutarlos⁹². En febrero de 1928 otra partitura de Bolívar, el tango para voz y piano *Bogotanito* aparece en la edición N° 1228 del mismo diario⁹³. La clientela de Bolívar se concentraba en los sectores altos de la sociedad bogotana; su oferta de tangos parece confirmar la aceptación que este género tenía en estos sectores sociales. Para el baile, las enseñanzas de Vito Morris (o Morres) —promocionado como profesor de baile italiano— son anunciadas por la ya establecida academia de baile Caicedo Álvarez de Bogotá en donde como parte de los bailes de moda se mencionan el hesitation waltz, el charleston de salón, el tango argentino y el bambuco

88 Spottswood, IV, pp. 1657-58, 1793-95 y 1837.

89 Ver E. Bermúdez, ‘From Colombian “national” song to “Colombian song”’, pp. 173-97.

90 *Cancionero "Victor"*, Bogotá: Almacén Víctor, c. 1928, s. p y EDVR, <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600005395/BAVE-1134-Yorando>

91 *El Tiempo*, Bogotá, 5 de diciembre de 1927, p. 11

92 Cortés, *La música nacional...*, p. 101.

93 Cortés, *La música nacional...*, p. 176.

moderno (Fig. 4)⁹⁴. En enero de 1928 en Medellín Morris es presentado como ‘proveniente de Londres, París y Nueva York’, y se menciona el ‘tango de salón’ entre los bailes que enseñaba en su academia o a domicilio que incluían también aquellos internacionales de moda y el ‘pasillo colombiano’⁹⁵. La coreografía del tango parece haber tenido bastante influencia en una nueva propuesta de coreografía para el bambuco aparecida en *Mundo al día* (No. 1455, 29 de noviembre de 1928) al punto que el autor de la música del ‘bambuco de salón’ propuesto indicaba que se trataba de ‘ennoblecirlo y modernizarlo como se hizo en la Argentina con el tango popular’⁹⁶.

BAILES MODERNOS



según las instrucciones recibidas del
ataunado profesor VITO MORRIS, en-
seña el profesor

ALIRIO CAICEDO ALVAREZ
en rápido y seguro aprendizaje:
**HESITATION WALTZ, CHARLESTON
DE SALON, TANGO ARGENTINO
Y BAMBUCO MODERNO**

—CLASES A DOMICILIO—
Carrera 5.a No. 232—Esquina calle
18. Teléfono 28-02

94 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de septiembre de 1917, p. 11.

95 Juan Betancur, *Moscas de todos los colores*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2011, p. 287. Los otros bailes anunciados son: Lux-fox, waltz, fado, one-step, fox-trot y charleston. Se citan otros que parecen errores de imprenta, ¿‘ared step?’ y ‘eritación’, (referencia al Hesitation Waltz).

96 Cortés, *La música nacional...*, p. 67. Para las ilustraciones y figuras de baile ver Restrepo Duque, *A mi cánteme...*, pp. 226-44.

A finales de dicha década, en periódicos y partituras ya es notoria la presencia de tangos (cantados e instrumentales) de compositores colombianos. La selección del mencionado *Cancionero "Victor"* incluye el tango *Dolor que canta* (Victor 80741) con 'letra y música' de Luis A. Calvo (1882-1945), tal vez el compositor de música popular colombiana más importante de su generación, grabado por Margarita Cueto y Juan Moriche en Nueva York en noviembre de 1927⁹⁷. Su partitura para canto y piano había sido publicada en la edición No. 1000 de *Mundo al día* del 21 de mayo de ese mismo año⁹⁸. En su texto Calvo adhiere a uno de los temas clásicos del tango canción de aquel momento, la comparación del amor de madre con aquél de novias o amantes veleidosas e inconstantes. Además, en la 'Lista de discos que no deben faltar en ningún hogar' de la misma publicación, hallamos otros dos tangos *Entra sin miedo hermana* y *Por una mujer* (Victor 80581 A y B) grabados en diciembre de 1927 por Juan Pulido (1891-1972) con el acompañamiento de la llamada 'Orquesta Argentina' conformada para estas grabaciones bajo la dirección de Eduardo Vigil y Robles⁹⁹. En este cancionero, después de los siete bambucos que son mayoría y de las varias canciones no especificadas, los tres tangos se presentan en un segundo lugar reflejando una tendencia al aumento en su popularidad entre los sectores medios y bajos de la ciudad, por encima del bolero, foxtrot, vals y la barcarola, representados todos por un ejemplo solamente. En marzo de 1928, por ejemplo, los anuncios periodísticos de los discos Columbia (que con el sello Brunswick eran la gran competencia de Víctor en cuanto al repertorio latinoamericano), incluyen cuatro tangos cantados por Pulido y cuatro por la cantante española Pilar Arcos, además de seis tangos instrumentales en versión orquestal. El aviso de los representantes de Columbia —de casi página entera— incluye además música clásica, española, de guitarra y una muestra de 'música nacional' colombiana que incluye una habanera y una 'goagira'¹⁰⁰. Justamente para la Brunswick, el tango instrumental *Conchita* (Brunswick 40527) de Adolfo Mejía (1905-73) fue grabado en Nueva York en 1928 por el trío Los Argentinos (bandoneón, violín y guitarra)¹⁰¹. No hay duda de que para esos años el tango (vocal

97 EDVR, http://victor.library.ucsb.edu/index.php/object/detail/90649/Victor_80741

98 Cortés, *La música nacional...*, p. 176.

99 *Cancionero "Victor"*, s. p.; EDVR, http://victor.library.ucsb.edu/index.php/object/detail/52207/Victor_80581

100 *El Tiempo*, Bogotá, 22 de marzo de 1928, p. 2.

101 Spottswood, IV, p. 1645.

e instrumental) ya formaba parte del repertorio de música popular con amplia aceptación en Bogotá y muestra cómo de esa forma los patrones tradicionales de la llamada ‘música nacional’ se comenzaron a enfrentar así a la influencia de las tendencias internacionales.

Por su parte, los tangos de la colección de partituras del ya mencionado vespertino bogotano *Mundo al día* ponen de manifiesto los conceptos compositivos sobre este género vigentes en Bogotá y podríamos decir que en toda Colombia, si tenemos en cuenta la gran circulación nacional que dichas partituras tuvieron. Sabemos por ejemplo, de colecciones de partituras de *Mundo al día* compiladas en pequeños pueblos de Boyacá, geográfica y culturalmente lejanas a los centros urbanos donde se oían e interpretaban esos repertorios¹⁰².

El pequeño repertorio de tangos de esta publicación (seis cantados con acompañamiento de piano y ocho instrumentales incluyendo un tango-milonga y una danza-tango), se ajusta en términos generales a las pautas de sus modelos argentinos. Los hay instrumentales para piano y otros para canto y piano, todos de compositores que se pueden considerar aficionados. El primero es de 1925 y el último de 1934, precisamente el único de un compositor profesional extranjero, el cubano Justo Ángel ‘Don’ Azpiazu (1893-1943)¹⁰³. Entre aquellos instrumentales, *Dime que me amas* (No. 1854, 29 de marzo de 1930) presenta una sección modulante (trío) de ocho compases y 16 compases para sus secciones inicial y final mientras que *No digas que te vas* (No. 2274, 29 de agosto de 1931) es más equilibrado en sus tres secciones, de 16, 8 y 8 compases, sin presentar trío ni modulación, lo que sí sucede con *Beatriz* (No. 1320, 16 de junio de 1928) que, también con tres secciones, usa la modulación en la última. De sus respectivos compositores Enrique García, Ernesto Calvo E. y Gustavo Acosta, no se conocen mayores detalles. En cuanto a los tangos cantados, un ejemplo interesante es *Campanas* (No. 2110, 7 de febrero de 1931) con texto y música de Eduardo Liévano M. –también compositor aficionado y de quien nada sabemos sobre su trayectoria aunque contribuyó con éste y dos tangos más a dicha publicación¹⁰⁴–. Su texto gira alrededor del sonido de

102 Agradezco a Francisco Jiménez Mancipe (Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia) el haberme facilitado acceso a su colección de partituras de *Mundo al día* y otras publicaciones musicales de esa época.

103 Cortés, *La música nacional...*, pp.137-42.

104 Cortés, *La música nacional...*, p. 77. Ver sección II.

campanas que recuerda al amor perdido y coincide en líneas generales con otro tango colombiano contemporáneo, *Son de campanas* (Víctor 37688) con texto de Libardo Parra Toro o “Tartarín Moreira” (1898-1954) y música de Carlos Vieco (1900-79) que grabó Agustín Magaldi en 1934 y es considerado un importante hito en el proceso de arraigo del tango en Medellín y su área de influencia. Ninguno de los dos textos puede considerarse ideal para ser musicalizado aunque el de Parra Toro muestra mejores posibilidades, es más directo y al introducir elementos realistas (la muerte de la amada y la decisión de olvidar con el alcohol) fue un mejor modelo para la afirmación de dicha tendencia en las predilecciones locales. *Cobarde* (No. 2252, 1 de agosto de 1931) otro de los tangos de Liévano, es también directo y sencillo usando un lenguaje de mayor altura poética. Al menos entre los círculos de profesionales (músicos entre ellos) e intelectuales de clase media —el público de *Mundo al día*— no parece haberse generalizado aquella tendencia que se desarrollaría en el área de influencia de Medellín y la zona cafetera y que más tarde sería uno de los ejes de desarrollo de la llamada ‘música de despecho’¹⁰⁵.

La presencia de rags, danzones y danzas en *Mundo al día* pone de manifiesto el interés por la música de filiación afro-americana de que se habla en la sección II. Sin embargo, el rag *Cecilia* (No. 1699, 21 de septiembre de 1929) de Juan B. Salas, al evitar el uso del desplazamiento de los acentos fuertes pone en evidencia una parcial asimilación del sistema rítmico del modelo mientras que los pocos danzones de la publicación sí se apegan a los esquemas rítmicos tradicionales del género¹⁰⁶.

A finales de la década, la ampliación de la oferta discográfica llega con los sellos Decca y Odeón, éste último con su catálogo promocionado como ‘El disco de la raza’, en este caso con grabaciones ‘nacionales’ que cubrían música española, italiana, austriaca y norteamericana incluyendo naturalmente las novedades argentinas, tanto orquestales como los éxitos de Gardel, de quien se enfatizaban los éxitos que cosechaba en ese momento entre el ‘público parisense’. Como novedad, Odeón anuncia también las grabaciones hechas en Sevilla por los músicos colombianos

105 Ver Bermúdez, ‘Del humor y el amor’.

106 Para la discusión de otros tangos del repertorio de *Mundo al día* ver Cortés, *La música nacional*, pp. 137-42.

que concurren a la Exposición Iberoamericana inaugurada en mayo de 1929¹⁰⁷.

Unos años más tarde la Orquesta Buenos Aires de Alberto García de la Plata, visita Medellín. Entre sus instrumentos (piano, dos bandoneones y dos violines), contaba con un violín Stroh (con pabellón amplificador en forma de trompeta) que había sido popularizado en Argentina por Julio de Caro¹⁰⁸. Esta orquesta había sido conformada dentro de la compañía Mosaicos Mexicanos que en 1932 también vinculó al dueto Willms y Escobar para la realización de una gira nacional¹⁰⁹. En Bogotá estos instrumentos –diseñados originalmente para grabaciones– fueron usados en esos mismos años por Anastasio Bolívar en sus diferentes conjuntos orquestales que incluyeron una ‘Orquesta Argentina’ que se anunciaba a mediados de 1932¹¹⁰. La presencia de artistas argentinos en el país se refuerza también en otros frentes como el teatro y la declamación y por ejemplo en las mismas páginas que anunciaban la Orquesta Argentina se promociona el debut en la ciudad de la cantante, actriz y declamadora argentina Berta Singerman (1901-98)¹¹¹.

La consolidación de la presencia de música extranjera en el país comienza a través del cine. Uno de los primeros repertorios que se populariza a través de este medio es el cubano; en junio de 1932 se anuncia el estreno de la película *Bajo el cielo de Cuba* (*The Cuban Love Song*) de Lawrence Tibbett, un producto de Hollywood que promocionaba la rumba, sus cantantes y sus orquestas¹¹². El cine planteaba un tipo distinto de música nacional o regional con versiones en las que se enfatizaba la espectacularidad

107 *El Tiempo*, Bogotá, 9 de diciembre de 1929, p. 2; 12 de diciembre de 1929, p. 2 y 14 de diciembre de 1929, p. 6.

108 Restrepo Gil, pp. 11-12.

109 Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, p. 63.

110 Fotos en colección privada. Agradezco a David Londoño (estudiante, Conservatorio de Música, Universidad Nacional, Bogotá) por amablemente ofrecerme acceso a estas fuentes. *El Tiempo*, Bogotá, 1 de julio de 1932, p. 11. La llamada Orquesta Argentina pudo ser en efecto una orquesta ad hoc conformada para interpretar programas de música argentina, suponemos mayoritariamente de tangos instrumentales. Sobre el violín Stroh ver Hugh Davies. “Stroh violin.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, consultado 26 de julio de 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47635>.

111 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de julio de 1932, p. 11.

112 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de junio de 1932, p. 14.

y el exotismo. En septiembre de 1931 por ejemplo, se anunciaba el estreno de *Río Rita*, un exótico musical de frontera mexicano-norteamericano, éxito en Broadway en 1927 y hecho película un par de años más tarde, anunciado aquí como ‘la revista de más lujo y alegre música’ despojada de cualquier asociación nacionalista¹¹³.

El tango formó parte del exotismo musical en el cine como herencia de la moda impuesta por Rodolfo Valentino (1895-1926), su tango y su atuendo de ‘gaucho’ en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921). Muchos lo imitaron, como Briceño y Áñez, quienes en 1923 habían grabado *La copa del olvido* y en marzo de 1927 la graban una vez más (Víctor 79291) con el nuevo sistema eléctrico¹¹⁴. En esos mismos años conforman un conjunto llamado The South American Troubadours en donde actuaban con atuendo gaucho, cantaban y tocaban distintos instrumentos –algunos de ellos latinoamericanos– (violín, tiple, guitarra, laúdina y bandolín) y en los actos centrales acompañaban a la célebre pareja de bailarines de exhibición Addison Fowler y Florenz Tamara, quienes cosechaban sus mayores éxitos con el tango y sus números ‘españoles’. El grupo llegó a actuar en el New York Hypodrome (con capacidad de más de 5000 espectadores) antes de su cierre en 1928¹¹⁵. El tango mantenía así la aureola exótica con la que había comenzado décadas atrás en la música teatral española. Por ejemplo, en la zarzuela *Una aventura en Siam* (1876) de Isidoro Fernández (1840-88) ambientada en Bangkok (Tailandia) se substituyó la clásica romanza por un tango indicando que aquella ‘parecía poco apreciada en aquellas regiones’ y considerando que ‘un tango se avendrá mejor a sus costumbres’¹¹⁶.

Alrededor de 1930 el teatro y el cine, y en cuanto a la música, la zarzuela y la opereta (y con menos regularidad la ópera) eran los espectáculos más frecuentes en ciudades como Bogotá y Medellín. Los conciertos

113 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de septiembre de 1931, p. 11.

114 EDVR, http://victor.library.ucsb.edu/index.php/object/detail/50959/Victor_79291

115 Fotografías en Rico Salazar, pp. 180 y 190; la laúdina era un instrumento en forma de pera estilizada, con fondo plano y probablemente con la afinación de la guitarra. Ver también ‘Fowler and Tamara’, *Jazz Age Club*, <http://www.jazzageclub.com/dancing-duos/fowler-and-tamara/>

116 *Una aventura en Siam. Zarzuela en dos actos, en verso y prosa, arreglado el primer acto del francés por Don Javier de Burgos, y original el segundo de Don Calixto Navarro, música de Don Isidoro Fernández. Estrenada con aplauso en Madrid en los teatros de Romea y del Prado las noches del 7 de febrero y 25 de agosto de 1876*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1876, p. 6.

públicos de las bandas y las actuaciones de las numerosas orquestas de baile en sitios públicos (salones de té, cafés, hoteles) y privados (clubes, sedes diplomáticas, residencias) complementaban la oferta musical. Ya era frecuente también encontrar anuncios de venta de fonógrafos de salón (con mueble) con sus correspondientes discos y también está documentado el uso de estos aparatos reproductores de sonido en sitios públicos como restaurantes y ‘cantinas’ (sitios de venta de bebidas alcohólicas)¹¹⁷. El testimonio de Virginia Paxton, periodista norteamericana que vivió en Bogotá entre 1929-30 corrobora la presencia del tango como parte de la música que se oía en las cantinas; indica que ésta podía ser en vivo (menciona un tiple) o de un ‘fonógrafo que tocaba gastados discos de tangos’ acompañados de ron local o chicha¹¹⁸. Se trataba de un fenómeno de alcance nacional, al menos en las ciudades más populosas, Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla.

Los espectáculos mixtos de cine y presentaciones musicales en vivo también eran muy frecuentes. Por ejemplo, Gardel en su segunda tanda de presentaciones en Bogotá cantó el día 20 de junio de 1935 en la función de vespertina en el Teatro Real después de la proyección de la película *El remolino* y el día anterior lo había hecho en la de nocturna en el Teatro Nariño después de la proyección de *El crimen de Helen Stanley*. Sin embargo, la primera función de esa segunda tanda había tenido lugar dos días antes en la Sala Olympia, la sala de cine más amplia de la ciudad después de la proyección de *Gente de arriba*. Gardel había debutado en la ciudad el viernes 14 de junio en el Teatro Real acompañado de sus guitarristas Domingo Riverol, Guillermo Barbieri y José Aguilar, presentación que también fue precedida de la proyección de la película francesa *La Batalla*¹¹⁹.

Un examen somero de los otros espectáculos ofrecidos en los días de las actuaciones de Gardel en Bogotá nos puede ser útil para ubicar socialmente los sectores donde se consolidó la popularidad del tango. Tomando sólo un ejemplo, el 15 de junio se anuncia para las próximas semanas el

117 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de abril de 1927, p. 8: ‘El fonógrafo VIVA-TONAL’.

118 Virginia Paxton, *Penthouse in Bogotá*, New York: Reynal and Hitchcock, 1943, p. 97. Chicha es la bebida indígena fermentada de maíz, tradicional en el altiplano de Bogotá y Tunja.

119 *El Tiempo*, Bogotá, 18 de junio de 1935, p. 14; 19 de junio de 1935, p. 14; 20 de junio de 1935, p. 1 y 14 de junio de 1935, p. 14.

estreno en Bogotá del Cuarteto de Laúdes Aguilar con un precio de \$ 4.00 por una localidad de luneta mientras que las funciones mixtas de Gardel habían tenido un costo de \$ 0.75 por la misma plaza¹²⁰. Estaba claro que el tango y la música de los espectáculos de variedades tendrían importantes repercusiones en el gusto musical de las clases medias y bajas de estas ciudades.

Las películas musicales latinoamericanas reforzaron estas tendencias y ya en agosto de 1937 —con sólo un año de retraso y con precio de sólo \$ 0.12 por una localidad de luneta— se estrenó en Bogotá *Radio-bar* película de Manuel Romero, el mismo director de *Luces de Buenos Aires* (1931) en donde el tango se presentaba en el contexto de la música internacional de baile y el mundo refinado del entretenimiento¹²¹. *Tango bar* (1935) y *El día que me quieras* (1935), ambas dirigidas por John Reinhardt y protagonizadas por Gardel, ya estaban en cartelera en abril de 1936¹²². Lo mismo ocurriría con la música mexicana, otro importante repertorio que también se consolidó a través de películas musicales como *El compadre Mendoza* (1934) de Juan Bustillo y *Jalisco nunca pierde* (1937) de Chano Urueta exhibida en Bogotá tan sólo un año después de su lanzamiento en México, a un precio similar (\$ 0.15) a las arriba mencionadas. Adicionalmente, en septiembre y octubre de 1937 ya estaban en cartelera en Bogotá *Cielito lindo* (1936) de Robert Quigley y la más exitosa, modélica e influyente de todas ellas, *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes, estrenada en México en octubre de 1936 y protagonizada por Tito Guizar (1908-99)¹²³. Para 1944 era claro que además se trataba de un magnífico negocio como anota un importante empresario de Medellín que se empeñaba en realizar una película musical nacional. *Allá en el rancho grande* y *La vida es un tango* (1939) de Manuel Romero con Hugo del Carril como estrella musical, habían dado utilidades en el país por más de \$ 40.000.00 de la época¹²⁴.

120 *El Tiempo*, Bogotá, 15 de junio de 1935, p. 1.

121 *El Tiempo*, Bogotá, 2 de agosto de 1937, p. 11.

122 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de abril de 1936, p. 14.

123 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de julio de 1938, p. 12; 1 de septiembre de 1937, p. 12 y 3 de octubre de 1937, p. 12.

124 Álvaro Villegas Vélez, 'Revista Micro: Publicidad, información y crítica para agitar el ambiente cinematográfico colombiano, 1940-1949', en *XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas "Narra Colombia, Colombia narrada"*, Bucaramanga, 3-5 de agosto de 2011, *Documentos y Actas*, http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXVII/Villegas_Velez_Alvaro.pdf

Especialistas y aficionados coinciden en la importancia de las composiciones que Gardel hizo para el cine entre 1932 y 1935. Mora resalta la importancia de su asociación con Alfredo Le Pera (1900-35) y atribuye a la ausencia de lunfardismos y referencias a guapos y malevos la posibilidad de que el ‘ciudadano cualquiera’ pudiera identificarse con ellas¹²⁵. Kohan resalta los novedosos aspectos musicales de dichas obras así como el surgimiento de un cosmopolitismo que lo aleja de las referencias tradicionales del tango y lo acercan a la canción forjando lo que él llama un ‘idioma latinoamericanista’ apreciado y fácilmente decodificado por el público hispanoparlante del continente¹²⁶. Un importante ejemplo del alcance de este fenómeno en Colombia son los dos tangos del compositor antioqueño Carlos Vieco con textos de Libardo Parra Toro “Tartarín Moreira”. *En la calle* (RCA Víctor 37676) y el arriba mencionado *Son de campanas* (RCA Víctor 37688) fueron grabados en Buenos Aires en diciembre de 1934 por Agustín Magaldi y abrieron una prometedora brecha para la prosperidad del tango en Medellín y en Colombia. Parra Toro se hizo conocido por aplicar versos suyos a melodías de canciones muy conocidas. Puso un nuevo texto a *El penado catorce* (texto de C. Pesce y música de Magaldi y Noda) y lo llamó *Por ella; Meditando* de Agustín Cornejo, se convirtió en *Malditos celos* y fue grabado por Hugo del Carril; y el *Tango del ensueño* que había grabado originalmente Juan Pulido se convirtió en *Amargura* y fue posteriormente grabado por Pedro Vargas y Aberto Podestá¹²⁷.

En las canciones de los artistas colombianos de esta generación –incluyendo a María Betancourt– se puede observar cómo la canción colombiana empieza a absorber influencias foráneas que serían definitivas en su estilo. Se trata justamente de las mismas pautas internacionales que Gardel y Le Pera habían adoptado para su novedoso repertorio de esos años. Sin embargo, el estilo vocal de Magaldi y Gardel –como arriba dijimos– elemento fundamental en la estética del tango, va a permear otros géneros locales, particularmente el pasillo cantado que comienza a afirmar su autonomía frente a su contraparte instrumental.

125 Orlando Mora P., ‘Las canciones una tras otra’, en *La música que es como la vida*, Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1989, p. 61.

126 Pablo Kohan, ‘Cada día compone mejor. Los tangos para el cine de Carlos Gardel’ (1996), en *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010, p. 73.

127 Rico Salazar, pp. 234-35.

Sin embargo, el accidente de Medellín partiría en dos la historia del tango. Sin querer añadir mucho más a este asunto sobre el que se ha escrito tanto, desde la perspectiva colombiana otra cara del trágico suceso fue la composición de una obra colombiana de la compositora cartagenera María Betancourt de Cáceres (¿-c.1983), conocida también con el seudónimo de Sonia Dimitrowna, quien en ese momento residía en Nueva York¹²⁸. El pasillo *Por ti lloramos Samper* (Víctor 32538) grabado por Miguel Cáceres y Ladislao Orozco en los estudios de la Victor en julio de 1935 presenta una visión nacionalista de la tragedia y está dedicado a Ernesto Samper Mendoza (1902-35), piloto colombiano del avión en que Gardel viajaba y quien también murió en el accidente¹²⁹. Samper Mendoza había estudiado y vivido en los Estados Unidos y la prensa norteamericana destacó su multitudinario sepelio en Bogotá¹³⁰. Como ejemplo curioso de música descriptiva, el pasillo incluye la sección introductoria del Himno Nacional Colombiano, redoble de tambores, sonidos de campanas y del motor de un avión, tal vez simultáneamente como una exhibición del manejo de la tecnología y como alusión retórica al accidente y a su importancia, así como a las interpretaciones simplistas que achacaban a la ciudad y al país la pérdida del ídolo. La pieza también trataba de llamar la atención sobre la ciudad y el país, minimizados en el exterior ante la gran dimensión e importancia mediática del cantante¹³¹. Su texto resalta las hazañas aeronáuticas de Samper notables en toda América así como su heroica muerte al volante del malogrado aeroplano.

En febrero siguiente el *New York Times* indicaba con sorpresa que ‘el ídolo argentino del tango’ había sido enterrado ‘con música de baile’ poniendo en evidencia la diferencia entre la dimensión social y cultural del fenómeno para el público hispanoparlante mientras que en los Estados Unidos el tango seguía siendo sólo música de baile¹³². Las películas y grabaciones de Gardel inundaron el mercado latinoamericano y también proliferaron los *covers* de sus canciones por parte de una gran variedad de cantantes hispanohablantes desde la misma Argentina hasta Cuba y

128 Rico Salazar, pp. 210-12.

129 Spottswood, IV, p. 1749.

130 Matallana, *Qué saben los pitucos*, p. 148.

131 *Joyas de la canción colombiana, No. 17: 1935-1940*, CD, Bogotá?: Club Internacional de Coleccionistas de Discos y Amigos de la Canción Popular, 2004?, corte 17.

132 ‘Argentine Tango Idol buried to Dance music’, *The New York Times*, 7 de febrero de 1936, p. 15.

Puerto Rico que lo emulaban, algunos hasta llegar al extremo de la total imitación¹³³. Su muerte provocó muertes entre sus fanáticos en Argentina, Estados Unidos, Cuba y Puerto Rico y el tango continuó polarizando opiniones¹³⁴. En Rusia se le consideró —junto con la rumba y el fox-trot— corruptor de la juventud pocos meses después de la muerte del cantante y en Costa Rica, tres años más tarde, se optó por la misma censura, proscribiendo el tango y otros géneros latinoamericanos como la ‘carioca, rumba y otros tipos de música popular’¹³⁵.

V.

Las condiciones políticas, económicas y sociales de los años centrales del siglo (1940-45) constituyen una importante coyuntura para el desarrollo de la naciente industria de la música popular colombiana. Teniendo en cuenta la alta dependencia de insumos del mercado internacional que nuestra industria mostraba en ese momento, la Segunda Guerra Mundial y en especial la entrada de los Estados Unidos en ella en 1942 impusieron una serie de restricciones que la afectaron en forma determinante. También, a nivel nacional (la cúspide del conflicto social y político denominado ‘La Violencia’), marcó el inicio de un profundo cambio social a nivel urbano y rural en todo el país que afectaría los patrones de consumo de los productos de la naciente industria del entretenimiento.

Por un lado, los estudiosos concuerdan en que el desabastecimiento de suministros que trajo el estado de guerra impuso una pausa en el mercado internacional de discos. En el caso colombiano, esta situación tuvo una incidencia negativa para el desarrollo de las primeras grabaciones realizadas en el país que comienzan precisamente en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial dificultando el envío de sus primeras matrices para fabricación en los Estados Unidos. Este impulso inicial se había logrado a través de la importación y puesta en funcionamiento de máquinas grabadoras por parte de empresarios colombianos (Antonio Fuentes,

133 Gonio Ferrari, ‘Carlos Gardel y sus imitadores’ en *Tangocity.com*, <http://www.tangocity.com/noticias/7570/Carlos-Gardel-y-sus-imitadores.html>

134 Matallana, *Qué saben los pitucos*, pp. 145-46.

135 ‘Rumba and Foxtrot held to be foes of Societ Youth’, *The New York Times*, 28 de agosto de 1935, p. 19 y ‘Popular Music banned in Costa Rica Schools’, *The New York Times*, 24 de abril de 1938, p. 44.

Emilio Fortou) o de compañías extranjeras (RCA Victor) y tiene lugar en Cartagena, Barranquilla, Bogotá y Medellín entre 1939 y 1942. Las primeras máquinas cortadoras de discos (marca RCA) que llegaron a Colombia estaban destinadas a la grabación y redistribución de noticias. De acuerdo con Téllez Blanco, éstas se importaron con este propósito en emisoras como La Voz de Antioquia en Medellín, La Voz de Bogotá, Emisoras Fuentes de Cartagena y Emisoras Nueva Granada de Bogotá (con una máquina Fairchild). Alrededor de 1940 –siguiendo a Téllez Blanco– la presencia de estos aparatos proporcionó el impulso inicial a la industria fonográfica nacional¹³⁶. En esos mismo años “La Casa de la Radio”, cadena de almacenes de Jack Glottmann, se especializaba en importar equipos de sonido RCA para teatros y salas de cine y tenía ya una buena red de nexos con el exterior que en los años siguientes serían importantes para el desarrollo de nuestra industria musical y fonográfica¹³⁷.

Para la fabricación de las matrices grabadas en Colombia y ante las restricciones arriba descritas, las alternativas viables fueron Puerto Rico, Cuba, Chile y Argentina¹³⁸. La rápida contracción de la naciente industria nacional provocó también la emigración de músicos colombianos hacia ambientes donde se vislumbraban mejores perspectivas de desarrollo para su trabajo artístico. Buenos Aires se perfiló como el centro musical donde muchos de ellos pudieron continuar su trabajo compositivo y discográfico. A pesar de la guerra, la buena situación de la industria discográfica argentina en este momento le permitió a la naciente industria nacional mantener ese pequeño *momentum* inicial de desarrollo. En la Argentina, en las dos décadas anteriores se había consolidado una tendencia de franco crecimiento en la venta de discos, aparatos tocadiscos y radios y ya la industria de partituras se había consolidado desde finales del siglo anterior¹³⁹. En 1944 *The Billboard* registraba la existencia en Buenos Aires de 2590 músicos profesionales que trabajaban en 13 estaciones de radio y se agrupaban en 581 grupos musicales. Descontando los 252 solistas, del grupo total el

136 Hernando Téllez Blanco, *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*, Bogotá: Editorial Bedout/Caracol, 1974, p. 74.

137 *El Tiempo*, Bogotá, 9 de marzo de 1940, p. 19.

138 Esta información está expuesta en forma dispersa (en torno a artistas, áreas geográficas y piezas específicas musicales) en las fuentes arriba citadas; no hay hasta el momento un estudio de síntesis de este importante aspecto de la historia de la música popular colombiana. Véase además Téllez Blanco.

139 Matallana, *Qué saben los pitucos*, pp. 197-201.

75% se empleaba en la música popular y el resto en la música clásica, con un porcentaje más o menos igual (77%) en cuanto a las agrupaciones¹⁴⁰.

En el apartado anterior presentamos una muestra de la oferta de entretenimiento en vivo ofrecido en Bogotá, destacando naturalmente su relación con el tango. En estos años, los espectáculos en vivo parecen decrecer. ‘Eva Beltri y sus Flash Girls’ como parte de la revista ‘Fu-Manchú’ era el único espectáculo en vivo que se anunciaba en Bogotá en enero de 1940¹⁴¹. La Beltri, alumna mexicana de Ana Pavlova, había también estudiado en la Argentina y se especializaba en el baile de revista musical. Unos años después en su película musical *María Eugenia* (1943) promovería la fusión de ballet clásico y bailes tradicionales mexicanos. En la película sin embargo, coexisten números cubanos, mexicanos (veracruzanos, huastecos o jaliscienses) o también interesantes fusiones cubano-mexicanas. Como bailarina de ballet, la Beltri se anuncia como ‘la bailarina de los pies de seda’ e ignoramos como pudo haber sido su intervención en el contexto oriental del citado espectáculo aunque no hubiera resultado nada exótico que el tango también hubiera surgido en un clima tan ecléctico como aquél. Lo que sabemos es que desde el estreno en 1929 de la película de misterio *The Mysterious Dr. Fu Manchu*, en las décadas siguientes seriados radiofónicos basados en esta misma historia se transmitieron a lo largo y ancho de América Latina. Por su parte, las comedias ‘de tonos picarescos’ anunciadas como ‘sólo para mayores’ fueron también innovaciones de esta época en que el cine —incluyendo el cine musical— acapara con la radio la atención de la mayoría del público. Sin embargo, el espectáculo basado en bailes y música tradicional conocido en esos años como ‘revista folklórica’ y que a veces incluía números de varios países se convierte en otra alternativa muy popular. Éste es el caso de la compañía mexicana Tanco-Lorca que se presenta en el Teatro Municipal de Bogotá en abril de 1940 e incluye al ‘cantor argentino Martucci’, guitarristas, cantantes, parodistas, una ‘vedette’ chilena y artistas de distintas nacionalidades¹⁴². La misma compañía regresaría a Bogotá en enero de 1942 esta vez anunciada como ‘Compañía de comedias cómicas y variedades’¹⁴³.

140 ‘On Latin Ether Longhairs are a Bad Second’, *The Billboard*, 56, 5, 29 de enero de 1944, p. 20.

141 *El Tiempo*, Bogotá, 2 de enero de 1940, p. 9.

142 *El Tiempo*, Bogotá, 9 de abril de 1940, p. 13.

143 *El Tiempo*, Bogotá, 13 de enero de 1942, p. 12,

Desde finales de la década anterior, las emisoras asumieron también el papel de empresarios de artistas y a través de la publicidad de productos. Las compañías que los comercializaban en todo el continente, como la multinacional Bayer, auspiciaban giras de artistas exclusivos en varios países latinoamericanos incluyendo Colombia en donde la Cadena Azul Bayer, por ejemplo, se encargó de la promoción del radioteatro. Otra compañía que empleó el mismo esquema fue la que producía la bebida *Toddy* (cacao en polvo azucarado, *Ovaltine* en Norteamérica) patentada para América Latina en 1928 y establecida en Argentina en ese mismo año. En Colombia se promocionó con el nombre de *Kresto* y a comienzos de los años cuarenta bajo su patrocinio se presentaron en diferentes emisoras del país un número considerable de artistas latinoamericanos que así comenzaron a tener una difusión masiva, como ya ocurría en Cuba, México y Argentina. El cubano René Cabell (1914-98), los mexicanos Pedro Vargas (1906-89), Chucho Martínez Gil (1917-88), Lupita Palomera (c.1911-2008) y el dueto argentino Martínez-Ledesma fueron los más destacados con el bolero como repertorio principal¹⁴⁴. Los últimos, anunciados para sus actuaciones en Bogotá en 1940 como ‘intérpretes del arte folklórico de su país’, eran Rodolfo Martínez, originalmente cantante de tangos, y Víctor Ledesma (1909-2009), intérprete del repertorio tradicional del norte de la Argentina¹⁴⁵. Como hemos mencionado (ver Sección IV), el repertorio de zambas, chacareras, tonadas, etc., había comenzado a tener arraigo en Colombia y unos años más tarde se consolidaría en el gusto del público con la presencia de las grabaciones de Hilario Cuadros (1902-56) y Los Trovadores de Cuyo. Con motivo de la celebración de la ‘Semana argentina’ un desconocido cantante de tangos, el argentino Rulenzo, es contratado también en junio de 1940 como artista exclusivo por la Voz de Antioquia de Medellín. Esta emisora formaba parte de la Cadena Kresto así que es probable que haya venido al país con los artistas argentinos arriba mencionados¹⁴⁶.

144 Restrepo Duque, *Lo que cuentan los boleros*, p. 59, *A mí cánteme...*, pp. 310-13 y Rico Salazar, pp. 401-2.

145 *El Tiempo*, Bogotá, 11 de junio de 1940, p. 18.

146 Restrepo Gil, p. 39 (incluye su fotografía) y ‘Semana argentina’ *Micro*, 17, Medellín, 25 de junio de 1940, p. 13 citada por Santamaría-Delgado, p. 193 n 46. No aparece sin embargo entre los artistas mencionados por Restrepo Duque, *A mí cánteme...*, pp. 310-11.

Cuatro años después (en enero de 1944) *The Billboard* destaca en su artículo principal la importante inversión de las compañías norteamericanas en la radio y la industria del entretenimiento ‘al sur de la frontera’ con México, indicando que el 40% de las franjas publicitarias en radios y cadenas de aquella región les correspondía. Destaca además otros aspectos a nivel continental como la ‘aversión’ en Colombia y Argentina a las largas tandas de noticieros y la legislación de Venezuela y Perú en contra de la concentración de las franjas publicitarias en unos pocos anunciantes. El esquema norteamericano de patrocinar la radiodifusión de música, radionovelas, concursos, comedias, noticias de farándula y programas para niños se imponía en todo el continente y era liderado por compañías que producían analgésicos (*Mejora!*), bebidas alimenticias (el ya mencionado *Toddy*), dentífricos (*Kolynos*, *Colgate*), jabones (*Palmolive*), gominas (*Glostora*), cigarrillos (*Philip Morris*) y otros productos de compañías como Coca Cola, Dupont, la United Fruit Company y Pan American Airways¹⁴⁷. La selección de los tipos de música y los repertorios que se promocionaban por estos sistemas quedaba en manos de los programadores y directores artísticos que se convertirían en figuras determinantes para la industria y la orientación de los gustos del público. En la Argentina, por ejemplo, más del 80% de la actividad musical se dedicaba a la música popular con dos predilecciones, el tango y el ‘folklore’, dejando en tercer lugar en forma significativa a la ‘música tropical’¹⁴⁸. En nuestro caso el bolero, la música ‘nacional’ colombiana y la músicaailable local ocupaban los primeros lugares relegando los géneros extranjeros (incluido el tango) a un lugar secundario. Esto sucedía también en Buenos Aires donde –según el testimonio de Mario Clavell (1922-2011), conocido como el ‘chansonnier de América’– el tango y el bolero competían ‘cabeza a cabeza en las preferencias populares’¹⁴⁹.

Como parte del éxito de estas estrategias, es importante anotar que a comienzos de los años cuarenta la atención del público bogotano se vuelca también hacia la música cubana y la naciente ‘música tropical’ local. En

147 ‘Below Border Air Profit in \$’, *The Billboard*, 56, 5, 29 de enero de 1944, pp. 3 y 20.

148 ‘On Latin Ether Longhairs are a Bad Second’, p. 20.

149 Orlando Mora Patiño, ‘Mario Clavell’, en *La música que es como la vida*, Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1989, p. 351. Sobre Clavell ver Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, p. 185; *Lo que cuentan los boleros*, pp. 107-12 y Mora Patiño, *loc. cit.*, y ‘Composiciones de Mario Clavell’, pp. 339-400.

una función mixta como las ya mencionadas para Gardel, el 7 de mayo de 1940 se realizaba en el Teatro Faenza la despedida de Los Hermanos Brito (de Santa Clara, Cuba) promocionados ‘embajadores de la danza y el ritmo tropical’. En el mismo local se había presentado algunos años atrás (1934) el Trío Matamoros¹⁵⁰. Los cabarets, salones de baile y las emisoras fueron las tribunas de difusión de ésta y otras tendencias musicales. En agosto de 1942 el reconocido cantante Luis Carlos Meyer (1916-98), intérprete ‘de nuevas canciones tropicales de autores cubanos y mexicanos’ y consagrado por ‘el público elegante de la capital’, anuncia su viaje a Medellín para actuar en el cabaret Covadonga y en ‘las principales emisoras antioqueñas’ después de haber actuado en el Cabaret Monte Blanco y la Emisora Nueva Granada de la capital¹⁵¹. Además del bolero y la música ‘tropical’, nuevos repertorios comienzan a circular, como el venezolano, hasta ahora desconocido en el país. Los nuevos discos del venezolano Lorenzo Herrera se anuncian en forma destacada por Glottmann, representante de la RCA Victor y en ellos además de los tradicionales géneros nacionales (joropos, pasajes, corridos y merengues), se incluyen valeses, un pasodoble, dos tangos y un ‘tango merengue’. La presencia de estos géneros híbridos (como ocurriría con la rumba criolla en Bogotá) formó parte de la consolidación de la música nacional de muchos países latinoamericanos y caribeños en los que se presentó esa fase de asimilación de géneros foráneos desde la década anterior, sobre todo los modelos cubanos, mexicanos y argentinos que dieron origen a los géneros híbridos mencionados. En el mismo anuncio se indica que Herrera acababa de ser condecorado en la ciudad por Glottmann con la ‘Estrella de Oro Víctor’, máximo galardón de la compañía para sus artistas exclusivos¹⁵². El tango también seguía vigente en Bogotá a través del cine pues en ese momento se exhibía, con poco retraso de su estreno, *En el viejo Buenos Aires* (1942) protagonizada por Libertad Lamarque (1908-2000), película histórica en donde la música retoma los antecedentes teatrales y españoles del tango rioplatense.

Además, el cine y los espectáculos de estos años muestran cada vez una tendencia más internacional atestiguada en la creciente presencia del bolero. Por ejemplo, los reconocidos artistas mexicanos Néstor Mesta Chaires (1908-71) y María Luisa Landín (1921-2014) se presentan patrocinados

150 *El Tiempo*, Bogotá, 7 de mayo de 1940, p. 14.

151 ‘Viaja un artista’, *El Tiempo*, Bogotá, 1 de agosto de 1942, p. 13.

152 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de noviembre de 1942, p. 5.

por Coca Cola en una audición en cadena llamada ‘Estampas musicales’, transmitida a las 7.15 de la noche por siete emisoras de la capital el 1 de mayo de 1944. Sin embargo, el tango mantenía su vigencia y en ese mes y el siguiente se presentó en Bogotá y Medellín Violeta Stoll, anunciada como ‘La alondra gaucha’ acompañada del grupo del violinista y bandoneonista José Francisco García (1910-2000)¹⁵³. La Orquesta del Caribe de Lucho Bermúdez comienza a cosechar éxitos en la capital pero aparecen también otras novedades como la Hawai Solovox Orchestra, que se presenta en el cabaret Hawai (sic) con un repertorio que anuncia ‘jazz en dos pianos’¹⁵⁴. Adicionalmente, en diciembre de 1945 el anuncio de Odeón para la temporada navideña se centra en dos repertorios, el porro colombiano y el bolero. Los discos promocionados incluyen la orquesta Atlántico Jazz Band pero también la de Eduardo Armani de Buenos Aires, y en cuanto al bolero, el núcleo del repertorio ofrecido son las grabaciones del argentino Leo Marini (1920-2000)¹⁵⁵. Armani (1898-1970), violinista, arreglista y director de orquesta, se convirtió en esos años en un importante promotor de la músicaailable colombiana junto con otra figuras como el también director y arreglista argentino Eugenio Nobile, importante en la difusión del jazz, y el director de orquesta vienés arraigado en Buenos Aires Víctor Schlichter (1903-86), conocido como Víctor Lister. Las producciones de Armani, Nobile y Lister estaban destinadas a tener gran circulación en Colombia e incluyeron la participación de un destacado grupo de cantantes como el ya mencionado Clavell. De aquí en adelante ya no sólo el tango sino también la industria musical argentina y sus nuevas tendencias comenzarían a tener un papel determinante en el desarrollo de la música popular colombiana.

Desde 1945-6 importantes músicos colombianos como Lucho Bermúdez (1912-94), los diferentes dúos conformados por Gustavo Fortich (¿-1985), Roberto Valencia (¿-?) y Jorge D. Monsalve “Marfil” (1919-67) trabajaron y grabaron en Buenos Aires, fortaleciendo con el tiempo las relaciones de la industria argentina con aquella colombiana, especialmente a través del mencionado Glottmann, representante de

153 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de mayo de 1944, p. 12; 21 de mayo, p. 14 y *Micro*, V, 58, Medellín, Junio de 1944, p. 46.

154 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de abril de 1945, p. 2. Es posible que esta agrupación usara el Solovox, un teclado suplementario diseñado en 1940 por Laurens Hammond (1895-1973) para dar sonidos de órgano y de orquesta al producido por el teclado principal.

155 *El Tiempo*, Bogotá, 1 de diciembre de 1945, p. 5.

RCA Victor en Colombia, quien fue el directo promotor del viaje de Bermúdez¹⁵⁶. Unos años más tarde (a finales de los años cincuenta) los imitaría Julio Bovea (1934-2009). José Barros (1915-2007) también salió de Colombia y aunque no llegó a Buenos Aires, en Lima grabó para la Víctor varios tangos de su autoría en 1945. *Cantínero sirva tanda* (Víctor 83927) retoma el tópico del alcohol como remedio de la decepción amorosa. *Mal jugador* (RCA Víctor 23-0256) —que al igual que *Ingrato amor* incluye un bandoneón— así como *La cuenta pagarás* (RCA Víctor 23-0433), *Falso juramento* (RCA Víctor 23-0432) y *El Suicida* contribuyen a la consolidación de la tendencia ya marcada en los años treinta tanto en Bogotá como en Medellín; en ellos alcohol, desengaño amoroso y tango seguían cimentando el camino de la posterior ‘música de despecho’¹⁵⁷. De acuerdo con Restrepo Duque, Barros había participado como músico en cafés y bares del sector de Guayaquil en Medellín en los años treinta y aparentemente, la grabación de dichos tangos le reportó a Barros jugosas ganancias y un contrato con la RCA Victor para la grabación de músicaailable local, el filón promisorio que se abría para la industria nacional en ese momento¹⁵⁸.

Otro destacado colombiano radicado en Buenos Aires fue el periodista y novelista José Antonio Osorio Lizarazo (1900-64), precursor en Colombia de la novela realista y quien colaboró con el gobierno de Perón en sus dos períodos presidenciales hasta su caída en 1955. En una de sus novelas, *El hombre bajo la tierra* (1944), premiada en la Argentina, Osorio Lizarazo evidencia el brusco cambio en las pautas del consumo musical de esos años. En esta novela muestra cómo en la región minera del noroeste de Colombia (cordillera occidental y central entre Antioquia y Caldas) la música oída antes de 1940 en las mencionadas cantinas y fondas era todavía en vivo y se apegaba a patrones tradicionales. En ellas el juego y la prostitución están muy ligadas al aguardiente (versión local de ron anisado de caña), el canto y el baile con instrumentos de cuerda (guitarras y tiples),

156 La cronología de los duetos conformados por estos intérpretes es difícil de establecer; todos coincidieron en Medellín alrededor de 1943 y luego en Buenos Aires en 1946. Aparentemente allí se formó el dueto ‘Marfil y Ebano’ de Monsalve y el venezolano Luis Pierre, quien fue reemplazado por Valencia (Rico Salazar, p. 644); el más estable fue el de Fortich y Valencia.

157 Rico Salazar, p. 317 y *Joyas de la canción colombiana*, CD 22, cortes 1, 5, 7 y 14. Hay discrepancias entre lo anunciado en la carátula posterior, la interior y el orden del contenido del disco.

158 Restrepo Duque, ‘Los compositores’, en *Las cien mejores canciones...*, pp. 4-5.

también esenciales en sus descripciones del entretenimiento de los hombres y mujeres vinculados al creciente cultivo del café en la misma zona alrededor de 1930¹⁵⁹.

Las referencias a la música y los sitios de entretenimiento y de baile en la zona cafetera y minera rural del noroeste del país que hace en sus novelas Osorio Lizarazo sirven de punto de partida para la localización de la predilección por el tango en la “zona cafetera” o de “colonización antioqueña” que se presenta en ese momento como un fenómeno importante a nivel no sólo musical sino también cultural. Se trataba de una zona de frontera, consolidada desde 1850 como zona de colonización y desde 1880-90 para el cultivo del café, notoria por presentar aspectos semejantes a procesos ocurridos en otros lugares de América en donde se presentó el surgimiento de géneros o estilos musicales marginales que ejercieron posterior influencia en sus ambientes culturales nacionales. Su economía dependió del *boom* económico creado alrededor del monocultivo del café y de su exportación controlada por el estado colombiano¹⁶⁰. Esto trajo consigo profundas transformaciones en esta zona que incluían: el desequilibrio entre hombres y mujeres, una cultura de consumo controlada en lo que se llamaban las *fondas* o centros de acopio del cultivo del café y sitio de comercio de los bienes básicos de consumo adonde acudían los cultivadores, generalmente minifundistas, que gastaban allí el dinero que se les pagaba por su café a través del consumo que paulatinamente fue también incluyendo los bienes de la industria del entretenimiento como películas y discos (canciones y música de baile) a través de emisoras, discos y un poco más tarde de las máquinas dispensadoras de música con monedas. Como se dijo, la prostitución y la bebida y la creación de una cultura musical de bares y cantinas fueron también elementos fundamentales de este proceso¹⁶¹. Desde el punto de vista social y político, dicha zona presentó

159 José A. Osorio Lizarazo, *El hombre bajo la tierra*, Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1944, pp. 2-3, 89, 95-6, 137, 174, 252, 269 y 300-06 y también *La cosecha*, Manizales: A. Zapata, 1935, pp. 14-16, 39-40, 79, 96, 259-60.

160 Para una visión histórica y social de este asunto ver Palacios, *Coffee in Colombia*; Charles W. Bergquist, *Coffee and Conflict in Colombia, 1886-1910*, Durham: Duke University Press, 1986 y Mary Roldan, *Blood and Fire: La Violencia in Antioquia, Colombia, 1946-1953*, Durham: Duke University Press, 2002.

161 Una visión social de este proceso lo proporciona, en su estudio sobre la familia en la región, Virginia Gutiérrez de Pineda, *Familia y cultura en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Tercer Mundo, 1968, p. 143.

especiales características durante los decenios comprendidos entre 1930 y 50. Bergquist confirma que dicha zona, principalmente habitada por pequeños propietarios dedicados al cultivo del café, mostró un notable crecimiento económico basado en valores católicos y capitalistas, pero la fuerte competencia individual y familiar que esto implicaba, así como pervivencia de las filiaciones políticas antagónicas y la presión de los terratenientes generaron también niveles muy altos de violencia¹⁶².

En esos mismos años ya habían surgido una serie de artistas que consolidarían la tradición del tango en Colombia, particularmente en Medellín, su zona rural y la mencionada zona cafetera. El repertorio de tangos colombianos se amplía notablemente en esos años con las composiciones de Abel de J. Salazar (1910-93) quien en los años cuarenta se comienza a destacar en el medio musical de Medellín y la zona cafetera (Pereira, Armenia) como integrante de duetos y compositor. Las grabaciones de sus obras están poco documentadas y aparentemente hay algunas de los años treinta; algunos de sus tangos fueron grabados en la segunda mitad de la década de 1940 por José M. de Hoyos (1917-64) y su Conjunto América (con la cantante Elvira Tamasi) y por el cantante chileno José Gastón ‘Pepe’ Aguirre (¿-1988/89)¹⁶³. Su más importante éxito *Cruel incertidumbre*, fue interpretado por Aguirre que fue muy conocido en Colombia en ese momento y de quien se publicaron por lo menos dos compilaciones de canciones (principalmente tangos y valeses) grabadas para Odeón, que circularon en los años cincuenta en producciones de Codiscos y que siguen circulando en producciones de EMI/Universal propietarias del catálogo de Odeón¹⁶⁴. El mencionado tango de Salazar presenta una interesante combinación entre esquemas rítmicos y formales del tango con un texto mucho más adecuado para un bolero, definitivamente –como se ha mencionado– el género musical emergente en la época¹⁶⁵. Adicionalmente, surgieron en ese momento otros intérpretes locales que lograron cierta figuración como Noel Ramírez (1921-2012),

162 Charles Bergquist, ‘The Labor Movement (1930-1946) and the Origins of Violence’, en *Violence in Colombia. The Contemporary Crisis in Historical Perspective*, Ed. Charles Bergquist et ál., Wilmington (DE): Scholarly Resources Inc., 1992, pp. 61-70.

163 ‘Buscando Olvido. Conjunto América’ en <https://www.youtube.com/watch?v=CIAG-iEqOek> y ‘Pepe Aguirre’, en *Tango en Medellín*, <http://festitango-medellin.blogspot.com/2007/05/pepe-aguirre.html>

164 Pepe Aguirre, *Amor de artista*, Bogotá: EMI Music, CD 24353-39142, 2001.

165 Pepe Aguirre, ‘Cruel incertidumbre’, <https://www.youtube.com/watch?v=Kye9wupNwOE>

quien realizaría algunas grabaciones de tangos a que nos referiremos más adelante (ver también Sección VI).

Dijimos atrás que la presencia de músicos colombianos en Buenos Aires (hacia 1945-47) había despertado el interés de los músicos locales en producciones discográficas para exportar a Colombia en las que colaboran figuras como Edmundo Rivero (1911-86) y Carlos Bermúdez (1918-93), entonces cantantes de la Orquesta de Horacio Salgán. Para estas grabaciones Odeón conformó la agrupación ‘Los Cantores del Valle’, quienes entre enero y mayo de 1946 graban media docena de discos que contienen pasillos colombianos y en su mayoría tangos, cantados por Rivero y Bermúdez¹⁶⁶. Sólo algunos de sus autores son mencionados, entre ellos ‘A. Ruiz y H. Fernández’, otro de apellido Murillo y Washington Andrade¹⁶⁷. Esos ‘tangos colombianos’ eran vistos como algo diferente por parte de los artistas argentinos. En sus memorias de 1982, Rivero confirma que los autores de aquellos tangos eran colombianos, los que define como ‘sensibleros’ y Bermúdez añade que eran ‘bodrios terribles’ con ‘letras inauditas’ y sugiere que uno de ellos era en efecto, de autoría del mismo Rivero¹⁶⁸. Según Bermúdez, en aquel grupo también participaron la cantante Elvira Tamasi y Ubaldo de Lío (1929-2012) y añade que ante el éxito de dichas grabaciones en Colombia les ofrecieron un contrato que ante la negativa de Rivero, rechazaron. Es un hecho que para los artistas argentinos estos ‘tangos colombianos’ no podían formar parte de su repertorio; se trataba de productos pasados de moda aptos para una periferia menos desarrollada.

Las máquinas dispensadoras de música operadas con monedas que arriba mencionamos se conocieron en Colombia como ‘vitrolas’ (Victrolas), ‘traganíqueles’ o rockolas (Rock-ola), este último término, derivado de una

166 Restrepo Duque, *A mí cánteme...*, pp. 306-07.

167 Es probable que Murillo sea Luis Carlos Murillo (¿-?) original integrante de Los Pamperos. En cuanto a Andrade, colombiano y no ecuatoriano, aparentemente tampoco fue compositor, ver Ortiz Moncada, Biografías, <http://musicaparranderapaisa.blogspot.com/2011/01/maria-alvarez-viuda-de-carlos.html>

168 Edmundo Rivero, *Una luz de almacén*, Ed. Ignacio Xurxo, Buenos Aires: Emecé Editores, 1982, pp. 74-75 y 80 y Néstor Pinsón, ‘El último reportaje al cantor Carlos Bermúdez’, en *Todotango*, <http://www.todotango.com/Historias/Historia.aspx?id=110>. Bermúdez menciona a Andrade como uno de los compositores de los tangos mencionados.

marca registrada fundada en Chicago durante los años 1920s que se mantuvo en producción hasta los años 1970s. Wurlitzer y otras firmas (en especial Seeburg), se especializaron en fabricar varios modelos de máquinas operadas con monedas, que tuvieron su mejor momento en los años 1945-55¹⁶⁹. Durante casi medio siglo, las pautas del desarrollo de estas compañías (Wurlitzer, Seeburg, Rockola y Rowe-AMI) y sus productos fueron muy similares desde sus comienzos a mediados de los años treinta. Al finalizar la prohibición (1920-33) en los Estados Unidos comienzan a popularizarse las máquinas ‘traganíqueles’ con el modelo P-10 de Wurlitzer (introducido al mercado en 1934) del que en sólo un año se produjeron más de 3500 ejemplares. Posteriormente aumentaron su capacidad de manejo de 10 a 14 discos y antes de la Segunda Guerra Mundial se llega a tener aquellas de 40. El pico de su producción se ubica entre 1946-47 cuando la producción creció de 32.000 a 47.000 unidades y luego se estabilizó en 12.000 ejemplares al año. Por su parte la compañía Seeburg dejó de fabricar autopianos en 1927 y perfeccionó sus máquinas musicales operadas por monedas ampliando su número de selecciones de 10 discos (1934-35) a 20 (1937), más tarde con la posibilidad de seleccionar los discos desde una consola separada de la máquina (1939), después de la Segunda Guerra Mundial en 1948 el modelo 100A (50 discos 78 rpm), y dos años después, el 100B (45 rpm). Sólo en 1955 la compañía introduce el aparato con 200 selecciones (100 discos)¹⁷⁰.

Aparentemente las primeras máquinas traganíqueles que se conocieron en Medellín fueron las Seeburg que en dicha ciudad recibieron el nombre de ‘pianos’ como una referencia a los autopianos de rollos como sus antecesores¹⁷¹. Como se mencionó arriba (sección III) en Bogotá los autopianos tuvieron una presencia importante documentada desde los años veinte, lo que también ocurrió en Medellín con su presencia en lugares

169 Samuel S. Brylawski. “Jukebox.” *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed May 17, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14533>.

170 ‘J. P. Seeburg Company. An extensive history’, en <http://www.clockguy.com/SiteRelated/SiteReferencePages/SeeburgHistory.html>

171 Juan José Hoyos, ‘La última muerte de Guayaquil’, *El Tiempo*, Bogotá, 16 de septiembre de 1984, pp. 1A y 3B. Esta misma información tomada de otra versión del artículo es citada por Yolanda Forero-Villegas, “‘Aire De Tango’ de Manuel Mejía Vallejo: Novela de la cultura popular urbana’, *Inti. Revista de literatura hispánica*, 63-64, (primavera-otoño 2006), p. 143.

públicos como ocurrió en el caso de salas de baile en Bogotá. Por ejemplo, sabemos que en la década de 1920 la familia del compositor Carlos Vieco y él mismo cuando joven, se dedicaron a la reparación de autopianos (pianolas) y la perforación de sus rollos¹⁷². Por otra parte, los aparatos traganíqueles mencionados en Medellín a finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta tuvieron que ser los modelos anteriores (los descritos arriba) a aquellos modelos puestos a la venta por Seeburg en 1949 y 1950, que lograban incorporar los discos de 45 rpm y ampliar la selección de temas musicales de 100 (50 discos) a 200 (100 discos). También tenemos noticias de la presencia de máquinas Wurlitzer de 24 discos en la zona de bares de Medellín (Guayaquil) alrededor de 1940-41¹⁷³. Estos aparatos también se diseñaron para un uso doméstico y en los anuncios de prensa de Bogotá aparecen como novedad en 1948 los tocadiscos automáticos producidos por Wurlitzer (para 12, 16, y 24 discos)¹⁷⁴. Para esa época el mismo Restrepo Duque recordaba los colores y titilantes luces de neón de estos aparatos, un aspecto importante de la gran aceptación que en su momento tuvieron por parte del gran público¹⁷⁵. La descripción de su repertorio de los años cincuenta en la zona de Guayaquil en Medellín pone en evidencia la diferencia entre el repertorio de quince años atrás (Gardel, Corsini, Magaldi) y los boleros y rancheras de los artistas mexicanos, argentinos y cubanos populares de ese momento¹⁷⁶. Además, las referencias latinoamericanas sobre la presencia de estas máquinas apuntan hacia las mismas fechas; por ejemplo, un par de viajeros norteamericanos notan en 1946 su popularidad en la Ciudad de México y aun en los pequeños pueblos circunvecinos (Chilpalcingo o Iguala) con un repertorio que combinaba la música clásica, la mexicana y *hits* de veinte años atrás¹⁷⁷. Se podría constatar así una tendencia internacional en la que en ambientes musicales periféricos, debido a la dificultad de surtirse de un repertorio actualizado, los discos antiguos se convirtieron en la materia prima de estas nuevas máquinas. Las nuevas tecnologías servían así para consolidar un gusto ya obsoleto pero de gran aceptación entre el público, sobre todo en contextos marginales y rurales como a los que aquí nos referimos.

172 Restrepo Duque, *Las cien mejores canciones...*, p. 37.

173 Santamaría-Delgado, p. 192.

174 *El Tiempo*, Bogotá, 2 de abril de 1948, p. 2.

175 Restrepo Gil, p. 68.

176 Hoyos, p. 3B

177 Brice Armstrong, 'A couple of Gringos in Old Mexico', *The New York Times*, 9 de junio de 1946, p. 166.

La convulsión social y política interna que lleva a los muy conocidos hechos del 9 de abril de 1948 en Bogotá y que tuvo amplias repercusiones en muchas regiones del país afectó también las estrategias de distribución y mercadeo de la industria fonográfica y radiofónica. Una vez calmados los ánimos (aunque no dadas las soluciones reales al conflicto) el gobierno y las elites de poder coinciden en estimular la industrialización y la iniciativa privada y se orientan hacia el proteccionismo que en nuestro caso se orientó a la creación de monopolios. En efecto, tanto los discos y las máquinas reproductoras (gramófonos o grafonolas) como la maquinaria para su producción fueron incluidos entre los productos de importación cuyo arancel se renegociaría en la reunión de Annecy (GATT) en abril de 1949¹⁷⁸. Medellín se convirtió en el polo principal de desarrollo (no el único pero sí el más importante) y además de ser el epicentro de la industria textil y el mayor centro de poder del negocio de exportación del café, atrajo a la naciente industria fonográfica y radiofónica colombiana en razón de las condiciones que el gobierno creó para el desarrollo empresarial e industrial y la dinámica que este crecimiento le imprimió a la ciudad.

Meses antes de la tragedia, Bogotá se preparaba para la IX Conferencia Panamericana en la que —en el clima de devastación física y frustración nacional que dejaron los acontecimientos de aquel día— se conformaría la Organización de Estados Americanos (OEA). La Conferencia contó con una importante presencia argentina, diplomática, cultural y comercial. El Hotel Granada, el mejor de la ciudad, anunciaba en el periódico la apertura de su Bar Panamericano a cuya inauguración a fines del mes de marzo asistieron cientos de invitados que incluían diplomáticos, políticos y la elite de la ciudad cuya lista detallada ocupa el 90% de las dos columnas dedicadas al anuncio¹⁷⁹. No hay duda de que la actividad de las orquestas y conjuntos musicales de la ciudad se vio muy estimulada por el evento. Con gran tino comercial, la Corsetería Fela, la más prestigiosa de la ciudad, anuncia en las mismas páginas la llegada de ‘una pequeña cantidad de sostenes Formfit para baile’ y con la misma estrategia se anuncian vestidos de baile y de cóctel, ropa interior y medias de nailon¹⁸⁰. Sin

178 ‘Productos de importación a nuestro país cuyo arancel será negociado’, *El Tiempo*, Bogotá, 2 de marzo de 1949, p. 17.

179 ‘El bar Panamericano del Hotel Granada’, *El Tiempo*, Bogotá, 30 de marzo de 1948, p. 13.

180 *El Tiempo*, Bogotá, 30 de marzo de 1948, p. 12.

embargo, para nuestros propósitos los anuncios más interesantes para esos días son los del prestigioso Restaurante Embajador y la Hostería del Venado de Oro. El primero ofrece servicio de comedor y música continua hasta las tres de la mañana a cargo de la ‘famosa’ Orquesta Argentina de Tita Duval y la Orquesta Colombiana de Alfredo Silva, anunciando además la inauguración de un salón especialmente ‘redecorado para la Conferencia Panamericana’; la hostería, por su parte, para el fin de semana anuncia la presentación de la Orquesta Américo y sus Caribes, esta vez en las horas del mediodía en lo que llamó una sesión de ‘empanadas bailables’¹⁸¹. Para completar el interesante abanico de oferta de tango el barítono ecuatoriano Alfredo Valdivieso anuncia su llegada a la ciudad y su participación en la programación musical de la Conferencia con un repertorio de tangos que le había proporcionado un ‘preponderante cartel en la Argentina’ y en el Night Club ‘Montecarlo’ se anunciaba a Frank D’Caro, ‘El caballero del Tango’¹⁸². Además, Los Embajadores del Tango –difíciles de identificar– amenizaron musicalmente la inauguración de la Exposición que trajo la delegación argentina muy alabada por la prensa por haber incluido atractivos aspectos industriales, agrícolas y culturales de su país. La prensa local destacó también las intervenciones en pro de los derechos de las mujeres de Ester López de Ivanissevich, esposa del embajador argentino en los Estados Unidos y la Unión Panamericana Oscar Ivanissevich (1895-1976), quien actuó como delegada argentina al Congreso Internacional de Mujeres que también se celebró en esos mismos días¹⁸³.

La presencia en Colombia de Duval y Don Américo se puede considerar como un fruto directo de la presencia de músicos colombianos en Buenos Aires en los años anteriores. Dominga Salazar Azula (1924-2008), conocida como Tita Duval, cantante, saxofonista y directora de orquesta argentina, desarrolló después de radicarse en el país una destacada labor artística en Medellín en los años cincuenta y sesenta en compañía de su esposo, el también argentino Adán Azula (1914-?) conocido como Roberto Rey (y más tarde Bobby Rey). La orquesta de Tita Duval actuaba de planta en un establecimiento de su propiedad en donde los repertorios básicos eran el tango y la música tropical local y su importancia en el ambiente

181 *El Tiempo*, Bogotá, 4 de abril de 1948, p. 12.

182 *El Tiempo*, Bogotá, 25 de marzo de 1948, pp. 2 y 12.

183 ‘El Canciller Bramuglia inauguró la Exposición de Argentina, ayer’, *El Tiempo*, Bogotá, 1 de abril de 1948, p. 17.

musical de la ciudad se materializó en varias grabaciones para Sonolux¹⁸⁴. Por su parte Américo Belloto (1913-65) violinista y director de orquesta que se había establecido en Colombia en esos años, optó —con su Orquesta ‘Américo y sus Caribes’— por la músicaailable costeña, el otro filón discográfico de grandes ventas en Colombia a mediados del siglo XX¹⁸⁵.

Volviendo a los avisos de espectáculos en los días del 9 de abril, al parecer la Conferencia Panamericana había despertado mucho interés por parte de empresarios y artistas del espectáculo, la música clásica y la música popular y a juzgar por los anuncios, la oferta de música en vivo de la ciudad había logrado recuperar y tal vez superar los buenos niveles de la década anterior (ver sección IV). Además de estrellas como Manolete y Claudio Arrau, Carlos Julio Ramírez (1916-86), el más prestigioso cantante colombiano del momento también anunciaba sus actuaciones para el 8 y 9 de abril en el Teatro Colón (alternando con la pareja de baile Mignon y Manor) después de exitosas actuaciones en Argentina, Brasil y Hollywood¹⁸⁶. En esos mismos días, Fidel Castro y el grupo de estudiantes cubanos que concurrían al Congreso Latinoamericano de la Juventud (inspirado por líderes anti-imperialistas, entre ellos uruguayos y argentinos) como una reunión alternativa a la Conferencia oficial, pudieron tal vez asistir a las presentaciones que en el Teatro Real realizaba la ‘bella bailarina afro-cubana’ Nydia Madrid y su ‘orquesta de bongoceros’, promocionada en los anuncios como ‘La Venus del Caribe’¹⁸⁷. La Madrid fue criticada por su escasa vestimenta y por la ausencia de una verdadera orquesta en sus presentaciones ‘del género de rumba’ pero algo que entusiasmó al comentarista es que según fuentes ‘informadas’, como artista del desnudo, planeaba hacer algunas exhibiciones como ya había hecho con gran éxito en La Habana y Buenos Aires¹⁸⁸.

184 Luciano Jaramillo López, ‘Tita Duval’, en *Tango en Medellín*, <http://festitangomedellin.blogspot.com/2008/03/tita-duval.html>, también citado en ‘Acuarela del Río. Tita Duval’, <https://www.youtube.com/watch?v=UdPulCwi558>

185 Restrepo Duque, *Lo que cuentan los boleros*, pp. 99-101.

186 *El Tiempo*, Bogotá, 8 de abril de 1948, p. 13.

187 *El Tiempo*, Bogotá, 30 de marzo de 1948, p. 13. Sobre la reunión de estudiantes ver ‘El día que Fidel Castro conoció la revolución en Bogotá’, en <http://www.terra.com.co/actualidad/articulo/html/acu10349.htm> y ‘Malvinas: causa que Fidel Castro abrazó desde 1948’, <http://mesaredonda.cubadebate.cu/noticias/2012/04/19/malvinas-causa-que-fidel-castro-abrazo-desde-1948-destaca-escritora/>

188 Jorge Cabarico Briceño, ‘Entretelones’, *El Tiempo*, Bogotá, 5 de abril de 1948, p. 8.

La radio, que tuvo su momento de gran expansión en Colombia durante esos mismos años desempeña un papel preponderante en el desarrollo de los acontecimientos del 9 de abril en Bogotá y otra ciudades del país. Varias emisoras de la ciudad fueron tomadas por grupos liderados por intelectuales de izquierda quienes a través de mensajes promovieron la movilización del pueblo que saqueaba e incendiaba la ciudad. Sin embargo, fue también a través de la Radio Nacional que el gobierno logró controlar la situación y poco a poco las emisoras tomadas fueron recobradas por las autoridades mientras la calma retornaba a la ciudad. La Voz de Bogotá, Emisora Nueva Granada y Emisora Panamericana, cuyos micrófonos fueron usados por los rebeldes, fueron multadas de diversas formas. Es posible que además algunos propietarios hayan deliberadamente cedido su uso a la insurrección y uno de ellos, el de la Emisora Panamericana, apareció misteriosamente asesinado dos días después¹⁸⁹. Después del '9 de abril' se efectúa la recomposición de los medios masivos de comunicación del país a través de la formación de cadenas radiales. La creación de las Emisoras Nuevo Mundo de Bogotá en 1948 y la vinculación con Coltejer, una de las empresas líderes de la industria textil de Medellín, llevó a la conformación de la Cadena Radial Colombiana (CARACOL). Pocos meses después la creación de La Voz de Medellín, su asociación con Emisoras Nueva Granada de Bogotá y con Fabricato, el otro líder de la industria textil de la ciudad, llevaría a la conformación de Radio Cadena Nacional (RCN)¹⁹⁰.

La fundación de nuevas emisoras como la Nuevo Mundo y Mil Veinte fue un resultado de este proceso y en ellas el bolero y el tango, como repertorios predilectos del público, continuaron teniendo gran figuración. El 1 de septiembre de 1948 la Nuevo Mundo inició sus actividades con Néstor Mesta Chayres como estrella invitada patrocinada por Coltejer. La segunda figura de talla internacional invitada fue la destacada cantante argentina Amanda Ledesma¹⁹¹. Josefina Rubianes Alzuri (1911-2000) —nombre real de la Ledesma— comenzó su carrera como elegida de Santos Discépolo para sus primeras grabaciones para Odeón en 1937 y después cosechó éxitos continentales por su actuación en la película *Mañana me suicido* (1942) y en sus giras como cantante con el pianista y director de orquesta Héctor Stamponi (1916-97) en varios países de América Latina y el

189 Téllez Blanco, pp. 90-92.

190 Téllez Blanco, pp. 88-96.

191 Téllez Blanco, pp. 98-100.

Caribe después de las cuales se radicó en México durante más de una década¹⁹². Con Libertad Lamarque, Agustín Irusta, Mercedes Simone, Alberto Gómez y Hugo del Carril representa la generación post-gardeliana que mantendría el prestigio del tango en toda América durante los años cuarenta y cincuenta.

Este no fue un fenómeno exclusivamente latinoamericano; en Nueva York, por ejemplo, testimonios orales indican que el tango (‘música argentina vieja’), tuvo gran importancia entre los ‘latinos’ (puertorriqueños, *nuyoricans*) en los años cincuenta a través de la difusión de grabaciones de las décadas anteriores¹⁹³. Las grabaciones antiguas, como veremos, tanto en su circulación doméstica como en máquinas traganíqueles, serían fundamentales en la pervivencia de los estilos ya obsoletos del tango canción en América Latina.

La cobertura e importancia de la radio como medio de difusión del tango y el bolero se consolida en esos mismos años. Para mediados de 1942 Medellín y las ciudades de la zona cafetera (Pereira, Armenia, Manizales, Aguadas) y de colonización antioqueña, El Líbano, Cartago y Sevilla (en el Tolima y el Valle del Cauca) contaban con la cuarta parte de las emisoras del país concentrando la mayor capacidad de irradiación de música grabada y en vivo, sólo comparable a la de Bogotá o al conjunto de las ubicadas en la Costa Atlántica¹⁹⁴. Por otra parte, la industria fonográfica colombiana –localizada en Medellín– usaría la mediación de la radio y de su vasta red regional para su penetración en zonas rurales de Antioquia y la zona cafetera colombiana. Los primeros productos ya consolidados de aquella industria discográfica (que aparecen en los primeros años de la década de los cincuenta) tenían ya para 1955 una gran circulación en esas dos regiones y en la Colombia urbana (Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga y Cartagena).

192 Néstor Pinsón, ‘Semblanza’ en *Todotango.com*, <http://www.todotango.com/Creadores/Biografia.aspx?id=714>

193 Benjamin Melendez, Henry Chalfant y Jeff Chang, ‘Ghetto Brother Power: The Bronx Gangs, The Beatles, the Aguinaldo and a Pre-History of Hip Hop’, en Eric Weisband (ed.), *Listen Again: A Momentary History of Pop Music*, Durham/London: Duke University Press, 2007, p. 155.

194 Bermúdez, ‘Del humor y el amor...’, I, p. 88.

Por otra parte, la industria fonográfica colombiana –como dijimos también localizada en Medellín– y sus agentes (productores, directores artísticos, arreglistas, locutores, publicistas, etc.) serían fundamentales en el establecimiento de las tendencias de ventas y popularidad para la música popular colombiana en las dos décadas comprendidas entre 1955 y 1975. Este importante aspecto puede ser ejemplificado con la carrera discográfica, radial y periodística de Hernán Restrepo Duque¹⁹⁵. A través de él, sus preferencias musicales y sus producciones discográficas se consolidaron los estilos de tango que desarrollaron un amplio público primero en Antioquia, la zona cafetera colombiana y finalmente todo el país. Restrepo Gil habla de su influencia bajo el ‘timón de su visión y olfato musical’ que en términos internacionales se refiere al importante papel de productores y *disc-jockeys* determinantes para la industria musical internacional en esas décadas¹⁹⁶. Su papel es ampliamente reconocido en la consolidación de tendencias como el rock-and-roll, hip-hop y la salsa y ejemplificado en el famoso caso de Alan Freed (1921-65), generalmente reconocido por haber introducido la expresión ‘rock-n-roll’ en la industria pero quien a su vez fue juzgado por la aceptación de sobornos (*payola*) de las casas discográficas para la promoción de sus productos¹⁹⁷. El papel de estos mediadores era reconocido internacionalmente y Restrepo Duque puede considerarse sin duda uno de ellos. Se observaba que el surgimiento de la figura del ‘*radio disc jockey*’ había afectado en los años cincuenta la industria de los discos y en especial el de las máquinas traganíqueles pues éstas eran las que marcaban las tendencias del mercado (*trend sellers*), pero los *disc-jockeys* comenzaron con más frecuencia a asumir ese papel¹⁹⁸.

Restrepo Duque es testigo y narrador de excepción de este proceso, en especial en lo que se refiere a las relaciones entre la música nacional y la extranjera en el contexto del desarrollo de la fonografía local. En sus

195 El único trabajo biográfico sobre Restrepo Duque es el de Restrepo Gil, que reúne mucha información sobre sus programas de radio y escritos periodísticos. Sus propias obras (ver Sección I) nos proporcionan también información muy valiosa a este respecto.

196 Restrepo Gil, p. 65.

197 Glenn C. Altschuler, *All shook up: how rock'n' roll changed America*, New York: Oxford University Press, 2003, p. 152.

198 Herb Weber, ‘Say Goodbye to the Wurlitzer Jukebox’, *The Saturday Gazette*, Montreal, 20 de abril de 1974, p. 29, Richard L. Stern, ‘Wurlitzer Quitting Jukebox business’, *The Lewiston Daily Sun*, Lewiston (Mn), 6 de marzo de 1974, p. 21.

artículos periodísticos y programas de radio insiste en que la imposibilidad de importar discos y de traer artistas extranjeros con la frecuencia de antes, motivó decisiones fundamentales en la industria. El primer paso fue el de crear un espacio para cantantes locales que hicieran covers de los éxitos internacionales y el segundo, años más tarde, el establecimiento del sistema de licencias para la impresión de matrices de los repertorios de las compañías extranjeras en Colombia. Restrepo Duque inició su trabajo en la industria musical discográfica colombiana en la recién fundada Sonolux (1949) como representante de grupos musicales para la ACDEYA, asociación de artistas que finalmente fue cedida por su propietario a dicha firma discográfica. Los bambucos y pasillos de los duetos de música ‘nacional colombiana’ fueron el eje principal del trabajo promocional de Restrepo Duque que en 1953 lo lleva a la ‘jefatura de propaganda’ de la compañía. Como se dijo, ante las mencionadas restricciones de importación de discos y matrices de música extranjera, Sonolux diseña un plan de grabaciones de covers de éxitos internacionales a cargo de artistas locales con la orientación de Restrepo Duque y los arreglos y orquestación del compositor y director colombiano Luis Uribe Bueno (1917-2000). Los éxitos (boletos, canciones, romanzas) de José Alfredo Jiménez, Lucho Gatica, Raúl Shaw Moreno y Alfredo Gil fueron interpretados por cantantes locales como Víctor Hugo Ayala, Raúl Granados, Lucho Ramírez y el ecuatoriano Olimpo Cárdenas¹⁹⁹.

El tango también formó parte del proyecto de grabación de covers de Sonolux bajo la guía de Restrepo Duque. En 1954, Los Caballeros del Tango (un cuarteto de bandoneón, piano, violín y contrabajo) visitaron el país y a su paso por Medellín, después de obtener poca fortuna en la capital del país, se les comisionó la grabación de una serie de covers de éxitos del repertorio de Canaro, De Caro, Enrique Rodríguez y De Angelis. Los resultados, a pesar de ser poco satisfactorios por su pequeño sonido (no comparable al de una orquesta típica), tuvieron especial éxito regional y contaron con las voces de Carlos Valdés y Raúl Garcés (también violinista) quienes habían grabado anteriormente respectivamente en la orquesta de Domingo Federico y la de Gabriel Clausi en Chile. En aquellas grabaciones participaron también el ya mencionado Noel Ramírez y Rafael Farías

199 Restrepo Gil, pp. 66-73 y Ana María Cano, ‘La voz de la música popular. Entrevista con Hernán Restrepo Duque’, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 23, 6, (1986), pp. 20-22.

(conocido como Fariás Cabanillas), compositor y cantante argentino residente en ese momento en el país. Sin embargo, el mayor éxito de aquel grupo de grabaciones sería *Lejos de ti*, un tango del compositor colombiano Julio Erazo (n. 1929) que fue grabado como un número adicional y no se comercializó en su momento. Restrepo Duque indica que sólo cuando los otros discos ya habían agotado sus posibilidades se publicó éste, cuatro años más tarde, acoplado (como se decía entonces) con *Esta noche de luna* (1943), un tango de Marcó y José García/Graciano Gómez que había grabado Libertad Lamarque, cantado en la versión colombiana por María Álvarez (conocida como María Alva o Alba)²⁰⁰. El disco tuvo éxito inmediato atribuido por Restrepo Duque a una estrategia que involucró un taller de reparación, venta y distribución de traganíqueles, en los cuales a medida que se vendían o reparaban se colocaba el disco que rápidamente se convirtió en un éxito en los bares del sector de Guayaquil²⁰¹. Al igual que sucedía con *Cruel incertidumbre* de Salazar, en el tango de Erazo es también muy acentuada la presencia del lenguaje del bolero.

Ante el crecimiento del mercado interno las compañías fonográficas multinacionales (principalmente la RCA Victor y la CBS) buscaron a través de sus representantes locales (establecidos en Bogotá, Medellín y la costa atlántica desde la década de 1920) la obtención de licencias para la fabricación de sus productos. En 1957 la RCA Victor consigue vincularse con Sonolux a través de sus representantes y encuentra en Restrepo Duque una ficha decisiva para el desarrollo de su mercado en Colombia. En 1959 en un viaje a Buenos Aires, Restrepo Duque –en calidad de director artístico de la marca RCA Víctor de Sonolux– decide recuperar antiguas matrices de cantantes como Alberto Gómez, Agustín Magaldi, Libertad Lamarque, Agustín Irusta, Hugo del Carril y Enrique Campos y de orquestas como la de Juan D’Arienzo y Aníbal Troilo²⁰². A comienzos de los años sesenta las dos series ideadas por Restrepo Duque para estas producciones denominadas ‘Aquellas canciones’ y ‘Tango de ayer’, pusieron estas antiguas grabaciones a disposición de un gran público en la zona

200 Grabaciones disponibles en *Todotango*, <http://www.todotango.com/Creadores/Ficha/1704/Raul-Garces/> y en https://www.youtube.com/watch?v=0_ZYDqMjPAc&feature=kp

201 Restrepo Duque, *Las cien canciones...*, pp. 40-41. Esta anécdota, como muchas de las incluidas por Restrepo Duque en sus escritos, es actualmente imposible de confirmar o desmentir.

202 Restrepo Gil, p. 74.

de influencia de Medellín en todo el país. Naturalmente, la promoción de los estilos anteriores a los años cincuenta no era un fenómeno exclusivamente colombiano ya que ellos mismos habían perdido vigencia en Argentina después de 1955. En la serie de ‘Aquellas canciones’ se incluyeron varios discos de larga duración (LP) de D’Arienzo (*El tango no tiene contra* y *Academia del lunfardo*) a quien en ese momento se consideraba un líder de la recuperación del sonido y el estilo de la Guardia Vieja. Por su parte, de Troilo, Restrepo Duque incluyó en la serie ‘Tango de ayer’, un disco de larga duración (*Troilo Buenos Aires, 1941-1949*) que reúne sus grabaciones de esos años en donde la orquesta acompaña a Francisco Fiorentino (1905-55), Edmundo Rivero (1911-86), Floreal Ruiz (1916-78), Alberto Marino (1920-89) y Aldo Calderón (1924-83). Se incluyen allí selecciones muy antiguas de Gardel-Razzano lo mismo que milongas y valsos. Los tangos más recientes son *Como tú* (1948) y *Una lágrima tuya* (1949), ambos interpretados por Rivero²⁰³.

La expansión de la industria radial y discográfica nacional hizo que su epicentro, Medellín, contara durante estos años con la presencia de importantes figuras nacionales e internacionales entre las que destaca el afro-argentino Joaquín Mauricio Mora (1907-79). Mora –compositor de tangos, bandoneonista, pianista, director de orquesta y arreglista–, quien había visitado la ciudad en 1943, regresó en 1949 para instalarse en ella durante casi una década. Mora se vinculó inicialmente a Discos y Emisoras Fuentes de Cartagena y pasó a Medellín con el traslado de esta compañía en 1954, donde trabaja para diferentes compañías discográficas de la ciudad como director artístico y arreglista, teniendo también su actividad musical con el conjunto ‘Joaquín Mora y sus siete gauchos’. Son importantes las grabaciones y arreglos para Alberto Podestá (n.1924) de 1958 para el sello Sonolux pero tal vez su más importante contribución al medio musical local fue su labor de enseñanza y divulgación de las pautas esenciales del tango entre importantes artistas colombianos que alternaron con él en aquellos años, José Barros, Orlando Meza y el Dueto de Antaño entre otros. Fue además el primer intérprete del bandoneón en actuar en forma estable en el país. En sus últimos años vivió en Panamá hasta su muerte, actuando como músico profesional²⁰⁴. Ya hemos mencionado a sus compatriotas

203 Para información sobre las producciones de estas series ver *Medellín antiguo y su música*, <http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com/>

204 Restrepo Gil, pp. 167-69.

Tita Duval y Américo Belloto a los que se suma Mario Maurano (1905-74), otro de los músicos argentinos que viviría en Colombia a comienzos de la década de los sesenta; su orquesta había acompañado a Libertad Lamarque desde 1938 hasta 1959²⁰⁵.

Sin embargo, la influencia de la música argentina y de la cultura del entretenimiento de aquel país en Colombia en las décadas de 1960-80 giraría alrededor de algo muy diferente al tango. Como se dijo arriba, desde finales de los años cuarenta el repertorio de música tropical-bailable internacional y colombiana había sido promovido por orquestas como la de Rita Duval y la de Américo Belloto. También el bolero y las figuras argentinas de este repertorio ya tenían un gran prestigio en Colombia a finales de los cincuenta y las nuevas concepciones musicales de la siguiente década comienzan a renovar el panorama musical colombiano. Así, en los primeros años sesenta, la televisión y la radio colombiana comienzan a hacer eco de las novedades de Buenos Aires. En Colombia se crea el Club del Clan, tomando como modelo la serie televisiva de 1962 y la película de 1964, generando en Bogotá, Medellín y otras ciudades un interés que llevaría al desarrollo del movimiento de cantautores e intérpretes de la balada pop y el rock and roll norteamericano e internacional. Además de los modelos mexicanos Alberto Vázquez (n. 1940), Cesar Costa (n. 1941) y Enrique Guzmán (n. 1943), los jóvenes colombianos encontraron en las canciones de los argentinos Cachita Galán (¿-2004), Chico Novarro (n. 1933), Violeta Rivas (n. 1937), Johnny Tedesco (n. 1944) y Palito Ortega (n. 1944) un nuevo repertorio con que identificarse. El último, tal vez el que mayor éxito conquistó en Colombia, se convertiría en amigo personal de Restrepo Duque en virtud de la licencia que Sonolux tuvo del catálogo de la RCA Victor hasta 1990²⁰⁶. A esto se sumaron importantes influencias uruguayas y argentinas en otros terrenos. A través de presentaciones en vivo y grabaciones retrasmítidas en televisión, los humoristas uruguayos Juan Verdaguer (1915-2001) y Hebert Castro (1926-2012) y los argentinos Luis Sandrini (1905-80) y Pepe Biondi (1909-75) se convirtieron en una alternativa para el humor local. En el ambiente teatral Fanny Mickey (1930-2008), quien llegó al país en 1958, y Julio César Luna (n. 1945) inyectan nuevas tendencias y repertorios. En la década siguiente el movimiento de

205 Jorge Palacio (Faruk), 'Mario Maurano', *Todotango* en <http://www.todotango.com/Creadores/Biografia.aspx?id=1557>

206 Restrepo Gil, pp. 79 y 171.

canción nueva del Cono Sur tuvo como figura más conocida en Colombia a Piero de Benedictis (n. 1945), popular a través de sus grabaciones en los años setenta y quien en los años noventa creó nexos muy fuertes con el país que le llevarían a obtener la nacionalidad colombiana.

En Medellín, en estos años se detectan cambios en los patrones de sociabilidad alrededor de la música y su consumo, especialmente en los barrios. Mora Patiño, refiriéndose a su experiencia personal a mediados de los años sesenta, indica cómo los cafés empezaron a ser relegados por las ‘heladerías’ (refresquerías, confiterías) como parte de transformaciones sociales como la emancipación de las mujeres y sus aspiraciones a nuevos lugares de sociabilidad que las incluyeran. La música también cambió ya que para las heladerías no eran adecuados los tangos de los cafés sino las canciones de los nuevos ídolos, los ya mencionados mexicanos Guzmán y Vásquez y los argentinos Rivas y Palito Ortega. Tres canciones de éste último mencionadas por Mora Patiño, *Sabor a nada* (1963) una nueva balada, *Despeinada* (1964) uno de los mejores ejemplos del twist, y *Te fuiste en abril* (1969), un bolero clásico, corroboran a través de sus textos y estilo musical este gran cambio. Otro artista mencionado por este autor, el bolerista mexicano Fernando Valadés (1920-78), representaba un repertorio de transición, en que se deslizaba algún texto del estilo de los tangos propios de cafés y cantinas, pero que con sus sofisticados arreglos (piano, violín y pequeñas orquestas) se alejaba totalmente de ese ideal sonoro. Por su parte, los tangos y boleros caribeños (Daniel Santos, Bienvenido Granda) seguían siendo patrimonio de los cafés, cada vez más alejados de los barrios pero todavía refugio de los solitarios y despechados²⁰⁷. Son pocos los estudios y testimonios detallados sobre lo que pasaba en Bogotá en los mismos años pero en general se puede constatar la misma tendencia. Nuevos restaurantes que seguían el modelo norteamericano del *drive-in* y *soda-fountains* (fuentes de soda), como el Crem-Helado o transformaciones de los salones de té como el Monte Blanco ampliaron, junto con las nacientes ‘discotecas’, la oferta de lugares de sociabilidad para los jóvenes, relegando los cafés al centro de la ciudad y algunos barrios²⁰⁸. Por otra parte, en menor escala (un estudio posterior podrá corroborarlo o no), la popularidad del tango entre

207 Mora Patiño, ‘La ciudad y la música’, en *La música que es como la vida*, pp. 40-43.

208 Para los cafés de Bogotá ver Camilo A. Monje Pulido, *Los cafés de Bogotá (1948-1968): historia de una sociabilidad*, Bogotá: Universidad del Rosario, 2011.

las clases de obreros y artesanos también está documentada en Bogotá. El testimonio de Lázaro Domínguez para el Barrio Restrepo (de obreros y artesanos del cuero) indica que en las tiendas del barrio se oía, se promocionaba y se discutía el repertorio y los artistas del tango durante los años cincuenta y sesenta²⁰⁹.

En 1975, un año después de su retiro de Sonolux, Restrepo Duque decide consolidar su labor de orientación y formación del público a través de la creación de su sello discográfico Producciones Preludio²¹⁰. Sus predilecciones musicales estaban muy claramente expuestas en su primera serie de producciones en donde la música argentina (tango y música cuyana) desempeñan un papel principal. Sin embargo, éstas no estaban destinadas al público en general sino a especialistas y coleccionistas, aunque a través del gran prestigio de Restrepo Duque en los círculos radiales estas grabaciones llegaron a tener gran difusión. El tango y la música argentina son muy importantes en las primeras cincuenta producciones de Restrepo Duque llegando al 30% del total. En la mayoría de los casos, siguiendo la orientación básica de la colección, se trata de ediciones en discos de larga duración partiendo de originales de 78 rpm²¹¹. De esta forma se afianza también el concepto de ‘autenticidad’ para varios de los repertorios promovidos por Restrepo Duque, en especial el de la música colombiana y el de la música argentina. Entre finales de los años setenta y comienzos de los ochenta justamente se pone de manifiesto el resurgimiento de estos repertorios que se habían mantenido en forma marginal ante el avance del vallenato (en lo nacional) y la salsa (en lo internacional). Muestreos estadísticos para 1975 indican que en el mercado nacional la músicaailable (colombiana y caribeña) aglutina el 35% de las ventas mientras en segundo lugar se encuentra un segmento que incluía la música nacional colombiana y aquella que en esos años se comenzó a llamar ‘música de antaño’, con un 22% del total de ventas. Por otra parte, en esos mismos años (c. 1977) el nicho de ventas de la llamada ‘música de antaño’ que tenía como eje central la música argentina (tangos, milongas, música cuyana) se localiza específicamente en Medellín, el departamento de Antioquia y la zona

209 Leonardo Alba Mejía, ‘El tango en Colombia: señales dispersas y sospechas’, en *Tango en Colombia*, <http://tangoscolombianos.blogspot.com/2007/04/el-tango-en-colombia.html>

210 Restrepo Gil, pp. 81-82.

211 *Producciones Preludio Catálogo general*, Medellín: Producciones Preludio, c. 1977.

cafetera colombiana²¹². La presencia del chileno Pepe Aguirre desde 1974 en Colombia fue determinante en el proceso de difusión del repertorio de los años 1930-40 en los entornos mencionados. Aguirre había iniciado su carrera en Santiago como ganador de un concurso de tango justamente el año de la muerte de Gardel y realizó grabaciones tempranas (Víctor, Odeón) que lo promovieron en Chile y después en Colombia. Uno de sus grandes éxitos fue la versión alternativa de *Mano a mano* (Flores/Gardel y Razzano de 1927) que llamó *Mano a mano contestado* y en el que con un texto poéticamente muy inferior al de Flores, transfiere la culpa de la pérdida de la mujer a la miseria y al hombre que la indujo y la mantuvo en la prostitución²¹³.

La remodelación del sector de Guayaquil en Medellín (plaza central de mercado, estación ferroviaria) a comienzos de los años ochenta y la desaparición de la mayor parte de sus tradicionales bares y cafés, trae consigo una puesta en valor de las tradiciones en ellos creadas por parte de muchos intelectuales que participaron de su vida bohemia durante los años cincuenta y sesenta²¹⁴. Con ellas, se abre también la polémica sobre las explicaciones psicológicas de por qué el tango y otros géneros como el pasillo ecuatoriano, los valeses y la música cuyana se convirtieron tan rápidamente en importantes opciones musicales locales y regionales, explicaciones que se basaban principalmente en generalidades sobre la personalidad de los hombres antioqueños, su machismo, fatalismo y misoginia²¹⁵. Restrepo Duque sin embargo, proponía explicaciones musicales e indicaba que las estrategias de las casas discográficas extranjeras en los años treinta habían favorecido la difusión del tango y otros géneros musicales foráneos. Explicaba cómo los representantes de las compañías norteamericanas enviaban partituras de músicos nacionales para que fueran grabadas allá, las cuales regresaban en discos, que casi siempre eran acompañados (en el otro lado del disco) de música de intérpretes

212 Fernando Gastelbondo, *Elementos para la caracterización de la industria fonográfica en Colombia*, Tesis de Grado, Bogotá: Facultad de Economía, Universidad de los Andes, 1978, pp. 27-28.

213 Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, pp. 116-17, 470-71 y <https://www.youtube.com/watch?v=XhWwdqT5c1g>

214 Hoyos, *loc. cit.*

215 Jorgelina Corbatta, 'El tango y el mito Gardel en Medellín: Imaginario colectivo y transposición literaria', *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35, 49, (1998), pp. 162-63.

extranjeros que las compañías querían promocionar, y que para el consumidor era inevitable familiarizarse con ambos estilos, el colombiano y el extranjero, usualmente un tango²¹⁶. Años más tarde, Londoño López se muestra partidario de esta teoría y enfatiza el hecho de que es útil complementar las explicaciones sociológicas sobre el arraigo del tango en la ciudad²¹⁷.

La pervivencia del tango después de desaparecido el entorno físico donde floreció en Medellín, contó con el importante aporte de escritores como Manuel Mejía Vallejo (1923-98) y artistas como Fernando Botero (1932) cuya presencia en su obra narrativa y artística adquiere dimensiones más que significativas, para el primero en su novela *Aire de tango* (1973) y para el segundo con numerosos cuadros en los que los protagonistas son músicos de burdeles y bares, al igual que parejas que bailan el tango. En la novela de Mejía Vallejo, los valores del ‘guapo’ y el papel del tango en la vida de esa marginalidad urbana constituida esencialmente por la inmigración rural modelan a ‘Jairo’, uno de sus protagonistas²¹⁸. Fragmentos de tangos sirven al otro, ‘Ernesto Arango’, para reflexionar sobre la vida, el pasado y el inevitable cambio personal y social. Es curioso sin embargo que estos fragmentos vengan de las canciones de Gardel para el cine (*Volver*), es decir de aquellas que evitan el lunfardismo y se alejan de los estereotipos de los primeros textos del tango (ver sección IV) que son aquellos que desde los años treinta marcaron la tendencia del consumo del tango en Colombia. Se trata, según su autor, de una reconstrucción del pasado que ha sido modificado también en su aspecto geográfico en forma radical; él mismo reconoce que el ‘ensanche’ de la ciudad hizo desaparecer el entorno que la bohemia de la ciudad disfrutaba en los años cincuenta²¹⁹. En otra novela, *Tarde de verano* (1979), Mejía Vallejo retoma la importancia de la música y la canción en la vida de su protagonista que representa la última generación en una saga familiar que encarna la historia local tanto en sus logros en Medellín como

216 Cano, pp. 26-7.

217 Angie Lopera, ‘Entrevista con Luciano Londoño, 2008, 2009’ en ‘Conversaciones con Luciano Londoño’, *Tango en Medellín*, <http://festitangomedellin.blogspot.com/2009/02/conversaciones-con-luciano-londono.html>

218 Perla Ábrego, ‘Tango y Mito en Aire de Tango de Manuel Mejía Vallejo’, *Especulo. Revista de estudios literarios*, 28, (2004) en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/tangomit.html>

219 Mejía Vallejo, citado en Ábrego, *loc. cit.*

en la colonización de la zona cafetera colombiana²²⁰. Por su parte, las obras de Botero sobre el baile del tango (cuadros de los años setenta y algunas esculturas de los noventa) y que su autor ha titulado *Bailarines de tango*, *Bailarines argentinos*, *Los bailarines*, etc., son difíciles de fechar e ilustran la importancia del tango y su integración en los patrones de identidad local y regional en Medellín y Antioquia durante los años setenta y ochenta²²¹.

Sin embargo, no todos los intelectuales de Medellín de ese momento apreciaban e idealizaban el tango que se había popularizado en Guayaquil. Alberto Aguirre (1926-2012) por ejemplo, veía en los textos de los tangos oídos en aquellos bares la ‘canción del fracaso’ de aquellos inmigrantes rurales transformados en habitantes de la marginalidad urbana con el abandono amoroso y la mujer como centro de ese fracaso y de todas sus ilusiones²²². Restrepo Duque por el contrario, consideraba aquellos repertorios como redentores de dicha condición de marginalidad, pero establece una clara diferencia entre el que llama repertorio ‘guascoso’ y los que consideraba ‘canónicos’ en el tango y en la música ‘nacional’²²³. Mora Patiño, por su parte, reivindica aquellas canciones de abandonos y fracasos reconociéndoles valor formativo en la educación afectiva de los jóvenes y como recurso terapéutico para ‘desamparados y naufragos’ en el mismo terreno²²⁴. Sin duda, los tangos eran la música con la que por antonomasia se identificaba dicho vecindario²²⁵. Restrepo Duque identifica el repertorio oído en el sector de Guayaquil como aquel que se consolida desde mediados de los años cuarenta y que incluye géneros musicales diferentes al tango²²⁶. Mora Patiño (escribiendo sobre los años sesenta) confirma que en los cafés y bares de Guayaquil se oían muchos géneros musicales y que se podía detectar una especialización en sus diferentes repertorios, mencionando como

220 Juan Luis Mejía Arango, ‘Manuel Mejía Vallejo, ¡Lo importante es la canción!’, en *Biblioteca Virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango*, en <http://www.banrepcultural.org/node/61060>

221 Las obras de Botero son de fácil acceso a través de imágenes en la Internet pero en la mayoría de los casos carecen de información sobre su nombre, fecha y localización actual. Ver ‘Fernando Botero y el tango’, <http://primerfestivalinternacionaldeltan.blogspot.com/2007/04/fernando-botero-y-el-tango.html>

222 Alberto Aguirre, *Cuadro*, Medellín: Letras, 1984 citado en Corbatta, p. 162.

223 Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, p. 94.

224 Mora Patiño, ‘La ciudad y la música’, pp. 36-37.

225 Sandra Ocampo Kohn, ‘Guayaquil ¿ancestro del rebusque?’, 2010, pp. 1-10 en Antioquia Digital, <https://www.tareanet.edu.co/wikitareanet/lib/exe/fetch.php/1guayaquil.pdf>

226 Restrepo Duque, *A mí cánteme...*, p. 309.

ejemplos notables que en unos locales se oía a Gardel y en otros a la Sonora Matancera²²⁷. De todas formas, Restrepo Duque creía que se había ‘escamoteado’ la importante relación del tango con Medellín y sus intelectuales, una realidad que no era favorecida por la prensa que también silenció en los años cuarenta el carácter masivo de consumo de canciones y discos²²⁸.

A mediados de los años setenta la presencia del tango y otros géneros musicales en los sectores marginales urbanos de la ciudad era cada vez más parte de la literatura y el arte y menos una realidad musical; así la relación de la ciudad con el tango se encamina en otras direcciones. El primer Festival de Tango Argentino realizado en Medellín (y en el país) se celebró en 1968 gracias a la iniciativa del argentino Leonardo Nieto Jardón, quien desde 1961 regentaba el Restaurante Versailles, que fungió de epicentro de cultura argentina en el centro de Medellín²²⁹. Al mencionado encuentro concurrieron grandes figuras como Aníbal Troilo y Edmundo Rivero y llevó, un par de años más tarde, a la creación de la Asociación Gardeliana de Colombia y en 1972 la Casa Gardeliana²³⁰. Este Festival puede considerarse como el comienzo del establecimiento de Medellín como un centro internacional para el tango que se consolida con las cuatro primeras versiones realizadas entre 1968 y 1973, a las que concurrieron importantes figuras del tango como Alberto Podestá, Oscar Larroca, Alberto Marino, Leopoldo Federico, Hugo del Carril, Agustín Irusta, Roberto Juárez, Floreal Ruiz, Rubén Juárez, Carlos Dante, Osvaldo Berlingieri, Armando Lacava, Ernesto Baffa²³¹. Además de las figuras icónicas de Rivero y Troilo, hay un predominio de cantantes que reflejan las preferencias consolidadas en los años cincuenta y sesenta y entre los instrumentistas hay quienes representaban las tendencias clásicas de los años cuarenta (Lacava) y otros que representaban la novedad en los años sesenta (Berlingieri, Baffa, Leopoldo Federico). Algunos de ellos como Irusta, Larroca y Lacava ya

227 Mora Patiño, ‘La ciudad y la música’, *loc. cit.*

228 Cano, pp. 28-9.

229 ‘El restaurante Versailles recibió Medalla al Mérito’, *El Colombiano.com*, 17 de agosto de 2011, en http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/E/el_restaurante_versalles_recibio_medalla_al_merito/el_restaurante_versalles_recibio_medalla_al_merito.asp

230 Restrepo Gil, pp. 144-46 y Carlos Giraldo G., ‘Aporteñado o apaisado’, *El Mundo.com*, 23 de octubre de 2005, en <http://elmundo.com/portal/pagina.general.impression.php?idx=627>

231 Víctor Bustamante, ‘Entrevista con Luciano Londoño, 2009’, en *Tango en Medellín*, <http://festitangomedellin.blogspot.com/2009/02/conversaciones-con-luciano-londono.html>

habían visitado la ciudad y lo harían después Ástor Piazzolla (1921-92) en 1982 y en 1985 Héctor Blotta (1938-98), cantante e historiador del tango quien por un tiempo se vinculó a la Casa Gardeliana²³². Londoño López rememoraba así la experiencia con la presentación de Troilo en 1968: ‘no me gustó porque quería que él me sonara a Alfredo de Angelis o Juan D’Arienzo. Sin embargo –continúa– ‘cuando logré entender y disfrutar a Troilo, entré al cielo tanguero’²³³.

Sin embargo, Londoño López corrobora que el interés por el tango declinó entre los aficionados de Medellín y considera que al tratarse de gente mayor, a comienzos del siglo XXI esto era ya mucho más un mito que una realidad. Como ilustración indicaba que la presentación de la Orquesta Típica Sans Souci (que trataba de reproducir el sonido y la orquestación de una orquesta típica de los años cuarenta) en el Festival Internacional de 2007 no tuvo el eco que se esperaba y que a pesar de sus módicos precios sólo se logró ocupar el 50% del recinto de 1500 localidades. Recuerda también que algo parecido ocurrió con las presentaciones de Piazzolla en 1982 y Pugliese en 1980 (que en ambos casos sólo llegaron a ocupar el 75% de 900 localidades)²³⁴. Como un aspecto que no permitió cohesión, el mismo autor se refería a la alta fragmentación del gran grupo de aficionados, coleccionistas y comentaristas que se ocupan del tango en Medellín²³⁵. Como veremos en la siguiente sección, en las tres décadas finales del siglo XX, simultáneamente a su relegamiento en Medellín, el tango había adquirido una dinámica diferente en la zona cafetera.

La influencia del proceso de recuperación del baile del tango en el Río de la Plata en los años ochenta y en especial su impacto en la juventud en la década siguiente tuvo repercusiones tardías en Colombia en ciudades como Medellín, Manizales y Bogotá. Hoy es frecuente encontrar anuncios publicitarios en donde junto con técnicas como *pilates* se promociona el baile del tango como ejercicio corporal para la salud. A pesar de que –como se mencionó arriba– el bandoneón fue conocido en Colombia (baste recordar a Joaquín Mora en Medellín y Roberto Pansera en Bogotá

232 Bustamante, ‘Entrevista...’, *loc. cit.*, Angie Lopera, ‘Entrevista...’ *loc. cit.*, y Gaspar Astarita, ‘Héctor Blotta. Cantor’, en *Todotango*, <http://www.todotango.com/Creadores/Biografia.aspx?id=1546>

233 Lopera, ‘Entrevista...’, *loc. cit.*

234 Lopera, ‘Entrevista...’, *loc. cit.*

235 Bustamante, *loc. cit.*

en la década de los cincuenta), nunca adquirió popularidad real y sólo en los últimos cinco años han surgido conjuntos musicales que incorporan dicho instrumento²³⁶. A esto se añade la experiencia capitalizada en Buenos Aires por músicos colombianos que trabajaron allí durante la última década y que han comenzado a tener impacto en el ámbito musical local²³⁷. Esta nueva realidad con respecto al tango hace que –como se dijo– en el último lustro hayan surgido en Bogotá, además de academias para su enseñanza, al menos media docena de sitios estables para el baile, llamadas milongas siguiendo la tradición del Río de la Plata, donde se baila el repertorio considerado clásico (tango, fox, milonga). En otras ciudades como Medellín, Cali y las de la zona cafetera (Manizales, Pereira) en donde en el mismo período ha renacido el interés por el baile de exhibición, no se cuenta con sitios estables; en consecuencia, profesores y academias organizan eventos ocasionales (a veces con frecuencia semanal) con gran participación²³⁸. Los recientes intentos de Pereira (que se mencionan en la siguiente sección) buscan una institucionalización frente a esta situación.

VI.

Desde mediados de la década de 1960 se consolidan –primero en el noroeste colombiano y luego en todo el país– los elementos musicales de la tradición que desde mediados de los años ochenta se conoce como ‘música de despecho’²³⁹. El tango –género fundamental en este estilo– se desarrolló en esos años alrededor de artistas como Luis Ángel Ramírez Saldarriaga (1917-2013) conocido como El Caballero Gaucho, cuya carrera consideraremos como hilo conductor para el estudio de la supervivencia de este género en Colombia (Fig. 5)²⁴⁰. Ya en 1986 Mora Patiño, otro de

236 El bandoneonista más destacado actualmente es Giovanni Parra quien estudió en Buenos Aires. En cuanto a Pansera, ver Restrepo Gil, p. 89.

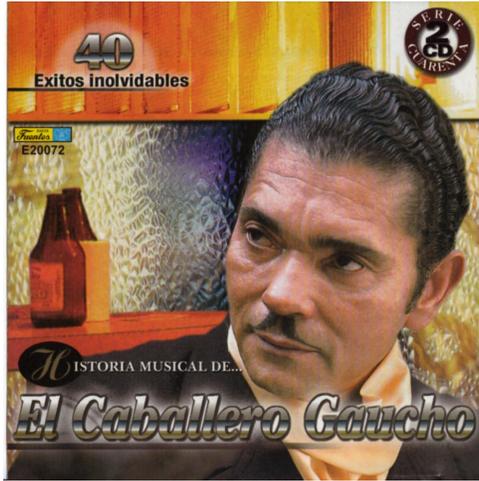
237 En este contexto es notorio el caso del violinista colombiano Osiris Rodríguez quien durante su estadía en Buenos Aires formó parte de El arranque, Astillero y la Orquesta Típica Fernández Fierro.

238 Jennifer Montaña, abogada, bailarina de tango, Entrevistas, Bogotá, Noviembre 2012 y Junio 2014.

239 Ver Bermúdez, ‘Música de parranda...’, I. En este trabajo se explica la relación que ésta tiene con la llamada ‘música guasca’, la ‘música de carrilera’ y la ‘música de parranda’.

240 No hay un estudio definitivo sobre su vida y su carrera y los datos que aquí se recogen están dispersos en entrevistas y artículos periodísticos aparecidos en los años que rodearon su muerte en 2013. En ocasiones la misma información está citada, sin fuente, en

los comentaristas musicales de Medellín, define claramente como ‘tango de despecho’ aquel ‘que compone El Caballero Gaucho’²⁴¹.



Autodidacta, recolector de café, aprendió de su padre la ebanistería y de padre y madre a cantar tangos siguiendo el estilo vocal de los cantantes que ambos preferían (y aparentemente también imitaban): los mexicanos Margarita Cueto (1902-77) y Juan Arvizu (1900-85), voces educadas como tantas otras –Carlos Godoy, Pedro Vargas, Juan Pulido, José Mojica– en la tradición de la zarzuela y la ópera italiana. La popularidad de Arvizu –quien se trasladó a Buenos Aires en 1935– alcanza su punto más alto en la década siguiente hacia 1945 cuando logra cobertura continental, influencia que también reconoce el ya mencionado Mario Clavell y momento que coincide con las primeras incursiones de Ramírez Saldarriaga en

varios artículos. Ver entre estos Alberto Burgos Herrera, *Música del Pueblo Pueblo*, Medellín: [ed. del autor], 2006; Fabio Nelson Ortiz Moncada, ‘Entrevistas con El Caballero Gaucho: 1. 2006, 2. 2000’, en <https://www.youtube.com/watch?v=GYfDvqgKqQ>; ‘Biografía del Caballero Gaucho’ en <http://www.musica.com/letras.asp?info=49413&biografia=23013&idf=5> y Ricardo Gutiérrez Zapata, ‘El Caballero Gaucho, eterno ídolo’, *El Espectador*, 23 de enero de 2011 en <http://www.elespectador.com/el-caballero-gaucho/el-caballero-gaucho-eterno-idolo-articulo-246648> y ‘El Caballero Gaucho: Memoria y patrimonio’, *El Diario del Otún*, en <http://www.eldiario.com.co/anteriores/29-9-2012/el-caballero-gaucho-memoria-y-patrimonio120915.html> y ‘El último adiós para el Caballero Gaucho’, *La Patria*. Manizales, en <http://www.lapatria.com/variedades/el-ultimo-adios-para-el-caballero-gaucho-40718>

241 Mora Patiño, ‘La ciudad y la música’ p. 33.

el terreno de la canción²⁴². Otros paradigmas fueron Gardel, Corsini y Magaldi, ejemplos canónicos de la emisión vocal en el tango, consolidados antes de la muerte de Gardel e imitados en casi toda América Latina²⁴³. Ramírez Saldarriaga se confesaba también lector de poesía y menciona entre sus autores preferidos a Porfirio Barba Jacob (1883-1942) y Julio Flórez (1867-1923) insistiendo en la utilidad que le reportó leerlos para conocer y dominar los diferentes esquemas poéticos en la composición de los textos de sus canciones²⁴⁴. En estos, vemos que la vena romántica de este último seguramente fue más significativa que el modernismo del primero. Ramírez Saldarriaga como muchos otros amantes de la poesía de esa región se nutrió con colecciones como *El Arco y la Lira* publicada en Medellín o el *Parnaso “La Campana”* ambas aparecidas entre las décadas de 1950-60, la última publicada por la Cacharrería “La Campana”, principal proveedor de bienes de consumo en los pueblos, pequeñas y grandes ciudades de Antioquia y la zona cafetera colombiana. Estas colecciones de poesía, que llegaron a tener buena distribución en Bogotá y otras ciudades, estaban destinadas a las clases bajas y medias y funcionaban también como una magnífica estrategia de ventas complementada con los cancioneros; de los cuales el más importante en este momento era justamente *El tangón*, especializado en éste género²⁴⁵.

Hacia 1946 realiza sus primeras actuaciones en público con un hito importante, la interpretación (y aparentemente también grabación bajo un seudónimo) del tango *El sueño del Pibe* (1945) de Juan Puey y Reinaldo Yiso, que se convierte en una vivencia personal para Ramírez Saldarriaga pues en esos mismos años participaba como jugador en clubes aficionados de fútbol en Pereira en los albores del llamado ‘Dorado’ del fútbol profesional colombiano (1949-54) que contó con figuras destacadas como los argentinos Adolfo Pedernera (1918-95), Julio Cozzi (1922-2011) y Alfredo Di Stefano (1926-2014) así como otros jugadores de Uruguay, Paraguay, Perú, Hungría, Yugoslavia, Italia e Inglaterra.

Ramírez Saldarriaga comenzó cantando covers, en presentaciones de aficionados en las emisoras locales, Pregones del Quindío y La Voz de

242 Mora Patiño, ‘Mario Clavell’, pp. 345-48.

243 Sobre este tema ver Gonio Ferrari, ‘Carlos Gardel y sus imitadores’, en *TangoCity*, <http://www.tangocity.com/noticias/7570/Carlos-Gardel-y-sus-imitadores.html>

244 Biografía del Caballero Gaucho, *loc. cit.*

245 Bermúdez, ‘Música de parranda...’, II, pp. 71-72.

Pereira a finales de la década de los cuarenta. Otro importante modelo en su carrera fue la música de grupos (tríos) argentinos de música regional ‘cuyana’ arriba mencionados; así, con su hermano José Ramírez y su primo Luis Bernardo Saldarriaga (1926-99) conforman el trío Los Trovadores Andinos, cuyo repertorio de valeses, tonadas y zambas va a ser un elemento formativo para el estilo ‘de despecho’. En 1951 Saldarriaga fundaría el dueto Los Pamperos, esencial en el desarrollo de este repertorio (Fig. 6)²⁴⁶. El programa radial ‘Una voz en la Pampa’ y su bautizo como ‘El Caballero Gaucho’ marcan el comienzo de su carrera profesional en un momento del gran desarrollo para la industria discográfica en Medellín y en especial para la comercialización de sus productos en la llamada ‘zona cafetera’ y el occidente colombiano. Allí, las divisas de exportación del café llegaron a la masa de trabajadores de dicho cultivo como parte de un ensanchamiento del consumo de bienes y servicios, entre ellos, el entretenimiento. También se observa en general una integración del campesinado de la región en la vida social y económica de los centros urbanos pequeños y medianos²⁴⁷.



Al comienzo, él mismo confesaba no haberse sentido a gusto con su nombre artístico que según su propio testimonio fue propuesto –como estrategia publicitaria, radial y discográfica– por Luis Carlos González

246 Bermúdez, ‘Música de parranda...’, II, pp. 77-78.

247 Marco Palacios, *Coffee in Colombia*, p. 246.

(1908-85), destacado poeta y autor de textos de canciones colombianas, y Mario Arango Mejía, importante empresario radial, representante de la RCA Victor y propietario de La Voz de Pereira²⁴⁸. Alternando con sus actuaciones radiales continúa con la ebanistería, que compartía con su hermano, quien fabricó su primera guitarra, la que conservó hasta su muerte y en la que compuso casi todas sus canciones. Conocedor de las propiedades acústicas de las maderas, él mismo explicaba que el instrumento fue fabricado con cedro negro procedente de la zona del piedemonte de la cordillera central y ornamentado con incrustaciones de concha nácar y otras maderas²⁴⁹.

La carrera discográfica de El Caballero Gaucho comienza alrededor de 1950 con grabaciones para Industrias Marango de Pereira (también de propiedad de Arango Mejía) junto con Oscar Agudelo y Tito Cortés²⁵⁰. Más tarde retomaría esa actividad con Codiscos y continuaría –con ocasionales grabaciones para Silver y Sonolux– desde 1958 con Discos Fuentes hasta la reconfiguración de la industria discográfica que trajo consigo la política de apertura económica implantada en Colombia desde 1990-91 y que inició la inserción del país en la economía global. Desde los años setenta sus grabaciones para Fuentes incluyeron el lema ‘El ídolo del pueblo’, con una estrategia populista similar a la usada en los años cincuenta en Argentina con la carrera de Antonio Tormo (1913-2003), también él provinciano y obrero vitícola a quien bautizaron ‘el cantor de las cosas nuestras’. Armando Tejada Gómez (1929-92), su coterráneo, poeta, intelectual y figura central del movimiento de música popular urbana argentina denominado ‘folklore’ lo definió –en términos también populistas pero típicos de la discusión sobre estas músicas en aquella época– como ‘un amasijo popular, una escultura hecha por su propio pueblo’²⁵¹.

Simultáneamente con Ramírez Saldarriaga surgen también otros intérpretes del tango que desarrollaron carreras musicales tan notorias como la suya. Entre estos los más importantes son Noel Ramírez (1921-2012), Alejandro Ocampo conocido como ‘El Pibe Campos’ y Alberto Zapata (¿-1996) quien adoptó el nombre artístico de Alberto Rossi²⁵². Ramírez,

248 Alberto Burgos Herrera, ‘El Caballero Gaucho’ en *Todotango*, <http://www.todotango.com/Creadores/Biografia.aspx?id=1596> y Ortiz Moncada, ‘Entrevistas, 1. 2006’.

249 Ortiz Moncada, ‘Entrevistas, 2. 2000’

250 Ortiz Moncada, ‘Entrevistas, 1. 2006’.

251 Gregorio Torcetta, ‘Antonio Tormo: “El cantor de las cosas nuestras”’, diario *Los Andes. Cultura*, 24 de septiembre de 2000, en <http://www.antoniotormo.com.ar/>

252 La poca información biográfica sobre estos artistas es la que proporciona Alberto

oriundo de la misma región (Circasia, Quindío) comenzó su carrera cantando duetos con su hermana y actuando en circos y emisoras formando parte como primera voz durante los años cuarenta de tríos y estudiantinas con un repertorio de música colombiana y latinoamericana (principalmente mexicana, ecuatoriana y argentina). En los años cincuenta realizó como solista grabaciones de tangos acompañado de la Orquesta de Tita Duval y Los Caballeros del Tango de Joaquín Mora. De Ocampo (El Pibe Campos) y de Zapata (Rossi) sabemos muy poco, y a pesar de que sus grabaciones para Zeida (Codiscos) muestran pocas obras originales, se constata en ellas (algunas suyas y otras de compositores como Arcesio Salazar, Jesús Montoya y J. M. Correa) la relativa vitalidad en la composición de tangos en la ‘zona cafetera’ colombiana²⁵³. *Lejos de ti*, de Julio Erazo, también grabado por El Caballero Gaucho, es uno de los exitosos tangos colombianos de ese momento (ver Sección V)²⁵⁴.

Hay dos aspectos que tal vez expliquen la mayor proyección de la carrera de El Caballero Gaucho con respecto a la de sus contemporáneos arriba mencionados. En primer lugar su éxito se puede atribuir a sus capacidades compositivas, raras en sus competidores y que le permitieron renovar constantemente su repertorio. Desde esa perspectiva, él insistía en la importancia de las vivencias personales como la principal fuente para la composición de sus canciones. Por otro lado, la tesitura de su voz de tenor alto, poco usual en estos repertorios, estableció una diferencia notoria con otros cantantes de voces más bajas (barítonos) que se ajustaban mejor al ideal vocal y sonoro de las grabaciones argentinas. Él mismo confesaba su interés en emular la voz de Magaldi a comienzos de su vida artística a mediados de los años cuarenta y evocaba también —usando la terminología adecuada— las voces de sus padres, modeladas como dijimos, en las de Arvizu y Cueto.

La construcción de la figura mediática (radiofónica y discográfica) de El Caballero Gaucho data de mediados de los años setenta. Hasta entonces,

Burgos Herrera, *La música del Pueblo Pueblo*, y Fabio Nelson Ortiz Moncada, *Música guasca o de carrilera, popular vieja, ranchera, bolero y tango. recopilación de 1800 éxitos*, en <http://fabionelsonortizmoncada4.blogspot.com/>

253 Ortiz Moncada, *loc. cit.*, [http://biografiasantioquia.blogspot.com/search/label/NOEL%20RAM%C3%8DREZ](http://biografiasantioquia.blogspot.com/search/label/NOEL%20RAM%C3%8DREZ;); <https://www.youtube.com/watch?v=3nZBYNa5WiA> y <https://www.youtube.com/watch?v=9xiM24TdDYw>

254 Grabación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=18uPs9uwLQQ>

el suyo y otros casos fueron fenómenos locales o regionales más o menos aislados. Sin embargo, las estrategias que lograron crear sus nichos de predilección y consumo masivo son parte del proceso descrito en el apartado anterior y que se consolida en los años sesenta, donde los protagonistas son ante todo la industria discográfica y los productores o directores artísticos, aquellos mediadores que desde la industria construyen tendencias y públicos a través de la promoción de repertorios o artistas. En nuestro caso, ya vimos cómo el propietario de La Voz de Pereira y el poeta Luis C. González (su pariente) orientaron a Ramírez Saldarriaga a mantener y fortalecer la afiliación regional con el tango algo que –además de ser parte de una historia compleja como la que se expone en la primera parte de este escrito– contó con la muerte de Gardel en Medellín como un catalizador de orientarse hacia el tango como opciones musicales a nivel local y regional.

En esta década los esfuerzos de Restrepo Duque en su popularización de un estilo de tango que él consideraba ‘clásico’ cambian de dirección a su salida de Sonolux en 1974. Ya los Festivales de Tango en Medellín celebrados en esos años (ver Sección V) habían abierto la posibilidad de revitalizar la afición local por el tango dentro de la corriente principal (*mainstream*) musical de la ciudad, pero en los estratos medios y bajos de la ciudad y en la zona cafetera el consumo del mismo género se orientaba en una dirección diferente. Como se mencionó arriba, un importante capítulo de este proceso (aún por estudiar en profundidad) fue la presencia del cantante chileno de tangos Pepe Aguirre, quien desde 1974 se estableció en Medellín a instancias de Carlos Serna, cronista musical del periódico *El Colombiano*. Aguirre estaba retirado pero retomó su carrera en Medellín y su zona de influencia rural, en donde efectuó hasta su muerte presentaciones en restaurantes y escenarios improvisados²⁵⁵. Sin duda, la presencia de Aguirre y su reputación de décadas como cantante de tangos afianzó el género en Medellín, su zona rural y la zona cafetera.

A pesar de que las primeras composiciones de El Caballero Gaucho datan de casi tres décadas antes, el relanzamiento de sus producciones fonográficas por parte de Discos Fuentes a partir de 1973-74 constituye el

255 ‘Pepe Aguirre’, *Tango en Medellín*, <http://festitangomedellin.blogspot.com/2007/05/pepe-aguirre.html> ofrece importantes datos; sin embargo la historia de la carrera musical de Aguirre en Colombia está aún por establecer.

comienzo de la consolidación de su carrera musical. Sus biógrafos hablan de una década de inactividad que podría ubicarse entre 1964-74 y Hernán Colorado Vallejo, en las notas de la producción *Solo en el bar* (Fuentes LP 300621) así lo confirma reiterando sus comienzos alrededor de 1948. El autor de varios de los tangos allí contenidos es el ya mencionado Luis Bernardo Saldarriaga quien también actuó como productor, arreglista y director²⁵⁶. De 1956 es por ejemplo el tango *Viejo juguete* que junto con *Viejo farol* (de 1947) glosan desde una perspectiva sentimental y romántica los típicos temas del tango de la Guardia Vieja: la desgracia de los pobres y el amor no correspondido. En *Viejo juguete*, un juguete usado lanzado desde una azotea por un niño rico estuvo a punto de satisfacer el anhelo de un niño pobre que pasaba por allí hasta que al tratar de recogerlo es atropellado por un vehículo. La obra incluye una sección hablada –común en grabaciones de los años treinta como recurso para enfatizar el pathos de la canción– que alude a su llegada al cielo y a los juguetes que allí encontrará entre los que incluye ‘juguetes y aviones y un patito Donald’. En el tango *El hijuepuerca* se alinea con el estilo anterior a las grabaciones de Gardel de 1932-35 y usa la expresión local del título (empleada para maldecir) para referirse a un corazón que no quiere vengarse y acepta que ‘aunque mató su vida, la quiere perdonar’. Por su parte, *Viejo farol* glosa en forma nostálgica la pérdida amorosa pero también al final a pesar de traición y desengaños, el agraviado termina con una confesión: ‘en mi angustia, la quiero más!’. En *Del mismo lodo*, renuncia a la venganza y concluye afirmando saber: ‘que más tarde me pedirás perdón’.

Musicalmente, en general, las secuencias melódicas y armónicas de los tangos de El Caballero Gaucho no tienen gran contundencia y evidencian cierta falta de equilibrio en la longitud de sus secciones y los puentes instrumentales, con frecuente aparición de notas cortas repetidas para ajustar versos y música. Sin embargo, es interesante el apego al lenguaje y la temática del tango cantado anterior a 1930 que una vez más puede atribuirse, en parte, a la obsesión con la autenticidad que encontramos en la industria discográfica colombiana en los años setenta. Por otra parte, las grabaciones existentes muestran que los tangos de El Caballero Gaucho tuvieron una gran distribución en discos de 45 rpm (de 7 pulgadas) corroborando

256 Hernán Colorado Vallejo ‘Textos’ en *Solo en el bar. El Caballero Gaucho*. Medellín: Discos Fuentes, LP 300621, c. 1974.

así su difusión masiva por medio de máquinas traganíqueles durante los años setenta, ochenta y aún los noventa, antes de que éstas se adaptaran al formato digital²⁵⁷.

Teniendo en cuenta que el estilo de los tangos de El Caballero Gaucho entronca perfectamente con el estilo del tango canción anterior a 1940, ¿podría considerarse de alguna forma que El Caballero Gaucho durante las tres últimas décadas del siglo XX haya contribuido a la ‘museización’ del tango a que aluden Goertze y Azzi para la Argentina? En nuestro medio es probable que no y que en efecto, la supervivencia de repertorios ya obsoletos en su contexto original aquí haya operado (y opera) de forma distinta. Los textos de los tangos de El Caballero Gaucho todavía parecen tener una conexión directa con la vida cotidiana y sentimientos de sus oyentes. Esto se puede observar mejor en sus video-clips en donde los actores son en su mayoría gente joven que los hace perfectamente identificables con ese segmento de edad. Por el contrario, en la Argentina, estos repertorios tienen un papel primordialmente simbólico y de ‘música nacional’²⁵⁸.

La propuesta con respecto al tango que Restrepo Duque promovió en los años sesenta y setenta se ubica en el terreno del coleccionismo musical y la difusión de sus ‘tesoros’. Con ella, se estimuló sólo la grabación de covers de tangos por parte de artistas argentinos, no nacionales, como se había hecho en la primera parte de la década de los cincuenta y –usando el concepto de autenticidad para la defensa de las grabaciones originales– Restrepo Duque mismo se encargó de comercializarlas a través de sus producciones para RCA Víctor-Sonolux y después de su retiro de esa empresa en 1974, con su proyecto Producciones Preludio²⁵⁹.

Ahora bien, ¿qué significó esto con respecto al surgimiento de la música (y en particular de los tangos) de El Caballero Gaucho? Se conocen experiencias en otros ambientes culturales y musicales que aportan

257 Ver carátulas de los discos puestos en Youtube.com por ‘koronaboreal’, https://www.youtube.com/watch?v=nsUN2zstn_0&list=PLMVXFvgyDS9fi16PH7_6fBtoH1qVU3Kkj

258 Goertzen y Azzi, p. 71.

259 Restrepo Duque (*Las cien mejores canciones...*, p. 41) define cover como ‘imitaciones más o menos certeras de temas de gran suceso’.

elementos a este respecto. Moore, por ejemplo, indica cómo la recuperación aislada de algunos modos anacrónicos de interpretación musical derivó en el ‘*revival*’ (renacimiento) del Dixieland Jazz en Inglaterra en los años cuarenta y enfatiza el papel que desempeñó en la crítica romántica que la burguesía hizo de la sociedad industrial de ese momento²⁶⁰. El ‘*revival* auténtico’ parecía exigir las mismas condiciones no negociables presentes en el caso de la música antigua (medieval, renacentista, barroca): textos musicales originales, instrumentos del período y recuperación de las técnicas de interpretación con base en fuentes confiables y verificables, lo que en el terreno de la música popular se aplicó en sus comienzos al estricto concepto de cover. Sin embargo, la aparición de algo nuevo era inevitable, como se observa con el renacimiento del ragtime en los Estados Unidos en los años cuarenta, donde –de acuerdo con Roth– a pesar de haber sido promovido por coleccionistas y conocedores, se terminó ‘usando el pasado en la producción del presente’ y reactivando y revitalizando elementos latentes para la composición del jazz de ese momento²⁶¹. Algo semejante parece haber ocurrido en nuestro caso.

Además, en el mencionado proyecto de recuperación del tango de Restrepo Duque tampoco estaba contemplada la creación de nuevas canciones, que fue lo que realmente sucedió. Sin embargo, ocurrió en un contexto social y cultural muy diferente a aquél al que los coleccionistas orientaban su acción pues no se trataba ya de profesionales aficionados a la música y con *hobbies* en determinados nichos musicales; por el contrario se trataba de creadores que actuaban para el consumo de su propio entorno, siguiendo las reglas vigentes en la música popular, la búsqueda del estrellato y la creación de públicos.

En 1971 Restrepo Duque define la ‘música guasca’ como los repertorios foráneos (ecuatoriano, cubano, mexicano y argentino) que habían llegado en forma de grabaciones a la marginalidad urbana y a los entornos rurales que la nutrían. Se refiere en forma explícita a la música consumida por ‘los cosecheros de café, los agricultores, los arrieros que se han

260 Allan Moore, ‘Authenticity as Authentication’, *Popular Music*, 21, 2, mayo 2002, p. 212.

261 Russell Roth, ‘The Ragtime Revival: A Critique’, *American Quarterly*, 2, 4, (1950), p. 336.

convertido en los choferes de hoy²⁶². Restrepo Duque no ignoraba que existía un fenómeno inverso, las importantes ventas que algunas compañías discográficas de Medellín estaban logrando en las regiones rurales de Antioquia y la zona cafetera; sin embargo, se trataba de los competidores pequeños de Sonolux, Silver, Zeida, Lyra y otros y con su programa canónico-fonográfico, decidió contrarrestarlos. Sin embargo, en una ocasión otro de sus competidores, Discos Fuentes, logró sellar un acuerdo para realizar una producción con Alfredo de Angelis (1910-92) y su orquesta, entonces de visita en Colombia (Cali, Pereira, Manizales, Armenia, Bogotá y Medellín). El disco contenía dos tangos colombianos de Luis B. Saldarriaga (como arriba se dijo primo hermano y compañero artístico de El Caballero Gaucho) que son destacados por De Angelis en las notas que escribió para dicha producción. *Calvario* (cantado por Roberto Mancini) y *Me embrijuaste* (por Juan Carlos Godoy) siguen la tradición textual ya varias veces mencionada, el amor como ‘embrujo’ o como el camino hacia el calvario, atravesado por el engaño, la traición y la maldad²⁶³. También en 1963 El Caballero Gaucho logra grabar su primer disco de larga duración (LP) para esta misma compañía. Un tango suyo de aquellos años, *Amor de meretriz* (grabado con orquesta típica), glosa los mismos temas y concluye: ‘si me hubieras respetado, sólo por verme feliz/viviría conformado con tu amor de meretriz’²⁶⁴.

Mirando en perspectiva el fenómeno anterior que se consolida en los años setenta, en 1986 Restrepo Duque sigue mostrando poca simpatía por el ‘sonido cubano populachero’ de la Sonora Matancera y el ‘sabor tequilero y despechado’ de José A. Jiménez. De igual forma se refiere a cantantes de duetos de música nacional colombiana que hicieron en algún momento música ‘populachera’ y ‘guascosa’²⁶⁵. El canon que había forjado

262 Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones*, pp. 94 y 97, ver también Bermúdez, ‘Del Humor’, I, p. 93.

263 Ofelia Peláez y Luis Felipe Jaramillo, *Colombia musical. Una historia... Una empresa*, Medellín: Discos Fuentes, 1996, pp. 173-76; *Alfredo de Angelis y el tango. Con su orquesta típica argentina y sus cantores Juan Carlos Godoy y Roberto Mancini*, Medellín: Fuentes LPF 0175, c.1963, cortes A,5 (*Calvario*) y B,4 (*Me embrijuaste*).

264 Peláez y Jaramillo, pp. 146-47 y *Amor de Meretriz: El Caballero Gaucho* en <https://www.youtube.com/watch?v=yE87TQGxFzc> y <https://www.youtube.com/watch?v=DrBPNi3rQU>.

265 Restrepo Duque, *A mí cánteme un bambuco*, pp. 324, 340. Guascosa se refería a ‘guasca’ un quechuismo usado en el lenguaje rural del occidente (zona cafetera, Antioquia) de Colombia para referirse a una tira o cuerda de cuero crudo usado por arrieros y campesinos.

no permitía ese tipo de intromisiones. Reconocidas autoridades locales sobre el tango como Luciano Londoño López (1951-2013) optaron por una posición similar reconociendo a los autores de tangos colombianos de los años cincuenta como clásicos pero sin tener nunca en cuenta la producción de El Caballero Gaucho y sus colegas²⁶⁶.

Restrepo Gil defiende el tango que Restrepo Duque y otros rechazaban explicando que finalmente es aquél que ‘se ha posicionado en nuestra tierra’ y sin el cual la popularidad del género no existiría; concluyendo (con el casi inevitable tono populista común en estas discusiones) que rechazarlo es ofender ‘al tango sencillo y del pueblo’²⁶⁷. Sin embargo, la vigencia en el siglo XXI de estereotipos textuales como los ya descritos merece un debate en profundidad que aún está por plantearse; pero que podemos iniciar con las siguientes preguntas: ¿En qué medida hay lugar en la recepción de estos tangos para la visión irónica del fracaso amoroso como alternativa al fatalismo heredado de la poesía romántica? ¿Qué tan válido es todavía entre nosotros el conocido comentario de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) para quien el tango no cierra heridas afectivas sino que por el contrario se oye ‘para que se abran, para que sigan abiertas, para recordarlas’?²⁶⁸ Sin embargo, existen fenómenos comparables y por ejemplo, el sentimentalismo que reconocieron (y utilizaron) Rivero y Bermúdez en los años cuarenta en los textos de los ‘tangos colombianos’ que grabaron, lo compartió en ese momento el que Pelinski denomina ‘tango eslavo’ donde se tendía a exagerar la emocionalidad, nostalgia, melancolía y patetismo, tal vez, opina este autor, buscando identificarlos con la música tradicional local²⁶⁹. ¿Qué tanto ocurrió eso mismo en Colombia y que tanto sigue ocurriendo en los países eslavos?

Como se ha dicho, la vida reciente (últimas dos décadas) del tango en Colombia ha estado íntimamente ligada a la ‘música de despecho’. Sin embargo, nuevas influencias están transformando ese concepto en su mismo epicentro. A finales de 1990 el Encuentro (más tarde Festival) del

266 Lopera, ‘Entrevista...’, *loc. cit.*

267 Mauricio Restrepo Gil, ‘El tango en Colombia’, en Tangocity.com, <http://www.tangocity.com/noticias/9111/El-Tango-en-Colombia.html>. Aquí Restrepo Gill responde a críticas de Bernardo Echeverry, intelectual y crítico que forma parte del grupo de la revista, que se publica en Cali.

268 Bermúdez, ‘Del amor y el humor’, I, p. 99.

269 Ramón Pelinski, ‘Tango nómada: Una metáfora de la globalización’, pp. 89-91.

Despecho en Pereira (zona cafetera) comenzó como una reunión de intelectuales, poetas, terapistas y otros profesionales que debatían alrededor del amor no correspondido visto desde diferentes puntos de vista y la primera música asociada a esa discusión fue el bolero. Simultáneamente, comienza a hacer carrera la idea de un festival dedicado a lo que se comenzó a llamar ‘música de despecho’²⁷⁰. Esto llevó a un período de expansión para este estilo, la creación de un mercado significativo y una reacomodación de los nichos de los estilos concurrentes, especialmente la ‘música guasca’. La reivindicación de la carrera de El Caballero Gaucho, de la cual sabemos poco en los años setenta y ochenta, vendría en este momento.

Como ocurrió en general en el estilo de despecho, en la última década, la difusión del repertorio de tangos de El Caballero Gaucho se adaptó a nuevos medios como la Internet. Los video-clips de los cantantes de este repertorio, su más efectivo medio de circulación actual, presentan una estructura que comparten con las producciones de El Caballero Gaucho. Se trata de producciones caseras escenificadas en ciudades intermedias (en general de la zona cafetera), barrios de clase media y con la actuación de hombres y mujeres jóvenes en cuyas relaciones se afirma el estereotipo de la mujer ‘infidel, sentimentalmente inestable y propensa a la traición que provoca el sufrimiento del hombre’. En el caso de una de las pocas mujeres cantantes (Francy) se pone de manifiesto el estereotipo contrario, el del hombre ‘sinvergüenza y mujeriego’. Otro aspecto fundamental en estos video-clips es la asociación de la pérdida o traición amorosa con la música y el consumo de alcohol y de hecho, en dichos videos son casi universales las escenas en bares públicos. Muchos de los videos-clips de los tangos de El Caballero Gaucho (*Cuando te conocí, Amores de arrabal, Trago amargo*, entre muchos otros) se apegan a esta tradición. Muestreos provisionales indican que en *Youtube.com* estos video-clips tiene un número de vistas totales que oscila entre los 100.000 y 300.000 muy lejanos sin duda de cualquier tendencia significativa en ese medio, pero ostensiblemente mayores (proporción de 100-300/10) a las vistas que obtienen canciones del repertorio de duetos de música nacional colombiana o de músicaailable de las décadas de 1950-70. Algo semejante sucede en la relación proporcional entre los

270 ‘El festival del despecho’, *Semana*, Bogotá, 26 de noviembre de 1990, en <http://www.semana.com/vida-moderna/articulo/el-festival-del-despecho/14182-3> y Fernando Hernández, ‘Del despecho. Morir de amor en Pereira’, *El Tiempo*, Bogotá, 1 de noviembre de 1990, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2468>

tangos de El Caballero Gaucho y aquellos interpretados por el ya mencionado Noel Ramírez disponibles en el mismo canal²⁷¹.

En los últimos años, en la zona cafetera se han presentado cambios significativos, como los referidos en el apartado anterior con respecto a Bogotá y Medellín, y las tendencias mencionadas se han comenzado a reflejar en las ciudades principales de esa zona, especialmente Manizales. En julio de 2013, coincidiendo con la celebración del sesquicentenario de la fundación de Pereira (1863) se celebró el II Festival Nacional de Tango, centrado en el baile, justamente como un espacio nuevo para la revitalización del baile de tango en la región y en el país. Ya desde 2007 se habían realizado encuentros o festivales similares en coincidencia con las Fiestas de la Cosecha (que se celebran en agosto para el aniversario de la ciudad) también con la intención de aglutinar las asociaciones de cultores del baile existentes en la región²⁷². Además, ese año se incluyó la primera versión del Concurso de Intérpretes “Noel Ramírez” bautizado en homenaje a otro de los intérpretes que desde los años cincuenta –tal como El Caballero Gaucho– se dedicaron al cultivo de este género. Se realizó también el I Festival del Vallenato y el Despecho con una clara intención de desligar a Pereira de su relación exclusiva con ‘el despecho’ y ampliar la oferta cultural de la ciudad para sus festividades anuales, aunque cabe resaltar la presión homogeneizadora del vallenato como música ‘nacional’, un proceso que ha contado con el espaldarazo de gobiernos locales y en cierta forma del gobierno central. Además, resulta significativo que en Pereira, su ciudad natal, no haya sido El Caballero Gaucho quien diera su nombre a dicho concurso, lo que evidencia otras presiones a favor de un ‘clasicismo’ para el tango, claro resultado del proyecto de Restrepo Duque. Un elemento adicional y determinante en la última década es la consolidación de la zona cafetera como un importante destino turístico nacional e internacional, que se convierte en un elemento importante en estas iniciativas.

A pesar de que hay un número considerable de artistas que siguen las orientaciones musicales de El Caballero Gaucho (Dueto Revelación, Los Relicarios, Los Pamperos), los nuevos exponentes de la música ‘de despecho’ como Giovanni Ayala, Jhonny (sic) Rivera, Francy y Pipe Bueno entre

271 No se trata de estudios definitivos sino de una primera aproximación a ellos en el mes de junio de 2014.

272 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3682108>

otros, parecen preferir hoy la ranchera, el corrido y sus versiones tecno, dejando casi totalmente de lado el tango y los otros géneros (pasillo, vals) que fueron esenciales en los comienzos del estilo. Estos cambios se pueden detectar a través de una revisión de este repertorio en un canal de distribución masiva como *Youtube.com*, donde se puede observar la ya descrita marginalización del tango dentro del repertorio de despecho. Sin embargo, es importante anotar que El Caballero Gaucho no compuso ni interpretó exclusivamente tangos sino todos los géneros originales de dicho repertorio. Curiosamente, éste es el mismo repertorio que Restrepo Duque defendía con sus producciones de mediados y finales de los años sesenta (pasillo ecuatoriano, pasillo colombiano, vals, zamba, fox-trot) y al que encaminó sus esfuerzos con su propia compañía Producciones Preludio. Había sin embargo una gran distancia entre ambos proyectos; por un lado la pretensión de Restrepo Duque de haber creado un canon y moverse entre los defensores de la ‘autenticidad’ para proyectarlo entre los aficionados cultivados ‘evangelizando’ neófitos particularmente entre la gente joven, objetivo logrado en parte. Por otro lado, enfrentaba la composición del tango vivo, modelado en sus mismas predilecciones pero situado en un ámbito social que Restrepo Duque y la élite antioqueña no entendieron durante los años setenta y que en los ochenta llevaría a una dinámica social diferente que hemos tratado en otro trabajo²⁷³. De ahí la reacción de Restrepo Gil arriba citada, por un lado entusiasta del tango vivo y a su vez heredero y defensor de la tradición canónica de Restrepo Duque. Sin embargo, El Caballero Gaucho murió en agosto de 2013 y probablemente con él comience a morir también la tradición de la composición local del tango (en especial el cantado) de casi un siglo que hemos descrito.

VII.

Como estudio local o regional sobre la presencia del tango en Colombia, este escrito desea contribuir a la construcción de una historia amplia para el género y además llamar la atención sobre los siguientes aspectos. La historia del tango, como fenómeno musical afro-atlántico (siglos XVI-XVIII) y como género musical y de baile durante el siglo XIX está lejos de haberse finalizado. Una perspectiva amplia en cuanto al estudio de sus fuentes, sobre todo aquellas musicales para este último período, puede ayudar a

273 Ver Bermúdez, ‘Del humor y el amor...’, Partes 1 y 2.

organizar una narrativa histórica que continúa siendo confusa e ideologizada por los nacionalismos culturales de ayer y de hoy. Los estudios locales y regionales constituyen un camino viable y conveniente para abordar estos fenómenos pero una indagación histórica no se puede reducir a ellos perdiendo sus perspectivas y generalizando sus resultados. La historia del tango en Colombia incluye contextos urbanos y rurales, interdependientes, en los que es difícil usar un paradigma de centro-periferia; es tan difícil entender la música en Medellín sin considerar la de la ‘zona cafetera’ o de ‘colonización antioqueña’ como explicarse ésta sin la de Medellín.

Los estudios musicológicos sobre el sustrato común a muchos géneros musicales documentados en España y América (incluyendo los Estados Unidos) arrojarán resultados muy útiles. El tango es central en esta narrativa y afectó la historia musical de muchos países y regiones culturales de América. En cuanto al siglo XX, las partituras producidas por una vigorosa industria editorial musical siguen siendo fuentes relativamente inexploradas en nuestros estudios de música popular, especialmente si tenemos en cuenta la gran circulación que hoy evidencian las miles de partituras con que cuentan archivos públicos y privados. Por otra parte, no hace falta insistir en la difícil tarea que significa el trabajo con rodillos y discos, incipiente aún en nuestro medio pero fundamental en cuanto al análisis musicológico de estos repertorios. Además, este trabajo se debe ampliar a otros soportes poco estudiados, por un lado los rollos perforados para autopianos y para la actualidad los video-clips, cuyos estudios serán un complemento esencial de los anteriores. Son necesarios también estudios cuantitativos —fundamentales para los estudios de música popular alrededor del mundo— y que seguramente vendrán después de que se pueda adelantar la sistematización de sus fuentes (partituras, discos, películas, video-clips, etc.). Las fuentes examinadas para este estudio local sólo confirman que la historia de la música popular combina fuentes musicales e históricas escritas y orales y su confrontación y verificación mutua es esencial para la coherencia del discurso histórico resultante.

Por último, ante al agotamiento que trae consigo el uso de crónicas y escritos de periodismo musical como fuentes históricas, afortunadamente el caso particular de Restrepo Duque revela algo diferente: un protagonista más que una fuente, un ejemplo de esos agentes o mediadores (productores, directores artísticos, *disc-jockeys*) que crearon tendencias y que orientaron el mercado y la creación musical. Su contribución a la

particular dinámica que se le imprimió al tango y otros géneros musicales en Colombia fue muy importante y está aún por estudiarse a fondo. Creemos además que su caso no es aislado y puede generalizarse a otros países latinoamericanos y del Caribe. Naturalmente, el estudio de las obras de Restrepo Duque y sus homólogos presenta interesantes problemas metodológicos que tendrán que encontrar su adecuada solución. Hay pocas teorías que nos puedan ser útiles a este respecto.