

mortal porro *Lamento náufrago*, inspirado y su letra prácticamente calcada de una carta de despedida escrita por una antigua amante que estaba de vacaciones en el Puerto Colombia de los años cuarenta y retornaba con un esposo que vivía en tierras lejanas (casi se podría decir que la autora de la letra es ella, no él). En un estilo más coloquial que académico, de más periódico y crónica que teoría y ciencia, y gracias a la riqueza de su experiencia vivida y de su producción de teatro ligero, Alfredo de la Espriella Zabaraín, cienaguero, es una de las más importantes memorias típicas de Barranquilla. Su tertulia sobre los salones burreros, escenarios de música popular en las fiestas del ayer, presenta la ventaja, sobre otros trabajos suyos, de contar con una información más organizada y por tanto susceptible de prestar un buen servicio para orientar el trabajo de los futuros investigadores del Carnaval de Barranquilla. La narración, muy fresca y costeña, es un buen compendio de la visión que las elites locales tienen de esas fiestas con sus referencias a los clubes sociales, a ese paradigma de la mujer elitista barranquillera que es la reina del Carnaval, a los grandes señores de otros tiempos, a los eventos que desde esa perspectiva se consideran hitos de paganismo criollo, incluso eventos populares asimilados por las elites dentro de esa democracia aluvional y arenosa. Otra tertulia ligada al Carnaval, más telúrica esta vez, estuvo protagonizada por algunas de las danzas tradicionales más importantes que tiene el Carnaval como son El Torito y El Perro Negro, y se refiere a la música que acompaña a las danzas tradicionales y al hecho, fuera de serie, de que en tiempos pasados cada danza tenía su música propia (ritmos y cantos); las precisiones que se hacen sobre los distintos toques le confiere a esta tertulia un interés muy especial. El soledero Pacho Galán mereció una interesante tertulia centrada en su inmortal *Cosita linda*, el merecumbé de todos los tiempos; tocaba con la orquesta de Ramón Ropaín y se grabó como

porro en Sonolux de Medellín y volviéndose a grabar en Discos Tropical de Barranquilla con su propia orquesta, la vocalización de Emilia Valencia y el marco rítmico del baterista Pompilio Rodríguez, quien diseñó el golpe de percusión característico del merecumbé. En esta y tantas otras piezas se destaca su capacidad de arreglista, su generosidad de genio de pueblo y la exigencia impuesta en las grabaciones representada en aquella frase lapidaria: “La madre para el que se equivoque”. El tema del jazz latino dio lugar a un intercambio más o menos formal que abarcó intervenciones y audiciones de diversos intérpretes colombianos del jazz latino; sorprende encontrar que a pesar de escucharse *La cumbiamba* de Jay Rodríguez, por iniciativa de Laurian Puerta, no exista un suficiente reconocimiento de la obra de este saxofonista barranquillero radicado en Nueva York que tal vez sea el único músico de ligas mayores que tenga el país. Termina el volumen con la tertulia dedicada a dos autores importantes: Julián Pérez Carvajalino, de *Cuando se acaban las velas* y *Barquito de papel*, y Efraín Orozco, de *El mochilón*.

ADOLFO GONZÁLEZ  
HENRÍQUEZ  
Departamento de Sociología,  
Universidad del Atlántico

## Un libro excelente

### Música, raza y nación

Peter Wade

Vicepresidencia de la República,  
Bogotá, 2002, 429 págs., il.

### Decadencia de la música andina colombiana y ascenso irresistible de la cultura popular costeña

Hay algo que podemos decir de entrada: estamos, en mi opinión, ante el mejor libro sobre música popular colombiana —el más documentado, el más inteligente, el más profun-

do— que se ha publicado hasta hoy. Su autor es Peter Wade, antropólogo británico y profesor de la Universidad de Manchester (Inglaterra), aunque la edición original (*Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*) se publicó en Estados Unidos en la editorial de la Universidad de Chicago.



Curiosamente, Wade no llega a la música a través de la antropología; el fenómeno es quizá el inverso. Si bien realizó su primera visita a Colombia cuando ya era estudiante de esta disciplina, hace veintiún años, en un prefacio muy personal confiesa que desde entonces, cuando vivió en Cartagena doce meses, “le tomé el gusto al baile de la salsa”; más tarde, al adelantar su primer trabajo de campo en Urabá, “la música y el baile se constituyeron en parte importante de mi trabajo y de vida”. La relación de Wade con Colombia ha tenido tanto de vital como de científico: en Cartagena fue mesero, cocinero y profesor de inglés. Más tarde viajó por todo el país, residió un tiempo en Cali, estudió con especial atención la población negra colombiana, publicó en Londres en 1993 un trabajo al respecto (tradu-

cido cuatro años después en Colombia como *Gente negra, nación mestiza: las dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Ediciones Uniandes, Editorial Universidad de Antioquia, Siglo del Hombre Editores) y dejó amigos en casi todos los lugares que visitó.

El secreto de su labor fue descubrir que la música podía ser una guía adecuada para entender la identidad, la estratificación, la composición y los conflictos de la sociedad colombiana. Luego, a lo largo de las cuatrocientas páginas del libro, conserva fielmente este derrotero y consigue al mismo tiempo desarrollar una historia de la música tropical colombiana (aunque hay muchos datos también sobre la del interior) y un brillante retrato de nuestro país acompasado con hilo musical.

radores; el prefacio de la edición en inglés con un párrafo adicional en el que Wade agradece a los promotores del proyecto de publicación en Colombia y a González por “su magnífica traducción y su rico conocimiento de la música costeña”; y un prólogo de Bell Lemus donde destaca cómo la identidad cultural —que es de lo que trata el asunto— no existe como forma inmutable sino “redefinida constantemente en función de la dinámica de los procesos sociales”.

Antes de registrar someramente la tesis central del libro —la evolución de la música costeña, que en algo más de un siglo pasa de ser considerada una expresión tribal primitiva a convertirse en símbolo de identidad nacional— conviene mencionar otra importante transformación: la que

Umberto Eco, el chileno Luis Ariel Dorfman, el mexicano Carlos Monsiváis y el español Fernando Savater publican estudios sobre los superhéroes, el Pato Donald, las rancheras de Jorge Negrete o la novela de fantasmas. Pretenden explorar el alma popular a partir de estas expresiones que nacen de ella o reciben su cariñosa acogida.

Como “todo nos llega tarde, hasta la muerte”, a Colombia tardó en llegar este interés científico por lo popular. Pero surgió en los años ochenta y noventa. Hay que reconocer que, un par de lustros antes, la socióloga estadounidense Rose Goldsen había abierto los ojos a sus alumnos de Bogotá acerca del tesoro de información popular que escondían actividades habitualmente desdeñadas por los círculos académicos, como los cuentos del folclor, las comedias de televisión y las historietas.

La música costeña se ha vuelto foco principal de la atención científica. En Cartagena y Barranquilla, principalmente, se han creado foros para estudiarla y hay ya una escuela de académicos, de la cual es pionero el traductor González Henríquez, que no sólo se queman las pestañas investigando y reflexionando sobre ella, sino que la gozan y disfrutan con intensidad igual o mayor que su sapiencia. A este impulso pertenece Wade, que se confiesa al mismo tiempo salsómano y antropólogo. Se trata de entusiastas académicos que lo mismo escriben una monografía bien escrita o bailan un porro bien bailado<sup>2</sup>.

#### Cambio de símbolos

La tesis central de *Música, raza y nación* está claramente expuesta en sus conclusiones. En el siglo XIX la música del interior portaba la bandera de la cultura popular nacional, mientras que la costeña era considerada como expresión de una región particular. (Agreguemos que algunos cachacos cultos, como Felipe Pérez, que vieron bailar el currulao en el río Magdalena hacia 1880, lo consideraron una expresión salvaje y repudiable de origen africano. Aunque algunos desinformados no



Tan pronto como el libro se publicó en inglés en el 2000 adquirió prestigio entre musicólogos y aficionados a estos temas. Muy poco después ya circulaban algunos ejemplares en Colombia y seguramente Amazon Books despachó más de una compra de ejemplares con destino a Bogotá, Cartagena y Barranquilla. Finalmente, Gustavo Bell Lemus, que antes que vicepresidente de la República es un intelectual, tuvo la buena idea de traducir y publicar el libro de Wade como “despedida” de su paso —discreto y, en consecuencia, afortunado— por el cargo.

Fue así como pocos días antes del cambio de gobierno, salió *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, que contiene el texto del original, traducido por el profesor y sociólogo costeño Adolfo González Henríquez y un equipo de colabo-

abre a la música popular las puertas de interés de universidades e institutos de cultura regional. Durante años se ocuparon de ella los folcloristas y musicólogos más devotos, como Guillermo Abadía y Egberto Bermúdez, o bien los comentarios marginales de viajeros, los periodistas de farándula, los biógrafos de músicos y los cronistas especializados, que aportaban datos y anécdotas<sup>1</sup>. Historias de la música colombiana, como la de José Ignacio Perdomo Escobar, recogen algunas pistas sobre bambucos, currulaos, cumbias y otros afanes populares, pero su mayor preocupación son las manifestaciones “cultas” de este arte en Colombia.

A partir de los años sesenta surge en el mundo un interés académico por estudiar distintas formas de cultura popular: cómics, telenovelas, deportes, música callejera. Profesores e intelectuales como el italiano

lo crean, el currulao reinó en el río antes de opacarse allí y prosperar en la costa pacífica). “Posteriormente —dice Wade— dentro del contexto de modernización rápida de medios del siglo XX y surgimiento de los medios de comunicación, sus formas adaptadas fueron aceptadas como símbolo nacional, y en la década de los noventa el consumo nostálgico dio lugar al rescate de sus formas más antiguas”.

Es obvio que este fenómeno no se produce en el vacío ni, simplemente, en los estudios de radio o de grabación. Hay un fermento social digno de estudiarse, porque “las opciones y gustos sociales surgieron en contextos marcados por jerarquías de clase, raza y religión; también tuvieron su importancia el género y la sexualidad, toda vez que la música era valorada en términos de su adecuación moral y esto variaba para hombres y mujeres”.

El ascenso de la música costeña entraña, pues, importantes cambios en relaciones raciales, sociales y estéticas. Todo ello forma parte del análisis de Wade. Pero, para llegar allá, el antropólogo y salsómano profesor realiza un documentado recorrido por la historia de la música colombiana. Aunque modestamente solo pretende ofrecer el contexto de desarrollo de la costeña, el lector queda enterado de toda la música nacional e, incluso, de manifestaciones de música popular procedente de otros lugares que los colombianos acoplaron a sus emociones. Es así como también sabemos de la música popular mexicana y la influencia que tuvo en América Latina. La ranchera, que ha sido tan importante en nuestro continente, no ha encontrado todavía quien escriba el gran libro de su historia y está pidiendo a gritos un Wade que se ocupe de ella.

El encumbramiento de la música costeña tiene un proceso que el autor desmenuza. Durante muchos decenios —digamos desde mediados del siglo XIX hasta los años treinta o cuarenta del XX— era sólo costeña y prácticamente no se la consideraba parte del patrimonio

nacional. “Se hablaba de música colombiana para referirse a los estilos musicales del interior del país, como si la música de las demás regiones no fuera colombiana”. Digamos, con benevolencia, que la música “nacional” era la del interior, básicamente mestiza, al paso que la de la costa era mirada como folclor de origen africano.



Lo que auspició el primer cambio —la difusión y aceptación de la música costeña en todo el país— fueron dos factores: la aparición de la industria fonográfica y la radio, por un lado, y el acelerado crecimiento de los centros urbanos, por otro. Aquellos medios y este público permitieron que, con el tiempo, se impusiera la música triétnica, y en cambio el bambuco y demás ritmos del interior pasaran a ser considerados como música folclórica.

Los años noventa han mostrado una hegemonía de la música costeña hasta tal punto dominante que ya incluso la nostalgia hurga en sus baúles

y no en los de la música del interior, destronada reina del pasado. Wade dedica unas páginas a analizar el fenómeno de Carlos Vives y el vallenato, como ejemplo de la ascensión de la música costeña como representante del país y símbolo suyo.

### Hitos de una historia

Wade construye el fresco de nuestra música y, al mismo tiempo, sigue el camino de su historia a pesar de las dificultades que ofrecen la pobreza de estadísticas y la falta de estudios anteriores sólidos sobre el tema que abarca. Pero consigue que su libro, al final, sea de enorme interés para antropólogos y para meros aficionados. Es importante que el lector común y corriente no se deje asustar por el capítulo de introducción, que es donde se concentra el ingrediente científico de la mezcla. Lo que Wade llama “la perspectiva teórica”, salpicada de citas, nombres y referencias, es territorio académico. Pase por ahí de puntillas, si quiere, el hombre de la calle, pero tenga presente que en el recodo del capítulo segundo el tono se vuelve, digamos, más cumbiambero.

Aparte del análisis del triple fenómeno que anuncia el título, el libro registra, anota y a menudo relata con atención en forma ordenada muchos de los hitos de la historia de nuestra música popular: las primeras bandas papayeras (circa 1840); los primeros porros (c 1850); el carnaval de Barranquilla (c 1870); la cumbia; el vallenato; el bambuco; las primeras orquestas (c 1920); la primera emisora (La Voz de Barranquilla, en 1929); la primera disquera (Discos Fuentes, de Cartagena, en 1934); la época de los grandes tríos; la edad dorada de las grandes orquestas; la música guasca; la de carrilera; la olvidada rumba criolla (que quiso ser versión andina de la música del litoral); los principales artistas; los principales compositores; los principales movimientos, e incluso algunas de las principales canciones.

El propósito de estos registros, sin embargo, no es enunciativo, sino que todo se integra dentro del propósito

central del trabajo: cómo, cuándo, cómo y por qué la música costeña logró salir del estatus que le asignaba la metrópoli como extraña manifestación tribal e imponerse como cultura popular predominante y símbolo del país.

Cierto párrafo de Wade encierra una apretada síntesis sobre la explicación del fenómeno: "En mi opinión, buena parte del éxito de la música costeña radicaba en el potencial ambivalente que permitía lecturas distintas y contradictorias: negra, blanca y mixta; tradicional y moderna; regional y nacional".

### La traducción

Un par de palabras finales sobre la traducción. En general es muy buena, como bien dice el propio autor. No sólo buena por su fidelidad al original sino por su fidelidad al castellano; quiero decir que, a diferencia de otras que parecen descolgadas del inglés a un idioma intermedio entre ambos, su redacción es de amable fluidez.

Sin embargo, adolece de unos pocos problemas menores y uno de mayor envergadura. Veamos algunos ejemplos de los menores, entresacados con ayuda del azar. No se aclara cuándo aparecen en el original algunas palabras en español. Hay, además, ocasionales supresiones. Por ejemplo, en la página 131 se prescinde de indicar que ciertos cambios en la producción tuvieron lugar "en ciudades de la Costa", con lo cual parecería que se trata de un fenómeno nacional; y en la página 293 se suprime, no sé por qué, la anotación de que ciertas presentaciones populares folclóricas corrían a cargo frecuentemente de personas clasificables como "negros".

El problema de mayor cuantía es el de las traducciones de ida y vuelta: aquellos textos que Wade tradujo del español al inglés para incluirlos en el manuscrito del libro y que después fueron vertidos de nuevo al español en vuelo por instrumentos, sin consultar con la fuente original. No son pocos. Y aunque sé bien la dificultad que presenta buscar el texto exacto de cada cita original en un

libro donde aparecen tantas, como es *Música, raza y nación*, la ortodoxia del oficio y el nivel de la obra lo disponen así. El sentido de la cita se conserva, sin duda, pero las palabras están traicionadas y, por tanto, no puede ir entre comillas.



Un ejemplo: se cita un párrafo de *Grandeza*, novela de Tomás Carrasquilla. El párrafo aparece así en la versión castellana de Wade: "Más importante que la familia, más aún que el dinero, era la buena disposición, el buen gusto, la elegancia y las buenas maneras" (pág. 142). Ahora bien: este trozo, según lo escribió Carrasquilla, dice exactamente así: "Más que la familia, más que el dinero mismo, valían el buen porte, el buen gusto, el buen tono y el buen trato"<sup>3</sup>.

Pequeñas deformaciones, pero deformaciones al fin y al cabo, sufren muchas otras citas. La siguiente es la versión de ida y vuelta de una noticia de *El Tiempo* el 18 de marzo de 1940. Dice el libro de Wade editado en Colombia: "La misión de una emisora educativa es purificar los gustos del público, ennoblecer los

sentidos artísticos y mejorar el juicio a través de programas de alto nivel sobre música, arte, literatura, historia, religión, deporte y ciencia". Si uno acude a la hemeroteca, lo que dice en el diario es semejante pero no igual: "La misión de una radio destinada a educar es ir depurando el gusto del público, ennobleciendo el sentido artístico, elevando el criterio por medio de altos programas de música, arte, literatura, historia, religión, deportes, ciencias, expertamente combinados con horas alegres y amenas".

Un último caso. Escribió un columnista de *El Tiempo*, Trivio, el 23 de octubre de 1943: "Me parecería más armónico el concierto que darán una vaca a la cual se tire del hocico, tres canarios, un tarro roto golpeado por una escoba y un bobo vendiendo alcohol, que las más sublimes armonías emanadas, arrojadas o extraídas a una agrupación musical en trance de pregonar al mundo que Santa Marta tiene tren [y] que Cartagena carece de montañas". Luego de pasar por el inglés, la traducción de este párrafo incluida en el libro reza: "El concierto de una vaca arrastrada por la nariz, con tres canarios, una lata golpeada con el palo de una escoba, y un idiota vendiendo alcohol, sería algo más armonioso que las sublimes armonías que se puedan extractar de un grupo musical en trance de proclamarle al mundo que Santa Marta tiene tren [y] Cartagena no tiene montañas".

La traducción es tan buena que el sentido no se altera. Éste es el elogio que cabe hacer después de decir que, estrictamente, dentro de las normas del *scholar*, sólo pueden ir entre comillas los textos literales, y éste no es el caso en decenas de citas de la versión en español.

\* \* \*

Gustavo Bell se encarga de aportar en el prólogo una interesante coincidencia. Cuando el libro de Wade se hallaba en proceso de traducción, el Ministerio de Cultura dio a conocer los resultados de la Encuesta Nacio-

nal de Cultura 2002. Allí consta, a partir de una muestra de población científicamente seleccionada, que la música costeña, expresada sobre todo a través del vallenato, constituye hoy por hoy el más entrañable símbolo popular de los colombianos.

Que es lo que quiere demostrar, y lo que demuestra, *Música, raza y nación*.

DANIEL SAMPER PIZANO

1. Entre ellos, Jorge Áñez, Hernán Restrepo, Consuelo Araujonoguera, Jaime Rico Salazar, Antonio Bruges Carmona, Orlando Mora, Jorge García Usta, Alfonso de la Espriella, Ciro Quiroz, Julio Oñate, Alberto Salcedo Ramos, Carlos Arango, Pilar Tafur, José Artega, Mariano Candela, José M. Vergara, Rafael Oñate, Javier Castaño, Heriberto Fiorillo, Carlos H. González, Arminio Mestra, Édgar Caballero, Umberto Valverde...
2. Entre ellos, Ariel Castillo, Orlando Fals Borda, Tomás Darío Gutiérrez, Eduardo Posada Carbó, Ellie Anne Duque, Guillermo Henríquez Torres, Daniel Zamudio, Numas Armando Gil...
3. Utilizo la misma edición de donde tomé Wade su cita: Tomás Carrasquilla, *Obras completas*, t. I, Medellín, Editorial Bedout, 1964, pág. 261.

## Joya bibliográfica

### Artistas en tiempos de guerra: Peregrino Rivera Arce

Beatriz González

Museo Nacional de Colombia,  
Litografía Arco, Bogotá, 1999, 2 vols.

El Museo Nacional de Colombia presenta, en insuperable y bien cuidada edición facsimilar debida a la Litografía Arco, el álbum del grabador y soldado Peregrino Rivera Arce. En la bella caja que lo guarda, se encuentra además un folleto con un texto de la pintora e historiadora Beatriz González, que reúne todo lo poco que se sabe hoy sobre su autor, activo entre 1888 y 1901.

El álbum, un documento único de interés histórico y artístico, es una libreta manual de 16,5 x 10,5

cm, que contiene un total de treinta y nueve hojas con cuarenta y seis dibujos, ejecutados todos a lápiz, con excepción de uno, hecho a la pluma. De los veinticuatro retratos que trazó Rivera, veintidós corresponden a figuras masculinas generalmente de medio cuerpo, y sólo dos a mujeres; dieciocho dibujos representan paisajes o escenas de campaña; adicionalmente se encuentra un "bodegón", la imagen de un trapiche, un monograma y un retrato del artista, debido a Darío Gaitán, con el que se cierra el cuaderno. Las imágenes se complementan con breves anotaciones marginales que identifican el personaje o el lugar.



En la primera página está la identificación y la fecha: "Álbum de dibujos de Peregrino Rivera Arce. Recuerdos de campaña. Bucaramanga, 4 de enero de 1900". A continuación, aparece un retrato del general Uribe Uribe en traje de campaña, que, según lo interpreta González, puede verse como una declaración de adhesión a la causa rebelde que lideró el general. Posteriormente se encuentra el poema manuscrito *El lápiz de Rivera*, firmado por Jema en Bucaramanga el 28 de marzo de 1901:

*Traza triste o con ternura  
Un retrato o un paisaje  
Y con honda amargura  
Escribe apuntes del viaje  
De esta vida do perdura  
La tristeza y el astío  
Donde llevan los cansados  
Los que sueñan, mucho frío  
Y muchos recuerdos llorados  
Que van como el mar al río<sup>1</sup>.*

Aunque para hoy estos versos carecen de interés literario, logran captar, mediante la reiteración, el clima emocional que dejó la guerra de los Mil Días entre sus participantes y víctimas: amargura, tristeza, hastío, cansancio, frío y llanto. La metáfora invertida "...van como el mar al río" (en lugar de "...como el río al mar") parece una licencia para subrayar el absurdo caudal de pesares padecidos, testificados mediante el dibujo por alguien que los experimentó en carne propia. Aunque en el fondo Rivera defiende la causa por la cual luchó y la documenta con sensibilidad humana y artística, hay en todo el documento un trasfondo de heroísmo, derrota y sentimiento de

inutilidad por la guerra. Más que denuncia de nuestros propios "desastres de la guerra", como lo hiciera Goya con la invasión napoleónica, se encuentra una voluntad de documentación y, de paso, una expresión de afecto a sus compañeros, a los sitios donde los acogieron, a los lugares donde acamparon, complementada con escenas de algunos combates y las imágenes de algunos de los muchos que sucumbieron. Queda, sin embargo, la pregunta por las cosas que vio pero no dibujó Rivera; sin duda fueron muchos los horrores de una guerra librada a machete y bayoneta que quedaron por fuera de esta libreta.

Como material artístico y documental, la publicación es de mucho interés. Las habilidades del dibujante eran buenas pero limitadas, debido acaso a un insuficiente entrenamiento académico y no a falta de talento. Atento fisionomista, supo captar los volúmenes especialmen-