
MÚSICA, RAZA Y NACIÓN. MÚSICA TROPICAL EN COLOMBIA

PETER WADE

Traducción de Adolfo González Henríquez
Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento
Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe409 páginas, incluye fotografías, un mapa
y un apéndice con tres ejemplos musicalesBogotá. 2002

LO DIRÉ SIN AMBAGES: SE TRATA DE UN LIBRO HERMOSO. ME PARECE IMPORTANTE empezar con este juicio, en esencia estético, ya que no es demasiado usual encontrar hoy en día textos de musicología o –lamento decirlo– de cualquier ciencia humana, que puedan ser calificados de entrada como *hermosos*, independientemente de sus virtudes o desafíos. Más aún, y ya que hablamos de música, textos como este recuerdan al investigador social lo importante que es comunicar una emoción clara a sus lectores; una emoción que no derive del abuso de la hipérbole sino de la elegancia de la exposición, de la ponderación de los argumentos, del afán de ser entendido por encima del neologismo gratuito. Antes de entrar en materia, permítaseme remarcar que el presente libro se distancia kilómetros de las acrobacias discursivas de muchos exponentes de lo que hoy conocemos como *estudios culturales*, categoría usualmente gaseosa y que últimamente parece revelar su esterilidad nata, ya que el uso y el abuso del concepto de *hibridación* terminó produciendo, verbigracia, híbridos infértiles. Para que no quepan dudas, éste es un libro fértil.

Tal como lo describe su título, *Música, raza y nación* hace un seguimiento histórico y etnográfico a la creación y recepción de la *música tropical* en Colombia: género que rebasó hace ya medio siglo la sola idea de *música costeña* para convertirse en una forma, acaso la forma prevalente, de *música nacional*. A lo largo de ocho capítulos y una conclusión que es mucho más que ornamental, el antropólogo británico Peter Wade desentraña el desarrollo de los ritmos caribeños desde sus orígenes e hitos –mitos– fundacionales en la costa atlántica colombiana y su *hinterland*, hasta su asentamiento pertinaz en el interior geográfico y cultural del país. Ese mismo interior, lo sabemos, procuró elevar de manera paralela y

abiertamente antagónica al bambuco como proyecto nacional. Wade no ahonda en la relación entre los cultores del bambuco y el discurso racista, ejemplificado en Luis López de Mesa o Laureano Gómez –lo cual es de lamentarse, ya que tienden a emerger los mismos nombres–, pero sí nos ilustra con varios ejemplos de las sonadas invectivas que, hasta fines del decenio de 1950, profirieron muchos intelectuales del altiplano en contra de la invasión de los aires de la costa. El autor demuestra cómo la idea de *música costeña*, mientras devino en *música tropical*, fue asociada por antonomasia a la *raza negra* –indolente, pernicioso y lúbrica, en el concepto de varios sociólogos centenaristas– y cómo, aun luego de su transmutación genérica, persisten en el interior nociones ambivalentes frente a *lo negro* y *lo costeño*, las cuales sólo han sido atemperadas por la injerencia de la músicaailable.

Sin embargo, lo más interesante de la exposición –ceñida a una cronología lineal, que se desenvuelve capítulo a capítulo– es el desarrollo de dos tesis fundamentales. La primera, que la exclusión racial y regional determinada por las oposiciones *costa frente a interior* y *negro frente a blanco-mestizo* halla su contrapeso histórico en un discurso oficial de la inclusión, deliberado y constante, que encuentra expresión oportuna en la idea de la diversidad cultural y social como fortaleza nacional. Wade es claro en señalar que este discurso de la inclusión radica esencialmente en la retórica estatal –usualmente deshilvanada y superficial–, pero advierte que su permanencia a lo largo de la historia republicana dispuso unas condiciones *sui generis* para la exitosa *tropicalización* musical del país, que no fueron en su momento las de otras naciones latinoamericanas. De esta manera, por necesidad, se vuelve compleja la tensión entre homogeneidad y heterogeneidad que, amparado en Homi Bahbha, ejemplifica el autor en la introducción:

Por ejemplo, en Colombia el discurso oficial sobre la nación, o cualquier otro discurso público sobre el tema, contiene referencias tanto a la supuesta homogeneidad lograda mediante siglos de mestizaje físico y cultural como a la impresionante diversidad etnográfica de un “país de regiones”. De hecho este deslizamiento ambivalente, lejos de accidental es una de las paradojas centrales del nacionalismo: el intento de presentar la nación como un todo único y homogéneo está en conflicto directo con el mantenimiento de jerarquías de clase y cultura (y sus corolarios frecuentes, raza y religión), impulsado por quienes se encuentran en la cima de estas

jerarquías (...). Para teorizar esto es necesario trascender oposiciones simplistas entre las clases dominantes homogeneizantes y pueblo heterogéneo; (...) la historia de la música colombiana apoya esta visión (p. 7).

La segunda tesis es la que entiende a la *música tropical* –para otros efectos, cualquier música en el mosaico nacional después del advenimiento del gramófono– como una que, incluso en su acepción primigenia de *música costeña*, existió, en cuanto género, gracias a un complejo proceso de negociación cultural, que de lejos superó el ámbito de lo *folk* –esto es, la relación primaria entre la música excluida o subalterna y una comunidad marginada o pre-industrial, como sucede en algunas interpretaciones literarias de la sociedad rural costeña–.

Sostengo que la música costeña está ligada a través de una relación (*sic*) de homología simple con una clase o grupo social en particular, y que esta continuidad subraya toda su historia. Se trata de un vínculo sugerido en algunas teorías académicas sobre clase y cultura, y que está implicado en algunos relatos sobre música colombiana cuando insisten en las continuidades tradicionales de los aires costeños, sus raíces locales y sus orígenes plebeyos, todo lo cual es apropiado por las clases medias, la industria fonográfica y las élites nacionales (p. 302).

Wade ausculta el surgimiento de la *música tropical* en los condicionamientos históricos y sociales que determinaron relaciones recíprocas entre el mundo exterior y la costa atlántica, por una parte, y de esta última con el interior. Elementos decisivos en el avance de estos ritmos fueron la diseminación del gramófono y la radio, y, tanto o más, la construcción de una *idea* de *costa*, mediada por las representaciones ideográficas que la música costeña difundía y que todavía difunde: la idea de un litoral tradicional y pacífico, en épocas de la violencia partidista en el altiplano; la idea de una *alegría* intrínseca, que no es otra cosa que un epifenómeno –arbitrario si se quiere– de la música misma. Son estos mismos elementos los que llevaron, más temprano que tarde, a su apropiación por parte de las empresas fonográficas antioqueñas, a la producción del *vulgar sonido paisa* y de lo que pudiéramos denominar un *vallenato universal*, desprovisto de cualquier acento local. Simultáneamente, las fusiones con la salsa, el merengue y el chucu-chucu le otorgaron nacionalidad múltiple a la cumbia, a punta de vender playa, brisa y mar por encima de los

conflictos de tierra, las amañadas regalías petroleras y al surgimiento del ELN. Se puede concluir, pues, que tanto *costa* como *música costeña*, o *tropical*, fueron –y son–, en el sentido hobbsawmiano, *tradiciones inventadas* de la era de la reproducción masiva, similares a otras tantas de principios del siglo veinte e igualmente asociadas a contextos sociales estereotipados, como el tango con el malevaje, la ranchera mexicana con el charro o el bambuco con el campesinado andino.

De las dos tesis expuestas, es posible sustraer, o cuando menos intuir, una tercera tesis implícita: que la nación colombiana no se ha caracterizado tanto por la vapuleada antinomia del *centro político* frente a la *periferia discriminada*, como por un federalismo político y cultural *de facto*. La historia de la *música tropical* puede verse, en ese sentido, como la historia de un proyecto alternativo de nación, el cual gozó desde sus inicios de suficiente autonomía como para ganar una buena parte del territorio físico y emocional de Colombia, *antes* de su inserción en los sistemas masivos de producción y consumo. En cambio, la historia de la frustración del proyecto musical andino está aún por escribirse.

Lo anterior, empero, no impide al autor rendir justicia a las fuentes escritas, dispersas aquí y allá, que versan sobre las músicas de la costa y del interior. Muchas de estas fuentes, aunque ciertamente pecan de lo que Middleton ha llamado la *distorsión folclorística*, son reservorios casi únicos de información de primera mano, que no pueden ser descalificados so pretexto de su precaria armazón conceptual. Wade ha logrado establecer un orden coherente entre las miles de anécdotas que salpican los cronicones musicales de Jorge Áñez, Hernán Restrepo Duque, Gonzalo España y Consuelo Araujonoguera, los cuales, aunque deliciosos, obligan por ausencia editorial, o por una inexplicable maña retórica, a expurgar el libro de pasta a pasta en busca de una referencia cualquiera.

Gracias a la limpidez de la narración, *Música, raza y nación* cumple, adicionalmente, el papel de *reference guide* a la música costeña, a sus protagonistas y sus aspectos más importantes. Que esto lo logre un texto de *etnomusicología* –o, en cualquier caso, de antropología– habla especialmente bien de la obra, pero también pone de relieve la ausencia crasa en nuestro medio de monografías y estudios comprensivos de la historia fonográfica y, en general, de la música popular en Colombia. Sobra decir que tal necesidad no es sólo la de musicólogos y melómanos,

sino la de cualquier estudio disciplinal que relacione el surgimiento de los medios de comunicación con nuestros diversos proyectos nacionales. Hasta la fecha, aparte de las memorias poco sistemáticas de Hernán Restrepo Duque o de Alfonso de la Espriella, es muy poco lo que sabemos de la fonografía colombiana en géneros como, por ejemplo, el tango o el bolero. Destacan los trabajos de Ellie Anne Duque en el ámbito de la música andina republicana y centenarista, ya que son tal vez los únicos que, impecablemente rigurosos y de largo aliento, han tomado en serio el fenómeno fonográfico. De resto es poco o nada lo que tenemos –salvo, claro, este libro–, y nadie ha aventurado hasta la fecha un enfoque comprensivo sobre las músicas populares en Colombia.

El texto de Wade es de gran utilidad para el investigador de la música andina, así sea sólo para delinear en la costa atlántica y sus inmediaciones un proceso virtualmente paralelo al que adelantaron las elites del altiplano. Insisto en que es una lástima que el autor no haya profundizado en los pormenores del debate sobre el bambuco durante la primera mitad del siglo pasado, al menos en lo referente a los presuntos orígenes africanos del género, de acuerdo con Jorge Isaacs y sus posteriores adeptos y detractores. Incidentalmente, extraña que *María* no se mencione ni una vez en el texto, así su locación haya correspondido en rigor a la cuenca del Pacífico. Estimo que la novela del vallecaucano resume en gran medida muchos de los elementos que habrán de incidir estéticamente, a la vuelta de siglo, no tanto en el romanticismo tardío del pasillo o el bambuco como en las reivindicaciones tímidamente raciales de los primeros aires costeños con visos de cosmopolitismo. De igual manera, dada la ausencia parcial del bambuco como referente, no comparto aseveraciones como la enunciada en la página 226, que dice que en Colombia “(...) el Estado jamás ha tomado cartas en los asuntos de la música popular (...)”, o la que está en la página 38:

(...) en Colombia, por ejemplo, el Estado no elaboró una reglamentación específica para la industria fonográfica y en cuanto a los contenidos de programación radial se refiere, fue poco intervencionista. De hecho, no existió una política cultural como tal hasta 1970. Lo que efectivamente se dio fue (...): músicos de los orígenes más diversos y empresarios con un marcado interés comercial dándole respuestas inmediatas a un mercado de diversidad creciente con gustos rápidamente cambiantes. He aquí un contraste evidente con lo que

ocurre en países con regímenes más autoritarios: la República Dominicana bajo Trujillo (...) o Haití bajo Duvalier (...).

Ciertamente, si algo nos distingue en el panorama político latinoamericano de la primera mitad del siglo veinte –algo que, creo, incidió decisivamente en el aborto del bambuco como *música nacional*– fue la ausencia de regímenes populistas y, si se quiere, de otros estímulos a la cohesión identitaria como, por ejemplo, guerras internacionales –exceptuando las distantes escaramuzas con Perú–. Esto, sin embargo, no significa que los gobiernos de turno no hayan trazado directrices más o menos vehementes sobre el papel *cultural* de los medios, públicos y privados. La investigación de Renán Silva sobre “La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia” –de la cual se publicó un avance en 2000, en el número 41 de *Análisis Político*– ha abierto una nueva trocha en los estudios sobre los proyectos nacionales, que de ser allanada juiciosamente habrá de proporcionarnos en poco tiempo resultados mucho más claros sobre la injerencia del estado en los medios –incluida la industria fonográfica–; resultados que, sospecho, matizarán bastante aseveraciones como las citadas. Más aún, me hallo convencido de que el bambuco fue enarbolado, precisamente, por las elites liberales y conservadoras de los años 1930 a 1950, dentro de un programa cultural ultra-nacionalista, palingenésico y orientado fundamentalmente hacia la *derecha revolucionaria* o, en otras palabras, de visos claramente pseudofascistas. No es de extrañarnos, pues, que en esa época encontremos la fundación de decenas de emisoras, unas a nombre de la curia durante los gobiernos conservadores, otras a nombre de las logias masónicas durante los liberales, que orientaron su programación a *regenerar* el bambuco, de cara a la *degeneración* que implicaba la música costeña. Como se ve, siguiendo este circunloquio también es posible regresar a la raza y la nación en la *música tropical*, de una manera que, a mi juicio, hubiera arrojado luces muy reveladoras sobre nuestra historia social.

Mi otra objeción no es al texto sino al tiempo que le tocó. Este libro de Peter Wade desde ya puede ser leído desde una perspectiva histórica, con tan sólo dos años de publicado¹. Su aparición coincidió con nuevas directrices estatales, muy agresivas en este caso, que afincadas en un gamonalismo

1. La primera edición, en inglés, es de 2000: *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia*. The University of Chicago Press. Chicago.

cultural a rajatabla, quisieron desde entonces imponer respectivamente al vallenato o a la champeta como *símbolos nacionales* por sustracción de materia. Tal y como se halla la edición de 2000 –y, obviamente, la traducción al español–, hoy en día haría falta un nuevo capítulo que versara de manera más concreta sobre las relaciones intrínsecas entre la *música tropical* y la política, que no la politiquería.

Pero las anotaciones anteriores no tienen como fin socavar la inmensa riqueza del texto. Por último, la honestidad del investigador me parece epistemológicamente proverbial, sobre todo en épocas en que algunas vertientes del posmodernismo radical han terminado banalizando cualquier forma de discurso antropológico, desde el mismo discurso antropológico. Admirable y conmovedor es este aparte de las conclusiones, y es modélico en su orientación:

(...); y el papel de la academia (que no siempre se logra, dada su dificultad) es cuestionar tanto las categorías utilizadas en el análisis como las utilizadas por aquellos cuyas historias y vidas están siendo estudiadas. Esto lleva inevitablemente a una regresión sin fin, a la crítica sin sentido de la deconstrucción posestructuralista que siempre descubre la agenda escondida en cualquier análisis, sólo para que a su vez ese descubrimiento se sujete a más deconstrucción. Ante el peligro de una recaída en el relativismo se recurre a algo que está en el corazón de la antropología, una receta práctica para una crítica constructiva: cuestionar categorías asumidas gratuitamente en un contexto social determinado. Entonces la crítica ni es final ni universal sino que siempre está en relación con ese contexto, un contexto fluido, por supuesto, en parte como resultado de esa misma crítica (...) (p. 299).

Se trata, entonces, de un libro hermoso. Y como urgen estudios similares sobre otros géneros de nuestras *músicas nacionales*, es fundamental que este libro cuente con una difusión más amplia a la que se ha dado a esta traducción que, desafortunadamente, tiene una circulación restringida, pues los editores decidieron no distribuirlo por medio de las librerías, lo que limita su adquisición al *círculo de los elegidos* por ellos.

CARLOS GUILLERMO PÁRAMO

Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia.