

La ciudad,
la música,
las músicas
y los silencios
en el bullicio.

por manuel bernardo rojas lópez



Para Angela Garcés, una gran "parcerita" en la Cátedra Pedro Nel Gómez, y para María Cecilia, el cielo y lo profundo, la cima y la sima, coloreadas con el verde de sus ojos.

Si yo fuera un anticuario sólo me gustaría ver las cosas viejas.
Pero soy un historiador y por eso amo la vida.
Henri Pirenne

Un pasaje, escrito por Sigmund Freud en *El malestar en la cultura*, nos habla de la ciudad de Roma. Para dar a entender a sus lectores qué es el inconsciente, "el brujo de Viena" nos dice que se le puede comparar con la Ciudad Eterna, o mejor, con todas las ciudades que ha sido a lo largo de su historia. Es decir, el inconsciente es una Roma en donde, al contrario de hoy, todas las formas, edificios, espacios, senderos y vías que ha tenido, perviven y se superponen; nada es destruido, todas las Romas habidas están conviviendo intactas.

Esa particular forma, propia de la tópica freudiana, es de hecho un imposible en lo que llamamos *realidad*, si por tal entendemos tan sólo lo construido espacial y físicamente. Es obvio, sin embargo, y ello gracias a los trabajos posteriores del psicoanálisis lacaniano y al trabajo etnológico de Claude Lévi-Strauss, que la realidad no puede concebirse como una cosa fuera, aparte de cualquier tipo de lenguaje; es decir, verbal o no, sólo el lenguaje nos permite crear la realidad. En otras palabras, las cosas son en cuanto pasan por ese tamiz simbólico; son, así lo inferimos, una variación permanente (dependiendo de quién y cuándo crea esa realidad), por lo cual puede decirse que toda realidad es una virtualidad, una construcción simbólica particular. Desde esta perspectiva, la ciudad –y su realidad– es un museo, una amalgama y una convivencia de virtualidades y de muchos tiempos. No existe la ciudad, sino las ciudades (la del artista, la del mendigo, la del ejecutivo, la del administrador, la del músico, entre otras) y, al mismo tiempo, una construcción permanente de esas ciudades con choques y amalgamas que permiten diferentes planos de consistencia y de enunciación. Una cultura sería, pues, una superposición de textos, de escrituras, un palimpsesto.

Así, a través de este texto, a guisa de caleidoscopio, se quieren mirar pedazos, figuras ambiguas de las "músicas" de Medellín. No existe la música urbana; existen las músicas urbanas. Ellas fungen como componentes de esas superposiciones, de esos choques, de esas memorias que permiten la creación de mundos.¹

I. EL TANGO:

LA CAMA VACÍA O LA SUPERFICIE DE LAS PALABRAS
INSUBSTANCIALES

Cojeaba. Tenía una inmensa joroba y en la mano llevaba una caja de embetunar y un tarro de pintura vacío. "La Payanca", Junín con Maracaibo, 5:43 p.m., 9 de julio de 1996. El cojito era cómico. Movía el pie izquierdo de arriba hacia abajo y parecía balancearse sobre su joroba. Vestido de gris. Zapatos sucios. Descrédito de su oficio. Parecía lerdo. Golpeaba en la barra. Alguien quería salir, pero el jorobado le estorbaba la salida. Aquel que quería salir también llevaba la ropa sucia. Un tango sonaba de fondo. ¿Cuál? No importa. Ahí está, como decorando esa escena. Los verdaderos jorobados no tienen amigos. No es como la película que hace poco estuvo de moda, según me han dicho, con la que los niños aprenden que nadie debe ser excluido de la sociedad, que debemos aceptar a todo el mundo. Este jorobado está excluido. Ni siquiera los que están en el bar lo aceptan; el hombre que quiere salir —mal trajeado, sucio— lo mira con desprecio. 5:45 p.m., el colectivo de Envigado reinició su marcha.

La música parece no hacer efecto en ese decorado, ni en la dimensión del ser de ese jorobadito, ni en el de todos aquellos que lo desprecian. El tango se ha convertido en elemento del decorado, en el ritmo que marca los ritmos vitales de todos aquellos seres. El balanceo del jorobado es como el baile, involuntario; es análogo al danzar de los bailarines que han aprendido sus danzas en las academias: unos pasos adelante, otros atrás, las piernas cruzadas, la mujer que se eleva, la

caída de la hoja, y el hombre que la sostiene. El tango y Medellín; se dice que nuestra ciudad es la capital mundial. ¿Por qué? Algunos creen que en ello incide la muerte de Carlos Gardel el 24 de julio de 1935 en el Campo Aéreo, como entonces se decía, y que el espíritu protector del *tromaes*² desde entonces sobrevuela la ciudad, conservando un patrimonio que ha adquirido al precio de su muerte. Otros, haciendo gala de erudición sociológica, hablan de las condiciones sociales similares que había en Buenos Aires y Medellín en esos años en que el tango llegó a nuestra urbe: obreros (de textiles acá, de frigoríficos allá), prostitutas y malevos (de sur a norte), inmigrantes (campesinos nuestros, italianos en Argentina), y la nostalgia de la tierra perdida mucho más fuerte ante la presencia de la urbe, ante el tiempo que se acelera y que no logramos controlar. Tango, lamento de desheredados, nostalgias hechas canciones.

Uno podría aceptar más fácilmente la segunda explicación siguiendo las letras, los poemas que acompañan estas melodías. Pero ésta puede ser insuficiente. Es cierto que el tango nos proveyó un lenguaje, unas palabras y decires que usamos todavía: *bacano*, *mansito*, *tombo*, *amurao*, *campanear*.³ Persistencia, sin embargo, que nos puede poner en alerta frente a la verdadera dimensión del fenómeno. Hoy Medellín no es una ciudad industrial; el capital comercial y financiero es mucho más trascendental. No porque la industria esté en crisis, como señalara un economista, sino porque es también la presencia de un capital que no depende tanto de la producción cuanto de la comunicación por redes mundiales en las que lo local no es lo contrario de lo global.

Un obrero ya no es el fenómeno urbano por excelencia, y bien podría decirse que es una mínima parte de los habitantes de la ciudad. Más del 50% de la economía latinoamericana depende de la llamada economía informal. Es que el mundo se ha vuelto un desesperante cúmulo de mercancías y el fetiche, como objeto seductor, ha invadido todos los rincones del orbe; el consumo se ha desbordado y las industrias grandes producen en serie. Series inmensas tal como se producen los discos y las películas: no existe, por ejemplo, una copia de la película *Cuesta abajo* con Carlos Gardel como protagonista; existen millones, desde hace muchos años, y hoy las podemos ver en video y quizá mañana —si es que ya no ha ocurrido— en videoláser o en quien sabe qué desarrollo técnico que permita llenar el mundo de *recuerdos* que ya no son recuerdos.



Medellín consume tango no porque lo produzca – ni siquiera, como señala Jorge Franco Duque, tenemos una orquesta típica–, sino porque existe en muchos la convicción de que esa es una dimensión de su memoria: memorias guardadas en cientos de discos –de acetato y compactos–, casetes y videos que no sirven para recordar el Medellín de los años 30 o de los 40; por el contrario, sirven tan sólo para simular una identidad, una borrachera de antigüedad artificial. El tango es hoy una apariencia de tradición, una falsa reivindicación del hombre pobre y del desheredado. Quienes todavía piensan en esa dimensión, en esa visión romántica, se sienten complacidos de darle dignidad a un producto que ya no la tiene. Es cierto que en su momento el tango sí hablaba a los desposeídos y a las gentes que, en el barrio Guayaquil sobre todo, formaban nuestro arrabal amargo; es cierto que el tango tiene dos vertientes: una que gusta más a esa ambigua figura a la cual llamamos pueblo (entelequia creada en los caprichos de la modernidad) y que está en cantantes como Armando Moreno, Oscar Agudelo y Oscar Larroca; y otra refinada –con Goyeneche a la cabeza– que es mucho más elaborada, un tango refinado que adquiere dimensiones de vanguardia, con un personaje como Astor Piazzola.

Pero hoy, más allá de esa división entre un tango arrabalero y otro intelectualizado, lo que queda son los productos desgastados, como si tantas veces como han rodado los surcos bajo las aguas, hubiesen limado las asperezas. Antes *Cambalache* podía crear inquietudes y hasta los regímenes dictatoriales argentinos lo prohibían; hoy, por obra y gracia del capitalismo, se puede cantar en todas partes, se le ha conferido carta de ciudadanía, y ya nadie se escandaliza porque “el mundo fue y será una porquería”. La crítica, por el contrario, puede ser soportada por el capitalismo en su máximo grado de reproductibilidad.

AMURAR. V. tr. Encarcelar, aprisionar. “Estuvo *amurao* por cinco años.” (VELMIRO AYALA GAUNA). “Lo que ha hecho con *amurarlo* al pobre Mingo después de haber estado cerca de un año preparándole el trabajo...” (ALBERTO VACCAREZZA, *Los eserushantes*.) || 2. Aproximarse, establecer contacto. “Aproveché que estaba sola y *me amuré a la mina*.” (VELMIRO AYALA GAUNA). “*Me amurás* como un otario y me hacés la felonía / de olvidarte los favores y volverte pa el chiquero!” (CELEDONIO E. FLORES, *Chapaleando barro*.) || 3. Protegerse. “Chillaba la vieja *amurándose* el bajo vientre con las manos.” (LORENZO STANCHINA, *Corrientes y Maipú*.) || 4. Abandonar, dejar, desairar. “Percanta que *me amuraste* / en lo mejor de mi vida / dejándome el alma herida / y espinas en el corazón.” (PASCUAL CONTURSI, *Mi noche triste*, Tango.) || 5. No pagar una deuda contraída. || 6. Robar. || 7. Cerrar una puerta.

2. DE LOS ANCESTRÓS:

LAS VUELTAS ANTIOQUEÑAS Y LA ESPIRAL SIN RETORNO

1982. En septiembre, el grupo de danzas del colegio La Salle de Envigado brinconeá por el patio dirigido por una mujer que, venida de la costa Atlántica, parece un híbrido de Totó la Momposina y Sonia Orozco. Los muchachos y las muchachas giran, sincopan sus movimientos y quien se equivoca es objeto de burlas. Siempre los que bailan danzas en los colegios son considerados como maricones por sus compañeros; el prejuicio califica a Fredy, quien brinconeá por el patio central. El hermano Danilo, en la próxima clase de español, nos dirá que a pesar de que debemos recuperar nuestra música y nuestros valores, el grupo de danzas no los representa, que son unos imposto-

res. Meses después veremos al Hermano Cristiano tocando tiple, escudriñando las notas en el brazo del heredero de la vihuela, a través de sus lentes de vidrios un tanto verdosos. ¡Ah! El hermano Danilo era conservador —en política (y ergo, mentalmente)— y creyó en el gobierno de Belisario Betáncur. Creo que este Hermano Cristiano ya murió con su fe quebrantada.

La música que llamamos folclórica puede pasar por todas las presentaciones posibles. Los grupos de danzas reproducen supuestas *autenticidades* de nuestro pasado. Pero lo folclórico que hoy conocemos es una estilización. Nuestro folclor es una flor... pero artificial. Las guabinas, pasillos, bambucos, cumbias y mapalés que podemos ver en diferentes eventos culturales, tienen tal belleza que es difícil imaginar a un campesino bailando de ese modo. Lo auténtico se ha hecho extraño por esta vía y ha ganado presencia en el mundo. Es cierto, son muy hermosas las danzas de los grupos folclóricos, pero no tienen nada que ver con lo que son hoy nuestros campos; por el contrario, tienen que ver más con el trabajo que se hace en la ciudad. Cuerpos trabajados para tal efecto, coreografías largamente ensayadas, libretos reproducidos, vestidos que ninguna chapolera ha usado ni usará, canonización de lo que en el siglo pasado y al principio del actual estaba sometido a las condiciones variables de la vida en comunidades pequeñas.

Tal como en las danzas, lo mismo ha ocurrido con las canciones. Se dice que hay que recuperar esos universos poéticos, su belleza y su valor como representantes auténticos. ¿No han oído nuestros bambucos? ¡Qué letras tan hermosas! Sí, tienen razón:

muy hermosas, sobre todo porque muchas las hicieron poetas que conocían las reglas del gay saber. Las hicieron muchos de los que, en nuestro medio, representaron la vida bohemia; seres urbanos por excelencia que, influidos por el modernismo y el aire francés que se respiraba en los círculos intelectuales e intelectualoides de la ciudad a principios de siglo, se llenaron de espíritu decadentista y nos dijeron: "Para qué los libros, para qué Dios mío, si este amargo libro de la vida enseña que el hombre es un pobre pedazo de leño, que arrastra en sus ondas fugaces, el río. Para qué los libros, para qué Dios mío." Músicos que tomaban poemas de revistas literarias que les llegaban de otras partes del continente y del mundo y los volvían canciones como esa que dice: "Ya no vive nadie en ella, y a la orilla del camino, silenciosa está la casa."

Pero muchas de esas canciones, preñadas de nostalgias por el campo que se iba perdiendo, han pervivido hasta hoy y nos son presentadas como la *música colombiana*. Y decimos que el campo se iba perdiendo, no porque no hubiese campesinos (todavía hoy —y uno no sabe cómo— existen campesinos) que labraran la tierra, sino que ese campo tendía a perder su estatuto. La ciudad produce ese efecto de desterritorialización en dos sentidos:

Por un lado, saca a las gentes de su tierra y las trae a su cobijo. Un cobijo que puede ser un doloroso golpe pero que no deja de ser más atractivo que el campo. En efecto, la ciudad es una magia en donde tiene lugar lo heterogéneo, la variedad sin fin. La ciudad es otro tiempo, es todos los tiempos: la posibilidad de perderse, de no ser observado, de ser anónimo. Por otro, porque los hombres ya no tienen la certeza de vivir de la tierra de un modo directo. En la ciudad está la magia de la mercancía agrícola que llega empacada en trenes o camiones, que se almacena en grandes bodegas y donde, a su vez, es empacada en plásticos, latas o cartones.

En todo caso, nuestros bambucos tienen autores muy



claros: los hicieron nuestros bohemios, aspirantes a poetas malditos —noble senda en la cual muchos obtuvieron la gloriosa dicha del fracaso—. De 1909, cuando *La lira antioqueña* se convirtió en el primer grupo de Medellín en hacer registros fonográficos en Nueva York, a 1930, cuando la industria se consolidó, la ciudad vivió un período de transición: entonces se grabaron canciones cuyos textos hacían Julio Flórez, Jorge Molina Cano, Tartarín Moreira —el primer letrista profesional que tuvo Colombia—, o se tomaban de otros poetas como Vicente Medina, Amado Nervo o Juan Ramón Jiménez. En ese período de tránsito aparecen los cambios que abrirían las puertas a una nueva relación con el mundo: hasta entonces, las burguesías triunfantes de la ciudad (similares a las de toda Latinoamérica) teatralizaban su vida y su poderío asistiendo a los espectáculos de ópera y zarzuela, o usando pianolas y los primeros gramófonos que reproducían discos grabados en el sistema acústico. Entonces la música que se registraba tal vez no era tan popular como llegó a serlo después; más bien quería emular los parámetros de la ópera y la zarzuela: letras poéticas, buenos intérpretes, excelentes musicalizaciones.

Música, entonces, que tiene una doble vertiente: la poetización modernista o la caricatura campesina. Música que pervive porque tiene una innegable condición de seducción, condición primera de todo proceso de simulación. Música que pervive porque los medios han hecho la labor de conservarla, de darle un estatuto de autenticidad y de avalarla con un discurso que habla de nuestra "identidad". Música que dura en el tiempo porque es el primer testimonio de nuestro (ese sí más nuestro) proceso de fragmentación.

3. NADIE ES ETERNO EN EL MUNDO, PERO LO QUE PRODUCE ESTÁ CONDENADO A REPETIRSE SIN CESAR

La ruta, la 263, Rumbo Castilla, 12 de Octubre, Pedregal. Septiembre 6 de 1996. Tomo el bus en la Universidad de Antioquia. El sol intenso parece anunciar un chaparrón en la tarde. Al subir espero encontrar un puesto, pero ya todas las sillas están ocupadas. Me corro hasta el final esperando que alguno que se baje me pueda dejar un lugar. El morral, cargado de libros, me pesa demasiado. Además, llevo un paquetito delicado. En la Universidad había un San Alejo y allí se me ocurrió que quería regalar una brujita a alguien que quiero. Nadie, empero, parece dispuesto a levantarse. El bus se sigue llenando. Miro por las ventanas esperando que corra un poco de viento. Sien-

to de pronto el tañer de la cuerda de una guitarra. Dos hombres que lucen inmensos sombreros blancos con cintilla negra se disponen a cantar. No dicen nada; simplemente empiezan. Es una canción guasca. No entiendo nada. Debe ser un quejido, un despecho.

Los primeros inmigrantes urbanos tuvieron que crear un medio musical y poético para expresarse; crearlo o usar el que venía de fuera. Es el caso del tango que antes mencionamos; de la primera función que tuvo en nuestra urbe: ser música de desposeídos, de seres de los márgenes. Produjo escándalo en su momento: letras duras, hombres que bailaban entre ellos porque ni las putas se atrevían a bailar, anatematización desde los pulpitos y lenguaje nuevo y rebelde. El primer tango-canción que se grabó lo hizo Carlos Gardel en 1917 en Buenos Aires; según algunas evidencias (de un cuento de Ciro Mendía), en Medellín dicha canción ya se conocía desde 1919. ¿Cantada por quién? No lo sabemos. Lo cierto es que eso de "Percanta que me amuraste en lo mejor de mi



vida, dejándome el alma herida y pena en el corazón; sabiendo que te quería, que vos eras mi alegría, mi esperanza y mi ilusión”, son las frases que abren las puertas de una poesía que viene a suplir las necesidades de los “nuevos actores” urbanos: actores porque van a entrar, poco a poco, en el carácter teatral de la modernidad; actores porque tratan de disponer de un espacio en una representación que se hace todos los días más difícil y que se va quebrando con los elementos de la dispersión que se gestan en la ciudad. La urbe es, entonces, el sitio en donde aparece tanto lo diverso como lo diferente; es el sitio en donde de una bohemia *décadentiste* se pasa a una variedad de bohemias con variados matices de la desazón: desde el que arrastra el duro fardo del existir, hasta el que no puede con esta vida *jijueperra*.

Lo moderno, pues, es esa multiplicación de voces que difícilmente forman un canto unísono; es más bien la suma de voces donde la polifonía no construye un canon hermoso, sino que tiene un final inarmónico y desarticulado. Parte de esas voces suenan a tango, como lo hemos señalado; otra parte suena a música guasca o de carrilera. Esta apareció tiempo después. Con el cine mexicano se empezó a conocer una serie de ritmos del norte del país de los manitos; eran canciones que, al finalizar los años treinta y luego en firme desde los años cuarenta, contaban historias de la Revolución Mexicana o historias rurales plagadas de violencia. *La cucaracha*, *Adelita* y *Juan Charrasqueado* vinieron a formar una especie de destino poético que tocó tanto las puertas de la ciudad como las de los campos. Se unió con algunas formas del pasillo ecuatoriano y ritmos argentinos rurales que, inspirados por *Valente y Cáceres* y *Los Cuyos*, también se dedicaban a cantar a la madre, a la mujer mala, al cementerio, a la muerte, a la cárcel, y a pintar idílicamente el campo. Las músicas del norte de México se llamaron de carrilera; las otras recibieron el genérico nombre de música guasca. Con el correr del tiempo ambos nombres se han confundido y se intercambian. De un lado al otro, la guasca y la de carrilera han hecho tránsito por la ciudad y también —algo que salta a la vista de modo inmediato—, por los campos antioqueños.

Para la música mexicana, en particular, el cine fue muy importante; de hecho, si hay alguna forma que haya sido fundamental para enseñarnos a los latinoamericanos a ser modernos, fue el cine. En ella, bajo una historia obvia de amores y traiciones, Jorge Negrete, Pedro Infante (y en tiempos recientes, Vicente Fernández), intercalaban canciones rancheras y corridos. El cine mexicano recorrió toda Latinoamérica y

dio la clave para que los inmigrantes urbanos pudiesen sentir que la ciudad no era un territorio indomable; que la urbe se podía comprender sabiendo jugar con lo que ya se traía del campo.

Junto al cine, los discos. La música que no se podía ver y oír en las películas llegaba grabada. En los discos no siempre venían musicalizaciones tan buenas como las de las rancheras. Eran canciones acompañadas con guitarras, mucho más de carrilera y más mal interpretada. Ello, sin embargo, no fue óbice para que cumpliera ese papel que hemos anotado: modernizar las conciencias a través del ritmo. En efecto, más allá de los contenidos de las letras, los corridos y rancheras tienen un ritmo más acorde con la ciudad; aun los corridos que tienen un claro acento rural y tradicional (hasta el punto de que están hechos en octasilabos), rítmicamente son más simples pero más acordes con el ritmar de vida de la ciudad. Si la vida se hace más ligera, más rápida, la música tiene que serlo también así haya que rebajar la calidad. La condena puede llegar por parte de los puristas, pero el hecho se da y se multiplica de un modo soterrado; con el correr del tiempo, los colombianos, y en particular los habitantes de las ciudades de la zona cafetera, produjeron esa música. *Los pamperos*, *Las trigueñitas*, *Las gaviotas* y *Las hermanitas Calle*, son evidencia de su expansión en y desde la ciudad; ello, desde fines de la década de los 50 hasta los años setenta.

Por ello, tal vez no sea fortuito que muchas formas de los viejos bambucos se hayan insertado en este universo gracias al papel que cumplió el *Dueto de Antaño*. Formado durante los años cuarenta, este grupo produjo en Medellín un efecto que uno podría calificar de mediación: cantaban desde bambucos viejos —pletóricos de poesía modernista como *Las acacias*— hasta rancheras y corridos como *Hace un año*. Hoy, todos en la ciudad saben que no eran grandes músicos, pero sí que fueron bastante populares; que tal vez —y perdónenme los defensores del bien decir y el bien cantar— hicieron más por la música colombiana que los más exquisitos intérpretes. La voz nasal de Ramón Carrasquilla fue un estilo que permitió unir la música colombiana con otros aires musicales de Latinoamérica; voz defectuosa, inculta, pero más universal.

4. DE BUITRAGO A MANYOMA. ¿DE DÓNDE SON LOS CANTANTES? NO SÉ, NO PARECEN DE AQUÍ, PERO...

Baila como un trompo, mueve las manos como atacado de san vito. Parece un muñeco al mover los pies y todos le hacen rueda. Una canción de Richie Ray y Bobby Cruz invade todo el recinto. Sigue saltando. Otro espontáneo le sale al paso como pa ve quién sabe má. Es un desafío, de ello no cabe duda. El sonido brillante de las trompetas penetra los oídos y marca la dimensión exacta de ese particular duelo; la marca del tiempo musical es también la marca de los pasos de los bailarines y da la medida exacta de lo que son en ese momento. Los que un momento antes se encontraban bailando, de pronto deciden sentarse o hacerse a un lado para ver mejor a los dos duelistas. Diciembre de 1994, "La Isla del Encanto" es el canto de Borinquen en medio de estas montañas; es también la voz neoyorquina, con su son de cemento y concreto, poetizando la vida de este Valle, no de lágrimas, sino de sabor..



La música tropical ha sido durante mucho tiempo objeto de ataques; se la ha considerado el engendro de la inautenticidad. No es algo nuevo, ni tampoco es fortuito. Podría decirse que su aparición y expansión en Medellín corren parejas con la pérdida de ciertos criterios del gusto y el surgimiento de una nueva visión estética: el juego de los cuerpos, el ritmo frenético y el silencio en el bullicio. La música tropical, empero, no es la creadora de todo el proceso, sino que en buena parte se usufructúa de la presencia negra en Antioquia. Por ello, no es cierto —como decía Estanislao Zuleta en los años setenta— que los antioqueños no han sabido bailar, que han controlado sus cuerpos y que han hecho su cultura sobre la base de la palabra; en realidad, los antioqueños no han sido

jamás un todo homogéneo —que en el fondo, *malgré lui*, es la verdad que subyace en este aserto—, y si bien la palabra ha sido (y es) importante, los que han estado en los márgenes han hecho de los cuerpos el lugar de la escritura de sus vidas, de su erotismo y hasta de su muerte. En los pueblos antioqueños siempre han sido tan necesarios como la Iglesia, los barrios de la “calle abajo”, en donde refocilarse con una prostituta pasa, entre otras cosas, por bailar con ella. Además —y ello dentro de la licencia que lo religioso da como posibilidad de reafirmar su poder—, las festividades sagradas involucraban bailes y festines que, de alguna manera, son los que tratan de recrear las agrupaciones folclóricas de hoy. El norte de Antioquia en particular —negro, mulato y minero— se distinguió, hasta bien entrado este siglo, por sus bailes de garrote: grandes fiestas, con algazaras monumentales que terminaban en peleas y muertos, y... que siga el baile.

Estos prejuicios, esta vez sí conscientes, se encuentran en los comentaristas musicales de la ciudad desde la década del 40. Se hablaba (lo asom-

broso es que todavía se habla) de

la bajeza de esos aires, de su vulgaridad y de su pésima calidad; música fea, música grotesca, incluso como alguna vez me comentó el profesor Carlos Mario González de la Universidad

Nacional hablando del vallena-

to: “Es que nosotros sí tenemos una

cultura popular muy fea, en cambio los alemanes...” Espacios rítmicos que, sin embargo, fueron entrando lentamente, creando conflictos. En 1940, por ejemplo, cuando ya se oían las guarachas caribeñas, la condena era de tal magnitud que hizo que uno de los más importantes compositores de esta música del Caribe, Rafael Hernández, fuese rechazado por la primera casa grabadora de discos de la ciudad (que dirigía don Hernando Téllez) y que se le prohibiera actuar en el Teatro Junín; se adujo que su música podía ser inmoral, que era muy caro presentarlo, que eso no le gustaba a la gente. Al final se supo que lo rechazaron porque era negro.

La supuesta identidad antioqueña se hace por oposición a un afuera que no se comprende; no es ni siquiera un otro que se haya estudiado, sino una inmensa otredad que se escapa: en las fronteras, en el

límite del “ser antioqueño”, están los negros no sólo por el tono de su piel, sino porque no han orientado su existencia en los ideales de “la raza”. En el límite están los que tienen el privilegio de no ser cantados por Jorge Robledo Ortiz. Ni siquiera se puede hablar de música o cultura populares; su clave, más bien, es la dispersión y las diferencias multiplicadas.

La música tropical es, pues, una variedad que va desde los aires interpretados por Guillermo Buitrago hasta la salsa dura; desde Lucho Bermúdez hasta los vallenatos de Diomedes Díaz y el *Binomio de oro*. La primera expresión de música tropical colombiana que llegó a la ciudad se presentó en dos vertientes: la que hacía Guillermo Buitrago (que en realidad eran vallenatos acompañados con guitarras, pero que entonces llamaban porros) y la de Lucho Bermúdez. No es que ellos hayan sido los únicos intérpretes, pero sí son representativos de dos vertientes que con el correr del tiempo devinieron dos líneas que se afianzaron en Medellín y generaron un carácter propio: la música parrandera y la de las orquestas *chucuchucu*, respectivamente. La primera la encuentra uno en cantantes y autores como Gildardo, Agustín y José Bedoya, que perpetúa hoy una figura como Mario Tierra. Como heredera de Buitrago, esta música se acompaña de guitarras y una percusión pobre que generalmente es una raspa o algo similar. Pero a diferencia de Buitrago, las letras de esta música parrandera son de doble sentido cuando no francamente procaces. En la parrandera, en realidad, a más de la herencia de Buitrago (extraño personaje que cada año revive en los diciembres de Medellín) se aunó la picaresca de las canciones rurales que en el mundo urbano cumplió un papel de resistencia. En efecto, temas como *El grillo* o *La cometa* no son de mal gusto (como algún purista esta podría calificarlas), sino que son un desafío a la moral, al orden, a la decencia y a las buenas costumbres. Lo vulgar sirve para responder a la vida urbana que, en teoría, sólo puede llevarse desde el civismo —esa forma de moral burguesa— y el correcto decir y hacer; música parrandera que responde a la discriminación de los espa-

cios urbanos: al Junín que no se podía caminar decentemente, o al Parque de Bolívar que se recorría y disfrutaba (hasta los años sesenta) como símbolo de distinción. Resistencia que fue su garantía y su aval de legitimidad hasta el momento en que los medios de comunicación la tomaron, le dieron tres emisoras, la organizaron discográficamente (con videos incluidos) y se volvió *in* oír música parrandera. Papel de resistencia que hoy no cumple porque el mundo contemporáneo ya ha suavizado sus posiciones cerradas y se vuelve no más tolerante, sino más indiferente.

Pero mientras se daba ese proceso de legitimación, la otra vertiente —la que representaba el excelente sonido de Lucho Bermúdez— se transformaba (o degeneraba, depende del juez de turno) en otra música tropical, la cual sí salía con el sello de medellinense y con el respaldo oficial que le daba ser convidada a las semanas culturales de los colegios de los Hermanos

Cristianos o de los Jesuitas. La música de *Los graduados* con Gustavo Quintero, y luego *Los hispanos* y Rodolfo Aicardi es, por un lado, prueba del tropicalismo “oficial”; por el otro, de lo importante que fue para aquellos que no se atrevían a dar el paso definitivo para estar al margen. Música que “mueve el esqueleto” pero no crea inquietudes; música de moda que se ha vuelto “clásica” por el simple juego



del mundo moderno y del imperio de lo efímero que envejece todo con mucha prisa.

Sin embargo, la música tropical no se constriñó tan sólo a estas dos vertientes. La presencia de Rafael Hernández en 1940 y el rechazo que sufrió, lo que nos dice es que ya era conocido en la ciudad; si lo rechazaron, fue porque ya sabían qué producía.

El Caribe de otros lados –de Cuba y Puerto Rico, en especial– ya se daba a conocer. *La sonora matancera*, que se había fundado en la década del 20, no era una completa desconocida en América Latina y tampoco en Colombia. Esos sonidos caribeños fueron mucho más importantes en las décadas de los 50 y los 60; con ellos, los inmigrantes urbanos que venían huyendo de la violencia, que fundaron el barrio Castilla y “colonizaron” el occidente de la ciudad, tuvieron una música con la cual hacer un territorio.

Y luego, con la diáspora que produjo la Revolución Cubana y con la inmigración de caribeños a Nueva York, hacia los años sesenta se gesta la variedad rítmica y sonora que hoy llamamos salsa. Con el son como elemento fundamental, arreglos no muy complejos, el uso del trombón y hablando de temáticas callejeras, la salsa poetizó el espacio que otrora fue del tango: cantó a los arrabales de toda América Latina, dijo que la calle era el lugar de la tragedia, y elevó en calidad musical la expresión de los seres del margen. Eddi Palmieri, Celia Cruz (la figura cumbre de la transición sonora), Richie Ray, Bobby Cruz e Ismael Rivera, hicieron de la salsa una música rica, profunda y de contenido; posteriormente, la *Fannia All Stars* se volvió el emblema del Caribe urbano y también el nombre de muchos establecimientos en la ciudad: en el municipio de Envigado y en los barrios La América y Belén.

Todo ello porque Medellín, como muchas ciudades latinoamericanas, encontró en la salsa una forma de protesta y de resistencia. Espacio de protesta que en un personaje como Julio Ernesto Estrada, nacido en el barrio El Naranjal en 1951, supo usufructuar para hacer en Colombia una salsa que estuvo a la altura de la que se hacía en el país del norte. Fruko, como lo conocemos todos, junto a *Los Tesos* (*Fruko y sus Tesos*), inició desde 1971 la renovación de la música tropical.

El gran Fruko, con sus cantantes Piper Pimienta (un caleño que fue su primer cantante, pero que pronto se independizó), Wilson Manyoma (también de Cali) y Joe Arroyo (de Barranquilla), hizo época en Colombia; se codeaba con las grandes estrellas de la salsa en las Ferias de Cali y era invitado a cantar en Nueva York;

el gran Fruko, que hoy vive más de sus recuerdos y de “citar” los viejos ritmos caribeños: hacer versiones –excelentes entre otras cosas– de la música de Pérez Prado –uno de sus trabajos recientes–, y que en 1996 nos brindó un mix de sus éxitos de los años setenta. Discreto ocaso el de Fruko, similar al que vive la salsa que se ha convertido más en un asunto comercial, con letras suaves, que muchos llaman salsa-catre (los más prosaicos) o salsa erótica (los más discretos); un ocaso, que uno ve en los mismos espacios que la ciudad ha dedicado para este tipo de expresión.

En efecto, ese paso de lo duro a lo suave en la salsa, es el paso de “El Bar Aristi” en la calle Palacé, al principio de los años ochenta, a los negocios de la calle San Juan; de Palacé y Bolívar, con bares como “Carruseles”, el ya referido “Aristi” (que se incendió en 1983) y la primera época de “La Fuerza”. Y promediando los años ochenta, “La Bahía” –cuando entonces era en Carabobo con Bolivia– en donde se refugiaban, además de los muchachos de barriada, los universitarios que querían darse un toquecito de malevaje. Finalmente, la pornosalsa, que irrumpe en la urbe al promediar los años ochenta cuando ya la calle San Juan, y uno de sus negocios, “El son de la 70”, era el sitio en donde los muchachitos dedicaban temitas suaves a sus noviecitas; ya no es la salsa de barriada, sino la del amor ligero. Bajo los efectos de la redistribución urbana –hecha a golpes, desalojos y violencia– y preñada del espíritu de la moda, una parte del Caribe ha sido domesticada; sólo algunos resisten coleccionando los viejos temas que copian de viejos discos, que compran de música reimpresa en otros países, o que adquieren en el mercado a altos precios como la serie de discos compactos, que salió hace algún tiempo al mercado con la música de la *Fannia*.



5. EL ROCK, EVERY LITTLE THING THAT SHE DOES IS MAGIC, BUT SHE'S ALSO THE DARK SIDE OF THE MOON. (NO ES UN HOMENAJE A *THE POLICE* NI A *PINK FLOYD*).

Quebraban guitarras en el escenario, si es que acaso las tenían; rompían el silencio de la noche con un grito; Luz Mery, la niña inocente de los vecinos del frente, reconocía que les tenía miedo; ellos hacían una fiesta a su manera, y muchos no lo entendieron así. Hoy, quizá, son los más vitales que conozco.

Si algún ritmo se parece al acelere urbano, ese es precisamente el rock y todas sus variedades. Como tal, el rock es, en su música antes que en sus letras, una poesía urbana que cuestiona todo el orden, que como un parásito altera el orden del existir. No tiene nacionalidad, no tiene un sitio, y es la expresión —en sus formas más radicales— de los seres de los márgenes, de los que habitan en el *limes* del ser y el no ser.

Debo aclarar que no pienso que haya algo así como un rock con color local o un rock nacional; el verdadero rock no se pone etiquetas de esa índole, sino que adquiere rasgos de universalidad. Una frontera nacional es negar que el mundo moderno ha abierto fronteras más crueles, más excluyentes. Entre las naciones se puede pactar, dialogar o hacer la guerra como una continuación del diálogo; los seres de los márgenes muchas veces acaban con la forma dialogante, rompen con el código que lleva al consenso y por eso no se les reconoce valor. Sólo algunos, seducidos por el espacio massmediático, empiezan a ser parte del diálogo de sordos del mundo contemporáneo; los otros contribuyen a la sordera hablando de lo que nadie entiende. Por eso hay multiplicidad en el rock, una variedad que muchas veces lleva a clasificaciones tan simples como la de quienes se dejan tentar por el espectáculo y el comercio, y la de los que no sólo huyen sino que además descalifican el *show bussines*. Algo que se hizo obvio en la ciudad cuando en la Plaza de Toros La Macarena, el 23 de marzo de 1985, una emisora local invitó a la guerra de las bandas; todo con el fin de determinar cuál era la preferida del público joven de la ciudad. El resultado fue contundente: no existe un solo tipo de público joven en la ciudad; los gustos

son tan variopintos como los colores de las ropas juveniles. Se supo que había unos radicales que descalificaban a los intérpretes de rock suave, de baladas al estilo *Air Supply* (que estaba de moda en ese entonces), a los cuales llamaban *casposos*. Se supo, además, que entre esos radicales tampoco había uniformidad; entre ellos se enfrentaban porque algunos se autodenominaban *metaleros* y otros eran *punketos*. Todo un mundo que la ciudad no conocía y que, como es obvio, inmediatamente malinterpretó. Se les equiparó a los sicarios, a la juventud perdida por culpa de la televisión y esa música que oían en la radio. Se habló por parte de algunos pseudointelectuales marxistas (al fin de cuentas, tan moralistas como los primeros) de que era la consecuencia del imperialismo y la penetración yanqui en nuestra cultura que había desbaratado nuestro mundo.

Los años ochenta, por ello, son los más importantes para el rock en Medellín; más importantes que el Festival de Ancón de principios de los años setenta. No porque no haya habido rock antes, sino porque en los ochenta el rock ocupa lugares que otras alternativas (el tango y la salsa, que ya hemos señalado) habían abandonado.





Los jóvenes de los márgenes necesitaban mucho más que la protesta clara, con letras que directamente expresaran su rebeldía frente al mundo; necesitaban una música que cancelara el código y que dejara sin interlocutor a los códigos dialogantes del poder: ante el grito, ante el antivirtuosismo punk, ante formas que se arriesgan en los límites de la sinrazón, ninguna racionalidad es capaz. No es una estética de la guerra sino de la contaminación; es la estética virulenta, porque, como un virus que no se puede controlar con vacuna alguna, socava cualquier orden; así, frente a las formas claras, se responde con la monstruosidad, con lo inestable e informe.

En el rock de los márgenes el monstruo sí es caracterizado por su maldad porque precisamente eso es lo que se muestra; es la maldad misma la que se vuelve objeto de pensamiento y no un efectuarse; es el intento de mostrar el soporte de la máscara de la bondad. Por eso hablan de salir de la hipocresía del mundo, de no dar el juego a los falsos del espectáculo; por eso apelan a la mierda, la peste, el sepulcro, la sepultura como las figuras desde las cuales construyen su mundo metafórico; por eso, ¡oh, paradoja!, se ponen la máscara contraria y el resultado no es develar la hipocresía de los otros, sino evidenciar —a pesar de ellos mismos— que eso también es una máscara.

Herederos, aunque ellos no lo sepan, de los poetas malditos franceses, pueden como Baudelaire cantar a Satanás y disfrazarse de maldad; pueden asustar a incautos que creen que, efectivamente, el maligno hará (o hace) su presencia en el mundo. Pero invertir los términos tal vez no sea suficiente; no es sólo lo contrario del orden normal, sino empezar a mutar, permutar y crear, que es la alternativa de toda estética inteligente. No es sólo atreverse a tocar las puertas del no ser —porque de ello muchas veces no queda sino el

silencio, tal como lo han demostrado las vanguardias en este siglo—, sino atreverse a crear un mundo distinto; algo más que el lado oscuro de la luna, más allá de la oposición día/noche. Ese es el reto que tal vez muchos estén asumiendo.

Battery, un joven de Medellín que ha vivido en la música rock, lo decía inteligentemente en uno de los programas de *Muchachos a lo bien*, de la Corporación Región y la Fundación Social. Reconocía que, muchas veces, el rock ha sido absorbido por esa figura ambigua llamada “sistema”, pero que dicho sistema tiene que existir porque debe haber un mínimo de control. Por ello, lo mejor es aplicar el mecanismo de la pulga, que molesta al perro hasta cuando quiere y luego se va.

Jorge, otro joven que afirma no tener definiciones del rock porque él no tiene parcelas de lo humano, reconoce que cuando llegó al rock lo hizo negando otras músicas, pero que el rock mismo le enseñó a tener otros horizontes y a extenderse al resto del universo.

La vuelta, la inversión del mundo, puede ser como en la larga tradición del tiempo circular (que en Occidente es una vivencia soterrada del tiempo durante su historia), una posibilidad de renovar el mundo, de afirmar la vida en últimas.

6. ÚLTIMO PEDAZO

Las capas que se superponen, la ciudad amalgamada y existiendo como multiplicidad, nos revelan una lógica que no pasa por la lógica de lo UNO y lo IDENTICO. Confusiones, turbulencias, particiones y fragmentaciones. Estos pequeños apartes que hemos presentado son capas, pero también fragmentos. Casi podríamos decir que son “conjuntos autosemejantes e irregulares”,⁴ tal como en las matemáticas se definen los fractales. Ello ya nos advierte sobre la inconsistencia del mundo que habitamos. Nuestro mundo no es nuestro, nuestra ciudad no existe ni es una. Con la música y las músicas uno puede entrever toda esa dimensión. Todavía nos quedó faltando decir algo de los raperos de la ciudad, de sus procesos de resistencia y de legitimación. Pero también nos faltó hablar del mundo de la moda, de los clubes de “fans” que prohijan algunas emisoras de música *cross-over* de la ciudad; en fin, de todo eso que la moda también gesta.

¿Pero quién puede acabar toda esta evaluación? Todo lo que digamos será finito y no podrá jamás dar cuenta de nada.

Envigado, 1996-1998

Notas

¹ El autor expresa su agradecimiento a Jorge Mario Betancur de la Corporación Región, a Jorge Franco Duque –director de la Fonoteca de Antioquia– y a Julio Sampredo, por la colaboración en este trabajo. Las afirmaciones, empero, son responsabilidad de quien escribe estas páginas.

² Maestro, en lenguaje *alvesre*, o al revés. Una forma común del habla de Buenos Aires y que también se usó y se usa en Medellín.

³ Todas son palabras del lenguaje callejero de Medellín usadas desde hace varias décadas.

⁴ Arango Marín, Horacio. “El orden y el caos en los sistemas dinámicos”, en: *Ciencias Humanas, problemática contemporánea de las ciencias*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas, 1995. p. 20



Bibliografía

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, 4 ed. Barcelona, Kairós, 1993.

—. *El intercambio simbólico y la muerte*. 2a. ed. Caracas, Monte Avila, 1993.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

Ciencias Humanas; problemática contemporánea de las ciencias. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 1995. No. 21.

Correa Restrepo, Alejandro. *Fruko y sus tesos; un canto de la Colombia urbana*. Medellín, Tesis de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Pontificia Bolivariana, 1995.

Jiménez, José. *La vida como azar; complejidad de lo moderno*. Madrid, Mondadori, 1989.

López Botero, Miguel Angel. *Música de carrilera; canciones historias y comentarios*. Medellín, s.d., 1985.

Ortiz Osorno, Juan Guillermo. *La música al final del segundo milenio*. Medellín, Tesis de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Pontificia Bolivariana, 1994.

Peretti della Rocca, Cristina. *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona, Anthropos, 1989.

Pife –Poder de inteligencia frente a lo establecido–. Movimiento Hip-Hop de Medellín. Medellín, 1996.

Rojas López, Manuel Bernardo. *Los dispersos recuerdos de Desiderio Ancizar Alicante*. Medellín, Tesis de especialización en Semiótica y Hermenéutica del Arte, Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas y Económicas), 1997.

Videos consultados del programa *Muchachos a lo bien*, de la Fundación Social y la Corporación Región:

“Home Girl”, Paula. Director: Mario Betancur

Con los pies en el cielo. Director: Oscar Mario Estrada

Ramón dentro y fuera de... su piano. Director: Juan Uribe

Rock (I y II). Director: Juan Fernando Ospina

Sueños, mujeres y video (I y II). Director: Carlos Obando

Una nota de vida. Director: Carlos López Rebellón