

Tango y bolero: clase, raza y género en el consumo de música popular en Medellín, 1930-1950

Carolina Santamaría
Pontificia Universidad Javeriana



En primer lugar, debo aclarar que esta presentación es apenas un esbozo de un par de capítulos de mi tesis de doctorado (Santamaría 2006), y por lo tanto funciona más como una descripción quizás algo superficial de ese trabajo. La tesis consistió en un análisis de las prácticas musicales y los hábitos de consumo de tres géneros de música popular en la ciudad de Medellín entre 1930 y 1953, una investigación que requirió mucho trabajo de archivo sobre la presencia de la música en los discos, la radio y el cine. Para quien esté interesado en la información detallada de todas las referencias documentales, lo invito a que consulte directamente ese trabajo. Antes de entrar en materia me centraré en definir un concepto que se resalta en el título de la ponencia y que está presente de manera insistente a través del texto: la cuestión del consumo de música. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de “consumo” de música? en los Estudios Culturales, gracias a la influencia que han tenido los estudios de comunicación, el concepto de “consumo cultural” se viene usando desde hace unos 20 años (ver por ejemplo Martín-Barbero 1993, Lull 1997 y Sunkel 1999). A través de éste se busca analizar la relación entre objetos culturales producidos y diseminados a través de los medios (la televisión, la radio, el cine) y ciertos grupos sociales. No se trata de una cuestión de mercadeo, que busque definir qué segmentos del mercado compran cierto tipo de artículos; se trata, más bien, de entender las complejas dinámicas que se construyen entre el capital, los creadores y el público que, finalmente, es quien usa y disfruta de esos bienes culturales. Estos análisis nos ayudan a entender cómo



están constituidos el espacio social y las relaciones de poder en una sociedad particular y en un momento y un lugar específicos.

Precisamente fue este interés por entender qué papel juega la música popular en la construcción del espacio social lo que me llevó a estudiar las dinámicas del consumo de ciertos géneros musicales en la ciudad de Medellín en la primera mitad del siglo XX. Durante ese periodo, Medellín se consolidó como el mayor centro industrial y económico del país, en donde se concentraron el negocio de la radio privada, en los años 40, y luego el de la industria musical, a partir de los años 50. Varias generaciones de colombianos se criaron con música producida, grabada o radiodifundida desde la capital paisa. El eje de esta presentación, sin embargo, no estará enfocado en la influencia de Medellín como centro de producción y difusión musical, sino en los diferentes significados asociados a la música que se escuchaba en la ciudad antes de que ésta se convirtiera en centro de la industria musical, durante las turbulentas décadas del 30 y del 40.

¿Por qué hablar del tango y del bolero en Medellín? Por esos años también se escuchaban en la ciudad muchos otros géneros musicales como la zarzuela, el cuplé, el bambuco, la ranchera, etc. Tanto el tango como el bolero vivieron sus épocas doradas alrededor de la mitad del siglo XX, causando un fuerte impacto en la cultura popular de Medellín, que aún hoy es considerada por muchos como un bastión del tango y de la llamada "música de antaño". Durante años, el público de Medellín tuvo acceso a ambos géneros musicales a través de los discos, las películas y la radiodifusión, lo que ha generado un culto muy interesante, una especie de fetichismo entre los muchos coleccionistas de discos viejos y películas antiguas. No deja de



sorprender, sin embargo, que todo este culto por el pasado se centre en recordar la música de un periodo tan conflictivo y violento de la historia nacional. Partiendo de la premisa de que el consumo cultural articula divisiones sociales, como la diferenciación de clase (Bourdieu 1987), el análisis de los usos y significados atribuidos al tango y al bolero servirá para explorar los conflictos y fraccionamientos de la sociedad local, buscando imprimirle sentido a la paradójica coexistencia de una época dorada de la música popular y un periodo de intensa inestabilidad política y social.

Por su posición privilegiada en medio del continente, Colombia ha sido siempre un cruce de caminos entre el Caribe, Centro y Suramérica. Con el advenimiento de la tecnología de grabación y de los medios de comunicación a principios del siglo XX, Colombia se convirtió en un mercado clave para las industrias culturales fuertes en la región: Estados Unidos, Argentina y México. El tango (y en particular el tango-canción) fue uno de los primeros géneros de música en el mundo que nacieron y se desarrollaron prácticamente de manera simultánea con la industria musical. Aunque fue el mismo Gardel quien en 1918 grabó la que se consideró la primera pieza del género, por falta de rutas comerciales que conectaran el continente suramericano los primeros discos de tango-canción que llegaron al mercado local fueron producidos en los Estados Unidos.¹ En los años 20, los tangos que se escuchaban en Medellín, así como en el resto del Caribe, eran grabados por cantantes latinos (como Pilar Arcos y Margarita Cueto) que trabajaban para las firmas Victor, Brunswick y Columbia en Nueva York. Estos discos de tango-canción fueron adoptados dentro de las tertulias, clubes y otras reuniones masculinas que usualmente se



realizaban en bares y burdeles del centro de la ciudad, donde coexistieron durante mucho tiempo con la música tocada en vivo (bambucos, pasillos y otros géneros tradicionales que habían comenzado a urbanizarse desde finales del siglo XIX).

El tango se había originado dentro de ese ambiente en Buenos Aires, y por esa misma razón sus letras giraban alrededor de figuras como la mujer perdida (la milonguita), la madre sacrificada y el malevo, así como temas relacionados con la migración a la ciudad y los problemas propios del nuevo espacio urbano. No fue casualidad, entonces, que el tango fuera asociado en Medellín con los barrios bajos y la vida de los recién llegados del campo, en una época en la que la población urbana se estaba expandiendo a una gran velocidad. Aunque para mediados de los años 20 el tango en Argentina había subido de categoría social tras su aceptación en el teatro, la radio y los discos, en la Medellín de entonces, provinciana, católica y machista, siguió por mucho tiempo asociado a la vida del burdel y el barrio bajo en particular del barrio Guayaquil, donde se encontraban el mercado central y la estación del tren.² Pese a su popularidad, en el tango no había lugar para el público femenino “decente”, razón por la cual durante años continuó sufriendo reparos su inclusión en la programación radial dirigida a la clase media. Por eso, el caso de Gardel fue realmente excepcional, puesto que tras su aparición en el cine (producido en Francia y Estados Unidos, no en Argentina) el público local comenzó a conocer y aceptar un estilo de tango más refinado dirigido a un público más amplio. Aunque no hay duda de que su visita a la ciudad en 1935 fue un éxito, sin duda causó sentimientos encontrados entre miembros de las clases medias y altas. Por esta razón, y a pesar del mito, la conmoción que

causó la muerte Gardel en un accidente aéreo en el aeropuerto de la ciudad no fue tan fuerte como se ha pensado. De hecho, al revisar los comentarios publicados en la prensa local se encuentran muchos más homenajes a otras víctimas ilustres del accidente, como al abogado Estanislao Zuleta Ferrer y al piloto Ernesto Samper Mendoza, que al propio cantor argentino.

En realidad no fue sino hasta los años 40 cuando todos los sectores de la sociedad paisa comenzaron a aficionarse por el tango y por el mito de Gardel. En el año 1942 comenzó a proyectarse cine argentino en la ciudad, y fue gracias a este medio que se conoció en todo su esplendor la figura de Libertad Lamarque. Por primera vez el público local vio a una diva del tango que no retrataba la vida de una cabaretera, sino que personificaba a madres y esposas de la clase media. Libertad se convirtió en una estrella muy querida por el público local, y no solo visitó varias veces la ciudad para participar en conciertos y programas radiales, sino que fue ella quien personalmente impulsó en 1948 la erección de un monumento a Gardel en el sitio del accidente. Después de la placa de bronce que levantaron Libertad y su esposo el director de orquestas de tango Alfredo Malerba en honor de Gardel, todo miembro del mundo del espectáculo o del deporte que pasara por la ciudad (especialmente argentinos y uruguayos) se sentía obligado a rendirle un homenaje al ídolo cantor de tangos. Este fue un elemento decisivo en la posterior consagración de Medellín como capital tanguera, que se dio por la década del 60 (Santamaría 2006, capítulo 4).

Hay un último aspecto de la recepción del tango en el Eje Cafetero que es clave para entender la raíz de la construcción de una identidad racial paisa alrededor del género. Como se había dicho anteriormente, los inmigrantes del campo antioqueño se vieron retratados en los textos del tango que hablaban de la migración de europeos a la Argentina. En las letras del tango se trata, por supuesto, de inmigrantes europeos blancos que llegan a colonizar tierras incivilizadas; sin embargo, esto coincide con el arquetipo clásico del colonizador antioqueño. La raza será un elemento determinante, no solo en la recepción y adopción del bolero, como veremos a continuación, sino también el desarrollo del conflicto social que desencadenó la época de La Violencia en los años 50.³

Pero antes de pasar a la cuestión de la raza en el bolero, hablaré primero de cuestiones de clase social y diferencia sexual en la adopción local de este género musical originario de la cuenca del Caribe. Según se ha podido establecer, el género que conocemos como bolero se desarrolló en Cuba a finales del siglo XIX; sin embargo, detrás de la popularización del género a lo largo de América Latina estuvo el gran impulso que le dio la industria cultural mexicana a través de la radio y el cine. No sería exagerado afirmar que el bolero nació como género popular comercial simultáneamente con la radio privada en México; la estación radial más importante de Ciudad de México, la XEW *La voz de América Latina* (empresa matriz de la actual Televisa), fue lanzada al público en 1930 respaldada por una gran inversión y un reparto musical de lujo. En su programación diaria, la XEW presentaba shows con los músicos y cantantes más importantes de la cuenca del Caribe, entre ellos figuras consagradas de la canción

romántica como los cantantes Alfonso Ortiz Tirado y Juan Arvizu, y compositores talentosos que estaban comenzando su carrera, como el famoso Agustín Lara. En el naciente negocio de la radio latinoamericana en años 30, la XEW impuso un estándar de calidad y un talante cosmopolita que fue seguido al pie de la letra en varias emisoras del hemisferio, entre ellas las emisoras que surgieron en Bogotá y Medellín a mediados de la década.

Este ánimo por imitar el modelo mexicano se hizo evidente no solamente en el formato de los programas y el estilo de los presentadores, sino también en el tipo de música que se ponía al aire. Un claro ejemplo de esto es el programa “Novedad”, que entró al aire a finales del año 35 en la emisora *La voz de Antioquia* (empresa matriz de la actual Caracol), una de las emisoras privadas más poderosas del país. Éste era un programa dedicado a presentar en primicia los boleros que estaban de moda en México; de hecho, el director de la orquesta de la emisora, el maestro José María Tena, acostumbraba transcribir directamente la música los boleros que se transmitían por la XEW, cuya señal se podía escuchar en Medellín con la ayuda de radio-receptores de onda corta. Una vez transcritos y reorquestados, estos boleros eran estrenados en el programa por los cantantes de planta de la emisora. Los boleros eran, especialmente los compuestos por Agustín Lara, paradigmas de lo chic y lo cosmopolita, en los que se mezclaba el acervo modernista de la poesía hispana con las nuevas sonoridades impregnadas de jazz de la orquesta tipo big band y de los ritmos exóticos afrocubanos que se estaban cobrando mucho auge en el Caribe.



Hay que notar entonces, que a diferencia del tango, el bolero fue desde sus inicios un tipo de música destinado al consumo de la nueva clase media urbana que estaba comenzando a surgir en los centros urbanos del continente. La poesía amorosa llena de metáforas refinadas y la ausencia de referencias explícitas a sitios o personas, hacían del bolero un género que podía ser escuchado por audiencias familiares, incluyendo al público femenino de clase acomodada. Hay que notar, sin embargo, que en Medellín la aceptación de lo exótico en el bolero pasaba por la negación total del componente musical afrocaribeño. Existe una sutil diferenciación entre el bolero producido en el Caribe, el llamado bolero antillano, con el bolero producido en México: este último está caracterizado por una mayor presencia del piano y las cuerdas, la moderación y puesta en segundo plano de la percusión, y el gusto por las voces robustas comúnmente usadas en la ópera y la canción mexicana.

Se podría argumentar que la preferencia del bolero mexicano sobre el antillano en Medellín se debía únicamente a criterios estéticos, pero existen ejemplos que muestran que había un prejuicio racista en la valoración del estilo mexicano en desmedro del estilo antillano. En mayo de 1940, el gran bolerista Rafael Hernández visitó la ciudad con su grupo, el famoso Cuarteto Victoria. El puertorriqueño Hernández era reconocido, junto con Agustín Lara, como uno de los grandes compositores del género, pero a diferencia de Lara no se había forjado una imagen pública fuerte a través del cine. Fue por eso que los empresarios paisas se quedaron desconcertados cuando se percataron, demasiado tarde, del hecho de que el maestro Hernández tenía facciones y tez negras. Aunque los empresarios radiales contrataron



sus servicios, ellos mismos se encargaron de disuadir a los empresarios teatrales locales de negociar presentaciones o conciertos públicos con Hernández. La razón era muy simple: el bolero era socialmente aceptable siempre y cuando no se hiciera evidente su relación con las tradiciones musicales afro. El ritmo sincopado, la cadencia y la sensualidad presentes en el bolero podían ser tolerados solamente en la medida que sus orígenes negros fueran completamente invisibilizados. En contraste con el mini escándalo que se desató en algunos sectores de la prensa con el caso de Hernández, unos meses después, en agosto del 40, hubo un gran despliegue publicitario para recibir al tenor mexicano Pedro Vargas. Vargas era el intérprete oficial de Agustín Lara, pero además se le reconocía muy fácilmente por su imponente pinta mestiza de ojos negros aindiados. En otras palabras, Vargas representaba una identidad mestiza blanqueada que resultaba perfectamente admisible a los ojos de la sociedad paisa. De hecho, la industria discográfica argentina comenzó a grabar discos de boleros a finales de los años 40 gracias al empeño de los empresarios paisas, quienes solicitaron la búsqueda de voces argentinas nuevas (como Leo Marini y Hugo Romani) que pudieran competir con las mexicanas y que no tuvieran que sobrellevar el estigma racial de lo negro con el que el público local identificaba a muchos de los cantantes cubanos o puertorriqueños (Santamaría 2006, capítulo 5).

Permítanme terminar esta presentación retomando algunas de las ideas expuestas al principio. No es un secreto que el tango y el bolero fueron productos culturales tremendamente exitosos que surgieron originalmente en las industrias musicales de Argentina y México en los años 20s y 30s, y que por cerca de 30 años dominaron los gustos del

público en diversos mercados latinoamericanos. En ese proceso fueron adquiriendo diferentes usos y significados, adaptándose a las necesidades y las costumbres de cada comunidad. Sin embargo, quisiera resaltar lo crucial que resulta la reconstrucción histórica de la manera en que estos géneros fueron apropiados localmente, creando nuevos usos y nuevos hábitos musicales, al mismo tiempo que preservaban los límites que tradicionalmente dividían a diversos sectores de la sociedad paisa. Aunque es cierto que el análisis de los hábitos de consumo la música popular que se escuchaba en Medellín en los años de La Violencia no nos puede explicar las razones que desencadenaron el conflicto político y social, si nos señala pistas acerca del tipo de tensiones que abrían brechas y creaban distancias entre grupos e individuos de la sociedad local. Quizás nunca sepamos cómo resolver la contradicción que señalaba al principio, la coexistencia del conflicto político y social y de la época de oro del tango y el bolero en Medellín, pero lo cierto es que este tipo de reflexión es una muestra de que la música, y en particular la música popular, no puede ser entendida como un simple entretenimiento sino que es un ingrediente importante en la manera como se construye el espacio social.

Notas

¹ Existe evidencia histórica de que algunos discos de tango producidos en Argentina llegaron a Medellín a principios de los años 20 (ver Rojas López 1997); sin embargo, no se establecieron rutas comerciales estables sino hasta el inicio de los años 40.

² Para un estudio detallado de la historia temprana del barrio Guayaquil y de su importancia en la vida de la ciudad, véase Betancur Gómez 2000.

³ Sobre este particular, ver el estudio detallado del desarrollo de la Violencia en Antioquia en Roldán 2002.



ENCUENTRO
INTERDISCIPLINARIO DE
INVESTIGACIONES
MUSICALES

Bibliografía

Betancur Gómez, Jorge Mario. 2000. *Moscas de todos los colores: historia del barrio Guayaquil de Medellín, 1894-1934*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Bourdieu, Pierre. 1987. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

Lull, James. 1997. *Medios, comunicación, cultura: aproximación global*. Biblioteca de comunicación, cultura y medios. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Martín-Barbero, Jesús. 1993. *Communication, Culture, and Hegemony: From Media to Mediations*. London, Newbury Park: SAGE Publications.

Rojas López, Manuel Bernardo. 1997. *El rostro de los arlequines: Tartarín Moreira y León Zafir, dos mediadores culturales*. Colección memoria de ciudad. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Roldan, Mary. 2002. *Blood and Fire: La Violencia in Antioquia, 1946-1953*. Durham and London: Duke University Press.

Santamaría, Carolina. 2006. "Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953". Ph. D. Dissertation in Ethnomusicology, University of Pittsburgh.



Sunkel, Guillermo, coordinador. 1999. *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*. Primera edición. Serie cultura y comunicación. Bogotá: Convenio Andrés Bello.