



Colombia y el Caribe

XIII CONGRESO DE COLOMBIANISTAS

UNIVERSIDAD DEL NORTE, 2003

COLOMBIA Y EL CARIBE

COLOMBIA Y EL CARIBE

XIII Congreso de Colombianistas
UNIVERSIDAD DEL NORTE - ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS
12 al 15 de agosto de 2003
Barranquilla - Colombia

Ediciones Uninorte

986.11

C718 Colombia y el Caribe / XIII Congreso de Colombianistas. Varios autores. -Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005. 520 p.

ISBN: 958-8252-04-0

1. Caribe (Región) - Historia
2. Caribe (Región) - Condiciones socioeconómicas
3. Cultura - Caribe (Región)
4. Literatura - Caribe (Región)

© Universidad del Norte, 2005

Una realización de
Ediciones Uninorte

Coordinación editorial
Zoila Sotomayor O.

Diseño y diagramación
Carlos José Gill Cantillo

Corrección de textos
Henry Stein

Diseño de portada
Joaquín Camargo Valle

Impreso y hecho en Colombia
Javegraf
Printed and made in Colombia

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS

Junta directiva

J. Eduardo Jaramillo Zuluaga
presidente

Herbert Tico Braun
vicepresidente

Michael Palencia-Roth
editor de la revista de Estudios Colombianos

Jonathan Tittler
coeditor de la revista de Estudios Colombianos

Gilberto Gómez
tesorero

Elvira Sánchez Blake
secretaria

XIII CONGRESO DE COLOMBIANISTAS

UNIVERSIDAD DEL NORTE
Comité organizador

Carmen Helena de Peña
directora ejecutiva

Lucila Stella González
coordinadora académica

Alexandra Bolaño
coordinadora administrativa y financiera

Silvia Carrillo
coordinadora de comunicaciones

CONTENIDO

Presentación

DISCURSOS

LA CASA DEL CARIBE..... 3
Jesús Ferro Bayona

BARRANQUILLA: LA PUERTA DE LAS PALABRAS 8
J. Eduardo Jaramillo Zuluaga

HAY DESPREOCUPACIÓN POR LOS PROBLEMAS DE LÍMITES 12
Alfonso López Michelsen
Tratados de delimitación, 13. La Gran Colombia, 14. Juego de palabras, 15.

PLENARIA

PERSPECTIVA HISTÓRICA DE LA CRISIS COLOMBIANA ACTUAL 21
*J. Eduardo Jaramillo Zuluaga, Malcom Deas,
Charles Berquist, Frank Safford*

HISTORIA Y POLÍTICA

BARCOS, VELAS Y MERCANCÍAS DEL OTRO LADO DEL MAR
EL PUERTO DE CARTAGENA DE INDIAS A COMIENZOS DEL SIGLO XVII 45
Antonino Vidal Ortega
Introducción, 45. Las flotas en Cartagena. Un acercamiento difícil, 53. Análisis e interpretación de las cifras, 55. Máximo desarrollo comercial: plata y esclavos, 57.

HACIENDAS, ESCLAVOS Y ECONOMÍA
VALLEDUPAR ENTRE 1810 Y 1850 61
Adriana Santos Delgado
Introducción, 61. Valledupar: jurisdicción político administrativa, 62. Las haciendas, 63. La esclavitud, 68.

EL SURGIMIENTO DE UNA ECONOMÍA CAMPESINA:
POBLAMIENTO Y MERCADOS LOCALES EN EL BAJO MAGDALENA..... 71
Hugues Sánchez Mejía
Introducción, 71. Las fundaciones en el Bajo Magdalena, 73.

MATRIMONIO Y CONTROL RELIGIOSO: BARRANQUILLA SIGLO XIX..... 84

María del Carmen Márquez Salas

El matrimonio: discurso y práctica ritual, 85. Matrimonio, parentesco y dispensa, 87. Matrimonio en *artículo mortis*, 91. Unión libre y matrimonio católico, 93.

LA EXPERIENCIA HISTÓRICA DE LA INSERCIÓN DE BARRANQUILLA EN EL SISTEMA INTERNACIONAL DESDE FINES DEL SIGLO XIX Y SUS POSIBILIDADES EN EL SIGLO XXI..... 97

Jorge Villalón Donoso

Tendencias actuales del pensamiento histórico y filosófico respecto a la visión del futuro, 97. Algo de historia de Barranquilla, 101.

HISTORIA, CULTURA, GEOGRAFÍA Y ECONOMÍA DE LOS SURES..... 110

Álvaro Baquero Montoya

La Serranía de San Lucas, 110. Las serranías de Abibe, San Jerónimo y Ayapel, 110. Serranía de Perijá, 111. Cultura en los sures, 112. Ecología y cultura, 113. Las imágenes culturales regionales, 115. Comentario final, 118. Bibliografía, 118.

THE UNITED STATES DISCOVER PANAMA 120

Michael J. La Rosa

The Panama Railroad, 125. The Search for a Route, 128. Choosing the Route, 131. Diplomacy and Strategy of the Isthmian Region, 135. After Separation, 138.

EL REORDENAMIENTO TERRITORIAL EN COLOMBIA:
UN PROCESO ABIERTO PARA LA REGIÓN 142

Roberto González Arana

Antecedentes históricos, 142. La descentralización administrativa y los alcances de la Constitución Política de 1991 en Colombia, 143. La regionalización en Colombia: Un proceso abierto, 145. Descentralización y regionalización en Colombia: Dificultades y debilidades, 149. A manera de conclusión, 152.

COLOMBIA Y EL CARIBE
REFLEXIÓN EN TORNO A SUS PRIORIDADES E INSERCIÓN INTERNACIONAL..... 155

Martha Ardila

Hacia un nuevo orden mundial, 156. La incertidumbre latinoamericana y del Caribe, 157. El Caribe: Influencias y diversidad, 159. Hacia una nueva concepción de seguridad internacional, latinoamericana y caribeña, 161. El interés de Colombia en el Caribe, 165. A manera de conclusión, 169. Bibliografía, 170.

UN SENTIPENSANTE EN BUSCA DE LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL.....	172
<i>Alfredo Correa de Andrés (†)</i>	

CULTURA E IDENTIDAD

NACIONALISMO MUSICAL EN UN CONTEXTO TRANSNACIONAL: LA MÚSICA POPULAR COSTEÑA EN COLOMBIA	191
---	-----

Peter Wade

Introducción, 191. La música costeña, 193. Conclusión, 199.
Bibliografía, 200.

ACERCA DE UNA ESTÉTICA POPULAR EN LA MÚSICA Y CULTURA DE LA CHAMPETA.....	202
--	-----

Michael Birenbaum Quintero

CARNAVAL, MESTIZAJE, DANZA: UN FENÓMENO LATINOAMERICANO	216
--	-----

John Charles Chasteen

DANZA, MESTIZAJE Y CARNAVAL: UN FENÓMENO LATINOAMERICANO EL CASO DE BARRANQUILLA.....	228
--	-----

Adolfo González Henríquez

El Carnaval colonial: Corpus Christi fiestas de comunidad y
carnaval de aldea, 229. Siglo XIX: carnaval de pequeña sociedad,
carnaval de villorrio y fiestas públicas, 231. Notas, 237.

MÚSICA Y VERSOS POPULARES DEL CARIBE COLOMBIANO EN EL IMAGINARIO NACIONAL	240
--	-----

Consuelo Posada Giraldo

Punto de partida, 240. Valoraciones de la música y la cultura
del Caribe colombiano, 242. Bibliografía, 249.

DE LO CARIBE EN LA CUENTÍSTICA DEL CARIBE COLOMBIANO: ¿RASGOS DE IDENTIDAD?.....	251
---	-----

Alfonso Rodríguez Manzano

La llamada "certidumbre caribe", 252. De la autoconciencia
caribe, andinos, gringos y europeos, 259. ¿Metafísica del cuento
caribe?, 260. ¿Otras identidades caribeñas?, 261. Enfoque,
problemáticas, tareas, 263.

EL CARIBE VISTO DESDE EL INTERIOR DEL PAÍS ESTEREOTIPOS RACIALES Y SEXUALES.....	265
---	-----

Elisabeth Cunin

Introducción: el interés de estudiar los estereotipos, 265.
Naturaleza de la champeta, 267. Vanessa, primera negra reina
de belleza: "culturización" del cuerpo, 272. Conclusión, 279.

CONCIENCIA Y ACTITUDES LINGÜÍSTICAS EN EL CARIBE COLOMBIANO.....	281
<i>María Trillos Amaya</i>	
Vitalidad lingüística, 283. Movilidad lingüística, 284. Transmisión lingüística, 288. Conclusiones, 292. Bibliografía, 293.	

LAS CONDICIONES DE USO DE LAS LENGUAS DE LA GUAJIRA	295
<i>Francisco Pérez van-Leenden</i>	

LITERATURA

ACOMPAÑADO POR GABO	307
<i>Michael Palencia-Roth</i>	

LA COLONIA EN LA OBRA DE GARCÍA MÁRQUEZ	317
<i>Yudis Contreras</i>	

ROMANZA PARA MURCIÉLAGOS Y LA BALADA DEL PAJARILLO DE GERMÁN ESPINOSA: REGRESO A LA HISTORIA RECIENTE Y FUNDACIÓN DE NUEVAS GEOGRAFÍAS NARRATIVAS	327
<i>Cristo Rafael Figueroa Sánchez</i>	

De los primeros cuentos a *Romanza para murciélagos*, 328.

De la novelización del pasado a *La balada del pajarillo*, 331.

Bibliografía, 339.

CEPEDA SAMUDIO Y ROJAS HERAZO	
CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS EN EL CARIBE LITERARIO	341
<i>Jorge E. Rojas Otálora</i>	

LA CIUDAD IMAGINADA EN LOS RELATOS DE MÁRVEL MORENO.....	351
<i>Pamela Flores Prieto</i>	

La ciudad real, 351. La ciudad imaginada, 352. La ciudad imaginada en la literatura femenina, 355. La ciudad imaginada en los relatos de Márvel Moreno, 357.

EL COFRE DE LOS SECRETOS DE MÁRVEL MORENO	361
<i>Elvira Sánchez-Blake</i>	

FUSIÓN DE TIEMPO Y ESPACIO EN "ORIANE, TÍA ORIANE" DE MÁRVEL MORENO	370
<i>Clara Camero</i>	

EDUCACIÓN E IDEOLOGÍA EN <i>COSME</i> DE JOSÉ FÉLIX FUENMAYOR	382
<i>Alba Clemencia Ardila J.</i>	

<i>COSME</i> , DE JOSÉ FÉLIX FUENMAYOR: NOVELA DE (MAL) FORMACIÓN SEXUAL	391
<i>Kevin G. Guerrieri</i>	

CONCIENCIA DE MODERNIDAD Y DECADENCIA EN <i>MARACAS EN LA ÓPERA</i> (1996) DE RAMÓN ILLÁN BACCA	402
<i>Álvaro Pineda Botero</i>	
Introducción, 402. El escenario, 402. La historia nacional, 404. El hilo narrativo y la estructura, 405. Travestismo cultural, 408. Consideraciones finales, 409. Bibliografía, 410.	
<i>MARACAS EN LA ÓPERA: LA BÚSQUEDA DE LA AUTENTICIDAD Y LOS EXCESOS ANTIFUNDACIONALES</i>	411
<i>Nayibe Bermúdez Barrios</i>	
EL CUENTO CARIBE COLOMBIANO: HISTORIA, POÉTICA E IDENTIDADES SOCIOCULTURALES	419
<i>Manuel Guillermo Ortega</i>	
IDENTIDAD AFROCARIBEÑA VS. CONCIENCIA NACIONAL EN LA POESÍA POSCOLONIAL DEL CARIBE HISPÁNICO	436
<i>Graciela Maglia</i>	
Reflexiones preliminares, 436. Identidades heterogéneas, 440. <i>Habitus</i> caribe, 443. Campo literario en Colombia, 444. <i>Ad finem</i> , 449. Bibliografía, 450.	
GLORIA GUARDIA Y LA CONTRAHISTORIA PANAMEÑA	452
<i>María Roof</i>	
CIUDAD Y MEMORIA EN "MAÑANA DE ÁMBAR" DE MANUEL ORESTES NIETO	460
<i>Erasto Antonio Espino Barahona</i>	

PRESENTACIÓN

Este libro recoge algunas de las conferencias presentadas en el XIII Congreso de Colombianistas que se realizó en la Universidad del Norte, Barranquilla, entre el 12 y el 15 de Agosto de 2003.

La organización del Congreso fue una tarea ardua que la dirección experta y respetuosa de Carmen Helena de Peña y la asesoría constante de J.Eduardo Jaramillo Zuluaga convirtieron para Silvia Carrillo, Alexandra Bolaño, Lida Cabrera, Nora Choperena, Katherine Pardo y para mí en una experiencia rica en aprendizajes y satisfacciones que se plasmaron en los logros del Congreso que convocó cerca de 200 participantes entre los que se contó con la presencia de académicos provenientes de universidades colombianas, norteamericanas y de Europa.

Tuve a mi cargo la coordinación académica del Congreso y la selección de ponencias para esta publicación, en ambas tareas gocé del apoyo y asesoría de colegas que con entusiasmo aportaron su conocimiento y experiencia.

Ante la dificultad de publicar todas las ponencias presentadas, se tomó la decisión de escoger aquellas que trataran directamente sobre El Caribe, tema central del Congreso; y dentro de éstas, con un criterio de rigurosa selectividad en lo que a calidad de refiere, las que guardaran relación que permitiera su organización por temas. También fueron omitidas las que durante la preparación de este libro fueron publicadas en revistas y periódicos. Los trabajos fueron organizados en amplias categorías que comprenden la Historia y la Política, la Cultura e Identidad, y la Literatura; todas ellas muestran a través de sus objetos particulares de atención y desde la perspectiva de las disciplinas y los enfoques, una mirada plural y multifacética de la realidad colombiana y de una región que se caracteriza por su variedad y vocación universal; así encontramos reflexiones que ayudan a la comprensión de la organización social y política de las ciudades y territorios que conforman la región Caribe, sus luchas y contradicciones, sus manifestaciones culturales y la obra de sus pensadores y artistas.

Hay muchas personas e instituciones que contribuyeron a la realización del Congreso y de estas memorias, a ellas hacen justo reconocimiento el presidente de la Asociación de Colombianistas y el rector de la Universidad del Norte en sus intervenciones, a mí solo me resta agradecer a todos el apoyo y confianza con que me animaron para realizar la tarea encomendada.

Lucila Stella González
Barranquilla, julio de 2005

NACIONALISMO MUSICAL EN UN CONTEXTO TRANSNACIONAL: LA MÚSICA POPULAR COSTEÑA EN COLOMBIA

Peter Wade
University of Manchester

Introducción

En este trabajo se enfoca la relación nacional/transnacional, y la relación local/global, por la óptica de la música popular. Es fácil observar que las identidades nacionales se forman en un contexto internacional; sólo tienen sentido en este contexto. De hecho, Robertson argumenta que la consolidación de la nación como idea e institución tuvo lugar a finales del siglo XIX cuando el mundo pasaba por una época de internacionalización (Robertson, 1990). Igualmente, es fácil observar que lo local siempre está en relación con lo global, que no existe rincón que no esté afectado por los procesos de la globalización.

Pero es frecuente poner los dos lados de la ecuación –lo nacional y lo internacional; lo local y lo global– en una relación de oposición y de asociar el primer término con la tradición, mientras lo internacional y lo global se asocia con la modernidad. Es como si las tradiciones autóctonas de la nación, vistas como un complejo cultural independiente, formarían la base para la elaboración de una identidad nacional distintiva que también tiene su lado opuesto, que es la modernidad. Esta oposición recuerda la imagen que utilizaba Tom Nairn para el nacionalismo, que era la figura de Jano, el dios de los portales que tenía una cabeza con dos caras, la una mirando haciendo el pasado tradicional, la otra hacia el futuro moderno (Nairn, 1977).

En vez de estar en una relación de oposición, planteo que lo local y lo global, la tradición y la modernidad se construyen mutuamente. El concepto de la "tradición inventada" (Hobsbawm & Ranger, 1983) capta algo de este proceso con la figura de una élite intelectual nacional que inventa tradiciones supuestamente basadas en la realidad local para sustentar el nacionalismo,

con miras muy hacia la modernidad y el mundo cosmopolita internacional. Aun así, esta teoría implica que detrás de la tradición inventada yace otra tradición "auténtica" y local. Sostengo que, aunque es válido reconocer que hay unas tradiciones más inventadas que otras, de algún modo todas las tradiciones son inventadas en un mundo de intercambios que van más allá de lo local y lo nacional y que involucran a los procesos globales y modernos.

La relación de oposición también se observa en la idea común de que lo global (el capitalismo) o bien simplemente aplasta a lo local (sea la comunidad o la nación), homogenizándolo; o bien que lo local (la comunidad) resiste a lo global (el capitalismo), siendo un obstáculo para su progreso arrollador; o bien que lo local adapta el capitalismo global y lo resignifica, al verlo y entenderlo a través de ópticas locales.

Todas estas ideas oponen lo local a lo global. Planteo que es importante ver cómo lo local *está formado en o por medio* de procesos globalizantes (y viceversa). Esto no implica que, en un contexto dado, no pueda haber importantes relaciones de oposición y lucha entre comunidades locales (o nacionales) y las fuerzas globalizantes del capitalismo. Pero es preciso ver que las mismas comunidades locales o nacionales y sus tradiciones también son globales en sus procesos de formación.

Según esta óptica, entonces, no hay una verdadera oposición de tipo espacial o de escala espacial. Ni hay una oposición fácil entre la homogenización globalizante y la heterogeneidad local, ya que el propio capitalismo global tiene fuertes tendencias hacia la heterogenización, así como hacia la homogenización. Las compañías capitalistas producen la diferencia a través de la explotación de diferencias de raza y de género en la mano de obra, y utilizan las diferencias en el espacio (concentración de recursos, etc.) para generar utilidades y ventajas frente a otras compañías. De igual manera, las elites sostienen las jerarquías de diferencia del poder y la riqueza a través de los símbolos culturales de la "distinción" que van en contra de la homogeneización cultural. La oposición entre lo local y lo global se revela, entonces, en su forma real, que es la de una diferencia de poder, y no de escala espacial ni de homo - vs heterogenización. La oposición deriva de quién tiene más poder para lograr sus metas.

La música es un buen medio para mirar estos procesos, pues aunque muchas veces se ha notado la función de la música en ayudar a la imaginación de la nación, siguiendo el acercamiento de Anderson sobre los medios masivos de comunicación escrita (Anderson, 1983), también hay que ver su función en ayudar a la imaginación de los vínculos transnacionales (sin hablar de la formación de vínculos concretos transnacionales en forma económica y social). La música puede llevar a la imaginación mucho más allá que el ámbito nacional al invitar al oyente a identificarse con espacios, vidas y símbolos culturales de otras naciones y de un mundo cosmopolita.

La música costeña

Miremos la visión que este acercamiento teórico nos proporciona de los cambios que afectaron la música costeña durante el siglo XX. El contexto general de estos cambios a nivel latinoamericano (y global) es, entre otras cosas, el de la urbanización, el crecimiento de los medios de comunicación masivos, y el nacionalismo creciente, muchas veces expresado por medio de la música.

En muchos países surgieron músicas nacionales: tango en Argentina, samba y maxixe en Brazil, danza en Puerto Rico, ranchera en México, son, rumba y guaracha en Cuba. Muchas veces este proceso ha sido entendido y presentado como la apropiación de una música campesina y/o "de los barrios populares" por parte de la clase media y la industria radiofónica y disquera que "limpiaron" y "modernizaron" los estilos tradicionales y los convirtieron en estilos nacionales. Escribe Peter Manuel (Manuel, Bilby & Largey, 1995: 15): "En la pauta típica las formas sincréticas originadas en las clases populares se filtran gradualmente en forma ascendente adquiriendo una mayor sofisticación musical y llegando a ser disfrutadas por las clases altas", logrando muchas veces ser reconocidas como música nacional.

Esto es válido en cierta forma, pero recrea esa oposición entre la base popular-tradicional y un nivel nacional-moderno que mira hacia lo global con la producción de una música nacional que sólo tiene sentido en un panorama global. Este planteamiento esconde cómo las formas originadas en las clases populares también eran formadas por procesos no sólo sincréticos sino transnacionales.

En estos recintos colombianos y costeños creo que sobra una descripción de la historia básica de la popularización de la música costeña durante el siglo XX (principalmente la cumbia, el porro y luego el vallenato) y el reto que puso esta música al dominio que imponía el bambuco como estilo nacional hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Ochoa, 1997; Wade, 2002).

Quiero plantear que esta historia usualmente se presenta siguiendo un marco narrativo en que subyace una oposición entre lo local y la nacional, lo local y lo global, y la tradición y la modernidad. En este marco narrativo, las formas locales, tradicionales de los campesinos costeños (con sus raíces africanas e indígenas) fueron tomadas por una clase media regional y después nacional que logró modernizarlas, y elitizarlas, convirtiéndolas en música nacional y luego internacional.

Es innegable que esta narrativa capta un aspecto importante del proceso, pero también lo presenta de una manera que hace sobresalir algunos aspectos y disfraza otros. En efecto, hace sobresalir las raíces locales y tradicionales de la música. Éstas se miran como el corazón de la música, su parte interior, su médula, su identidad esencial; las modernizaciones que le han hecho se entienden como influencias posteriores y más superficiales. Esta narrativa sirve claramente un discurso de identidad regional y nacional: enfatiza el arraigo de la música en las raíces tradicionales, locales y auténticas. Es una narrativa de la autenticidad.

Pienso que la misma historia se puede ver de otra manera, resaltando otros aspectos que ya son conocidos, pero que quedan sumergidos en la narrativa de la autenticidad.

Miremos cómo se narra lo que se puede llamar la primer etapa de la historia del porro, contada, por ejemplo, por Orlando Fals Borda y William Fortich (Fals Borda, 1981: 103A-111A; Fortich Díaz, 1994: 67-68). Ellos hablan de cómo ciertos músicos de la zona que tocaban en bandas de pueblo empezaron a tocar estilos locales en sus clarinetes, integrándolos en forma cambiada al repertorio de las bandas de viento, aunque las fechas que dan para esta transformación son muy distintas –la década de 1850 para Fals Borda y cerca de 1900 para Fortich Díaz. En esta versión de la historia so-

bresale la continuidad de la tradición, levemente cambiada por medio de la intervención de los músicos locales, empapados en la misma tradición, para adecuarla a un nuevo repertorio.

Otra manera de ver el mismo proceso haría hincapié en el hecho de que estos músicos de bandas de viento muchas veces habían sido formados por músicos de formación académica, algunos de ellos de origen cubano y puertorriqueño.¹ Podría ser, entonces, que estos músicos estaban tan empapados en la música de tipo académico que en los estilos locales.

Otro aspecto que vale la pena destacar es el de los muchos movimientos y migraciones de los mismos músicos. Fals Borda nos cuenta de la migración en 1850 de los hermanos Mier de Mompox (donde habían sido instruidos en la música por un francmasón, miembro de una organización transnacional) al pueblo de El Carmen, que para ese entonces era centro de un auge tabacalero que integraba la zona en una red de relaciones económicas y sociales transnacionales y la convirtió en punto de llegada de personas de todas partes. Fortich Díaz describe los movimientos de Alejandro Ramírez, residente de San Pelayo ("la cuna del porro", según algunos), pero que nació en Montería, fue educado allí y en Cartagena y aprendió el clarinete de un músico de Barranquilla.

A un nivel más general, se podría pensar en la región de la Costa durante esta época –finales del siglo XIX, principios del siglo XX– como una región de mucho movimiento y migración, no sólo alrededor del auge tabacalero de El Carmen sino también a partir del auge posterior de las plantaciones bananeras de la región del Magdalena, y en general por los incipientes procesos de la modernización agrícola y de la urbanización en la región (Fals Borda, 1976).

¹ González Henríquez (1989a: 39-41) nos cuenta que Pepé Milanés, cubano, dirigió una banda en Montería en la década de 1880; María Teddy, de origen cubano, fundó una escuela de música en Ciénaga (fecha incierta). Fortich Díaz (1994: 49) dice que José de la Paz Montes, de Puerto Rico, aunque González Henríquez (1989a: 39-41) dice que era cubano, enseñaba música en la escuela oficial en Loricá en la década de 1880.

Si enfocamos estos hechos y procesos, podría sugerir que, lejos de una música tradicional y local que entra en procesos de modernización venidos de afuera, ya para las últimas décadas del siglo XIX debemos pensar en un constante proceso de intercambio transnacional. Debemos pensar no tanto en el porro como "una música tradicional" que es simplemente apropiada en décadas posteriores por una clase media modernizante, sino más bien en el porro como una música ya moderna y transnacional en su concepción.

Cuando pasamos a la segunda etapa de la historia del porro, es decir, lo acontecido a mediados del siglo XX, se refuerza esta visión –y con razón, pues ya estamos en la época de la industria disquera, que era transnacional desde su principio.

Sin embargo, muchas veces las narrativas con que se cuentan en esta etapa de la historia del porro siguen la pauta, ya descrita, de una música (esta vez de banda de pueblo) tradicional, local y auténtica que logró popularizarse, a partir de los esfuerzos de algunos músicos y empresarios de la industria musical, hasta meterse en los clubes de la elite regional y luego en los corazones de la gente del interior de todas las clases.

Ya he planteado que la música que se estaba "modernizando" ya era moderna. Ahora quiero argumentar que el proceso que se generó en el siglo XX no era sólo la apropiación y adaptación de una música ya existente, sino también (o aun más bien) la invención de un estilo nuevo que respondía a las redes transnacionales de intercambio musical en que se movían los músicos y los empresarios de la industrias culturales.

Para sustentar esta idea quiero referirme a una serie de hechos y procesos. Primero, me llama la atención la forma de operación de las primeras compañías disqueras, que enviaban sus representantes a muchas ciudades de América Latina (y otros regiones del mundo) a grabar; que tenían agentes en muchas partes que además de vender sus discos, enviaban artistas a Nueva York a grabar; que tenían orquestas de planta conformadas de músicos de muchas partes del mundo de habla hispana.² Estas compañías vendían mú-

² La industria disquera empezó en forma efectiva con la fundación de la Victor Talking Machine Company en 1901 y de la Columbia Gramophone Company en 1903. Desde esos

sica bajo títulos genéricos nacionales (tango argentino, guaracha cubana, ranchera mexicana, samba brasilera, etc.), pero recurrían a redes y complejos transnacionales para crear sus géneros nacionales.

Veamos el caso de una de las primeras grabaciones de música "costeña" que se hizo en 1928 para Columbia. El tema "La pringamoza", escrito por el colombiano Cipriano Guerrero, fue grabado en Nueva York por la española Pilar Arcos y el cubano Miguel de Grandy y fue etiquetado como un "danzón colombiano." Ya se puede apreciar la hibridez y el transnacionalismo en la producción musical.

Veamos el caso de Angel María Camacho y Cano, uno de los primeros colombianos que grabaron música costeña en Nueva York, para Brunswick (y luego Columbia, bajo un seudónimo) en 1929. Camacho y Cano colaboró con Rafael Hernández (un puertorriqueño que estaba haciendo muchas grabaciones de música caribeña y latinoamericana) y grabó rumba y fox-trot, igual que porro, cumbia, mapalé y "parranda" (González Henríquez, 1989b).

Estas son algunas indicaciones del mundo transnacional en que se iba formando la música popular costeña a nivel de la industria disquera internacional. Pero igual era la situación dentro de Colombia: un ejemplo es el muy conocido Lucho Bermúdez. No es necesario extenderme sobre este caso tan conocido, pero vale la pena notar varios aspectos de su vida. Por ejemplo, sus movimientos geográficos. De El Carmen pasó por Aracataca, Santa Marta, Chiriguaná y Cartagena –todo en los primeros 20 años de su vida. Tenía una formación académica en la música con varios profesores

momentos, estas compañías empezaron a hacer grabaciones internacionales, enviando a sus representantes a otros países con discos de cera en blanco y máquinas de grabación que, a pesar de ser rudimentarias, eran bastante portátiles. En las habitaciones de hotel de las ciudades principales de diferentes países se grababa a los artistas locales y los discos de cera se enviaban a la casa matriz para ser prensados. Víctor grababa de esa manera en México desde 1905 y también en Cuba. En las décadas de 1920 y 1930 Víctor estableció fábricas y estudios de grabación en Santiago de Chile y Buenos Aires –sin hablar de Yokohama, en el Japón, y otras ciudades más (Fagan y Moran, 1986: 521). Estas compañías también tenían redes de representantes locales por toda Latinoamérica y el Caribe que, además de vender fonógrafos y discos, también enviaban a los artistas locales que les parecían buenos a grabar a Nueva York y Camden, New Jersey, y posteriormente a Buenos Aires y Santiago.

de música, inclusive uno de Francia. Cuando era joven y hacía sus primeras composiciones, su predilección era por los bambucos, los pasillos y los valses y no tanto para la música de la región caribeña colombiana. Es notable su participación en los inicios de la industria musical en Colombia, como director de la orquesta La Número Uno en Cartagena, grabando con Discos Fuentes, y como director artístico en algunas emisoras en Cartagena. También es importante destacar sus nexos con la elite cartagenera, por ejemplo con Vicente Mogollón y Daniel Lemaitre –ambos figuras importantes en la producción y comercialización de la música costeña.³ El mismo Bermúdez no era de orígenes tan humildes: su abuela lo crió en un pueblo provinciano, pero su papá había sido rector de la Universidad de Cartagena. Todo esto caracterizaba su vida y sus actividades antes de ir a Bogotá y antes de que el porro y la cumbia se hubieran popularizado a nivel nacional.

Agregamos a esto el hecho de que en entrevistas posteriores a la época de oro él citó como sus influencias musicales más importantes a Pedro Biava (el inmigrante italiano que, entre otras cosas, fundó la Orquesta Filarmónica de Barranquilla), Ernesto Lecuona (el famoso músico cubano) y el músico puertorriqueño que había colaborado con Camacho y Cano, Rafael Hernández (Arango, 1985: 34). En fin, se puede ver a Bermúdez como una persona bastante cosmopolita desde edad temprana.

Creo que todo lo anterior nos insta a repensar el idea muy difundida de que Bermúdez "vistió de frac" a la música costeña, es decir que cubrió el cuerpo esencial de esta música con una ligera superficie de adornos sofisticados y modernos, adecuando una música local y tradicional a un mercado más nacional e internacional. Más bien podemos pensar que Bermúdez produjo una música bien adaptada al mercado internacional y cosmopolita de la época y a los gustos de la clase media y elite de la región y que le imprimió unos marcadores musicales –hasta bastante superficiales– que la podían identificar como un producto regional y/o nacional. Uno de estos marcadores era simplemente el acto esencial de rotular la música como "porro", "cumbia", etc., pero otros marcadores eran de tipo rítmico, armónico y estructural.

³ Mogollón era agente de RCA-Víctor en Barranquilla. Lemaitre compuso algunas canciones, por ejemplo, el porro "Sebastián, rómpete el cuero".

Bermúdez necesitaba un producto que fuera llamativo a un público nacional e internacional que estaba acostumbrado a la música latinoamericana, norteamericana y caribeña de la época. Pero necesitaba un producto distintivo en el mercado que se pudiera identificar como de él, además de oriundo de la región. Compañías como Discos Fuentes obviamente tenían interés en vender un producto distintivo y auténtico. Y personas como Moggollón y Lemaitre también tenían interés en promover una música y una identidad regional, siendo parte de una elite costeña que se sentía menospreciada dentro de la nación (Posada Carbo, 1982).

Dentro de este marco, me llama la atención que Gilbert Chase dijera en 1950 que "desde el punto de vista folclórico o de las características nacionales, el porro no ofrece mayor interés tratándose de un cruce entre un danzón y una rumba que, en general, sigue las pautas estandarizadas de la música comercial bailable moderna. En dos tiempos, usualmente 2/4, y un tempo moderadamente rápido ... el porro presenta pautas rítmicas típicas del Caribe" (Durán, 1950: 37). Su opinión quizás se debe al etnocentrismo y/o a su falta de conocimiento de la música colombiana, pero es interesante pensar en el porro desde esta perspectiva. Lo sitúa como una variante de la música caribeña y latinoamericana de la época –un producto ya transnacional y moderno– que tenía quizás una leve superficie de elementos tradicionales y regionales. Es una visión del porro casi completamente opuesta a la narrativa más regionalista y/o nacionalista que lo sitúa como una música de orígenes tradicionales que tiene un corazón de tradición auténtica y una capa superficial de modernidad.

Conclusión

En resumidas cuentas, mi argumento ha sido éste: que lo que parece ser o es representado como algo netamente local y tradicional, y que existe en una relación de oposición con fenómenos extralocales, sean nacionales o transnacionales, en realidad es un entramado constituido por esos mismos fenómenos extralocales. La representación de ciertos elementos como tradicionales y locales, muchas veces obedece al deseo de crear una identidad que tiene raíces auténticas en un panorama donde se valora tales orígenes.

En vez de narrativas que privilegian la imagen de esencias o corazones de tradición que sufren sucesivas etapas de modernización que los transforma de alguna manera, sea más o menos, podríamos descartar estas metáforas arqueológicas de excavación y descubrimiento (que son metáforas también psicoanalíticas y quirúrgicas) para pensar en las formas culturales como en permanente proceso de formación, en el cual lo posterior, en términos cronológicos, no es necesariamente menos "auténtico."

Al mismo tiempo, si entendemos lo local como constituido en matrices de relaciones extralocales, entonces podemos entender mejor los enfrentamientos de comunidades locales con las fuerzas del capitalismo globalizante, no como una lucha entre lo local y lo global como tal sino una lucha entre fuerzas más y menos poderosas en su manejo de esas matrices de relaciones.

Bibliografía

- ANDERSON, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres, Verso.
- ARANGO Z., C. (1985). *Lucho Bermúdez: su vida y su obra*. Bogotá, Centro Editorial Bochica.
- DURÁN, G. (1950). *Recordings of Latin American songs and dances: an annotated and selective list of popular and folk-popular music* (2 ed.). Washington, Pan-American Union.
- FAGAN, T. & MORAN, W. R. (1986). *The encyclopedic discography of Victor recordings, 1903-1908*. Westport, Greenwood Press.
- FALS BORDA, O. (1976). *Capitalismo, hacienda y poblamiento en la Costa Atlántica*. Bogotá, Punta de Lanza.
- (1981). *El presidente Nieto*, Vol. 2, *Historia doble de la Costa*. Bogotá, Carlos Valencia Editores.
- FORTICH DÍAZ, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería, Domus Libri.
- GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, A. (1989a). La influencia de la música cubana en el Caribe colombiano. *Huellas*, 25:34-42.
- (1989b). La rumba costeña en los años 20. *Revista Diners*, 228:86-91.
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (Eds.) (1983). *The invention of tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.

- MANUEL, P., BILBY, K. & LARGEY, M. (1995). *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*. Philadelphia, Temple University Press.
- NAIRN, T. (1977). *The break-up of Britain*. Londres, New Left Books.
- OCHOA, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *A Contratiempo*, 9:4-44.
- POSADA CARBÓ, E. (1982). Identidad y conflicto en la formación de la regionalidad, 1900-1930. *Huellas*, 3 (7):4-13.
- ROBERTSON, R. (1990). After nostalgia: wilful nostalgia and the phases of globalization. In B. Turner (Ed.). *Theories of modernity and post-modernity*. Londres, Sage.
- WADE, P. (2002). *Música, raza y nación: la música tropical en Colombia*. Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación.



Ante la necesidad de propiciar en los medios académicos espacios para reflexionar sobre la realidad colombiana, desde el punto de vista de las Humanidades y las Ciencias Sociales, un grupo de académicos colombianos y norteamericanos organiza, cada dos años, el Congreso de Colombianistas. En agosto de 2003 la Universidad del Norte (Barranquilla) y la Asociación de Colombianistas, con el apoyo de la Comisión Fulbright y las embajadas de Estados Unidos, Inglaterra y España, organizaron la décima tercera edición de este evento. El tema central del congreso fue “Colombia y el Caribe” y se rindió homenaje a Márvel Moreno, destacada escritora barranquillera quien se radicó y murió en París; Germán Espinosa, escritor cartagenero, periodista y profesor universitario; Meira Delmar, reconocida poetisa barranquillera, y Peter Schultze-Kraft, escritor y editor alemán.



ISBN 958-8252-04-0

